

1. INTRODUÇÃO

As obras são respostas para questões que não sabemos formular.

Jacques Leenhardt.

Ao entrar no curso de graduação em Artes da Universidade Federal do Paraná UFPR, a maioria dos alunos tem uma vaga idéia de quem são alguns dos artistas mais célebres como Picasso, Van Gogh, Leonardo Da Vinci, Michelangelo. Logo, começamos a ouvir falar de outros artistas e alguns nomes de paranaenses são citados. Percebemos, porém, que são artistas menos conhecidos. Há poucas publicações sobre eles e os estudantes de outras cidades do Estado nem mesmo ouviram seus nomes. Eles são mais conhecidos na capital.

Para concluir o curso é necessário fazer uma monografia cujo tema fica a critério do aluno. Contudo, a orientação é de que se trabalhe com a arte regional. É preciso entrar em contato direto com as fontes primárias de pesquisa, não apenas com livros escritos a partir delas. O estudo da arte regional facilita, já que seria difícil passar uma temporada estudando no exterior, em arquivos dos artistas de lá. Para atender essa orientação, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná MAC/PR é um local de pesquisa valioso. Ele dispõe de centenas de pastas catalogadas por artistas, movimentos artísticos e por assuntos diversos relacionados à arte. Todas elas contêm jornais e outros documentos originais que podem ser facilmente consultados pelos interessados. O Museu oferece uma série de documentos sobre o paranaense Miguel Bakun (1909-1963), o artista por quem nos interessamos, que em vida foi um incompreendido, só reconhecido postumamente. A monografia acabou tomando o formato de um ensaio biográfico.

Até o fim da década de 1990, o curso de Artes funcionava junto a outros cursos da área de Humanas, na Reitoria da UFPR. Isso possibilitou o intercâmbio entre as áreas de Filosofia, Letras, História, Artes e Sociologia. Queríamos dar continuidade à pesquisa sobre Bakun, compreender o processo que o levou à consagração e História

parecia ser a área mais promissora. Para o ingresso na pós-graduação soubemos que era preciso definir o objeto de pesquisa, ter uma metodologia apropriada, um referencial teórico, fontes primárias e objetivos adequados às possibilidades das fontes. No referencial teórico não bastava promover um desfile de citações de livros sobre o assunto, seria preciso recorrer à historiografia, aos autores que se ocuparam em refletir sobre a escrita da história.

Posteriormente, nas aulas, entramos em contato com muitas idéias sobre a pesquisa em História. Aprendemos que o nosso olhar vai armado para o passado, que é um erro ligar ao passado as preocupações que não são dele, que buscamos um significado, não o nosso, mas aquele que os contemporâneos atribuíram. Soubemos também que jamais obteremos a essência do ocorrido; afinal, estamos a anos de distância. Então, já que não encontraremos a verdade, podemos prestar atenção na forma como escrevemos.

Compreendemos, ainda, que faremos um quadro e que cada um irá interpretá-lo de acordo com a sua erudição, a sua posição na sociedade. Fomos questionados sobre como inserir o projeto individual no nosso trabalho, como introduzir o infinito, as grandes questões. Entendemos que a prática da História não vem separada do nosso agir no mundo, que não escrevemos para mudar o mundo, mas a nós mesmos.

Essas e muitas outras considerações nos fizeram pensar a pesquisa como algo ainda mais apaixonante. Saíamos das aulas com a certeza de que ali tínhamos falado sobre algo muito maior do que conteúdos, métodos ou questões necessárias à burocracia acadêmica. Que tipo de pesquisa nós queríamos fazer? Qual era, afinal, o nosso propósito com ela? Por que aquele tema fazia algum sentido pra nós? Qual seria a nossa grande questão? Pensávamos em como mudar a nós mesmos.

Em certa ocasião alertaram-nos que se estudássemos os artistas consagrados estaríamos tratando da história da arte oficial, uma periodização artificial. Uma das alternativas seria estudar artistas que passam despercebidos, aqueles que não foram abençoados pela crítica erudita tais como o exímio pintor de cachorros residente no interior do Estado. Também nos foi dito que seria impossível tomar a necessária

distância do objeto de pesquisa, uma vez que fazemos parte do mundo da arte, que estamos, portanto, comprometidos com ele.

Em vez de largar o projeto inicial, ficamos tentados a compreender o funcionamento do meio erudito. O que há de especial na arte oficial? Quem são os artistas contemplados com as honrarias? Em que eles diferem dos que passam despercebidos? Se os artistas locais são importantes por que não são conhecidos fora do Estado, ou mesmo fora da capital? Por que o público não compreende grande parte das obras consagradas pela arte erudita no século XX? Por que o meio artístico é tão excludente?

Ao assistir palestras nos museus locais percebíamos que elas logo se tornavam um bate-papo entre meia dúzia de entendidos que ignoravam a presença do público leigo. Nos eventos dedicados à arte verificamos sempre a presença dos mesmos freqüentadores: um grupo que se referencia – ou se reverencia. Os que estiverem fora do grupo, provavelmente se manterão nessa posição, a menos que conheçam os mecanismos de manutenção do meio artístico e escolham se submeter a ele. Nós queríamos lembrar esses acontecimentos do passado, frisando que o que lá ocorreu pode se repetir. Não tínhamos como objetivo mudar o mundo, mas apresentar alternativas.

O meio artístico toma uma forma ainda mais excludente quando surge a arte moderna. Conceituar a arte moderna não é uma tarefa fácil. Dependendo do ponto de vista, ela pode abarcar períodos e movimentos diversos. Costuma haver um consenso de que ela está estritamente relacionada às vanguardas artísticas que proliferaram no início do século XX. Vanguarda é um termo militar que adquiriu conotações culturais a partir de 1870 passando a significar antagonismo à ordem existente. A arte de vanguarda muda com rapidez e se coloca à frente daquilo que é considerado moderno para a época. As vanguardas artísticas do século XX vinham acompanhadas de manifestos que rejeitavam outros movimentos e a história, procurando reforçar as suas

poéticas, as suas verdades. Muitos movimentos de vanguarda aconteciam simultaneamente, eram efêmeros e só os especialistas eram capazes de identificá-los¹.

A idéia de moderno está geralmente relacionada com uma nova forma de lidar com o problema estético, repudiando as regras da tradição e buscando o espírito da época. Os vários movimentos ditos modernos são, muitas vezes, antagônicos. Alguns privilegiaram a questão da cor, outros o problema das formas, houve aqueles que se concentraram na harmonia entre formas, cores e linhas. Contudo, todos repudiaram as formas de arte ligadas a alguma tradição. Essas novas formas de arte aumentaram os limites das noções tradicionais de arte e corresponderam às mudanças similares que aconteciam na sociedade, na tecnologia e no pensamento.

Na arte moderna, o modo de representação passou a se afirmar sobre o objeto da representação. A inovação na linguagem se tornou fundamental, mas dificultou a fruição da arte. Os artistas levaram a experimentação a formas cada vez mais herméticas e acentuaram o elitismo da arte. Os novos modos de percepção instaurados impossibilitaram que a fração do público de arte não habituada às novas formas de ver a compreendesse². Só uma minoria pôde compreendê-la, porém, até mesmo para ela, haveria um tempo de aprendizado. Surge a necessidade da presença dos agentes e das instâncias facilitadores do aprendizado, ou seja, os formadores de gosto, que agem como intermediários entre o público e a obra e delineiam trajetórias. São eles os críticos e os professores, profissionais da explicação; os galeristas e os *marchands*, intermediários na circulação de obras entre os compradores; os administradores da cultura e os curadores, promotores da exibição dos trabalhos, dos concursos, da aquisição de obras para acervos, etc.

Queríamos conhecer o papel de cada agente, o peso do arbitrário e do conjuntural nas tomadas de posições, as relações entre os sujeitos, as trocas de favores, os laços que os unem. Uma possibilidade seria observar o próprio Paraná. Como já mencionamos, a proximidade das fontes era um facilitador. Era preciso, então, estimar quando é que surge no estado o mínimo de características capazes de colocar em

¹ KARL, F. R. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 27, 40, 47.

² Op. cit. p. 19, 116, 177.

funcionamento o meio artístico nesse formato em que se inter-relacionam os mais variados participantes do circuito artístico. Verificamos que o cenário começa a ser montado na segunda metade do século XX quando surgem as publicações sobre arte, quando o Salão Paranaense de Belas Artes - SPBA é incrementado e quando começam a surgir os primeiros museus. Nesse período surge um interesse maior em trazer para o Estado boas exposições de fora e aumenta a preocupação com o ensino da arte. Muitos artistas são convidados a assumir cargos públicos, surgem as galerias, os colecionadores. Ocorre, enfim, um maior interesse pela área de artes plásticas.

Era a oportunidade de examinar as várias relações que vão constituir o meio artístico. Levados a conhecer outras localidades – centrais ou periféricas –, logo constatamos que o Paraná faz parte do grande campo da arte ocidental. Suas características, portanto, não o tornam diferente das demais localidades. Além disso, há o fato de que, no fim das contas, as relações entre os indivíduos, suas aspirações de sucesso, as intrigas, as trocas de favores, as concessões, as decisões tomadas arbitrariamente ou conforme a conjuntura, também ocorrem em outros ramos como, por exemplo, o universitário.

Como o meio artístico acadêmico francês de boa parte dos séculos XVIII e XIX, no Paraná da segunda metade do século XX parece predominar a dependência estatal. O governo francês patrocinava os Salões de Belas Artes que eram a maior instância de consagração dos artistas. A arte oficial era a acadêmica, originária das academias que também eram patrocinadas pelo Estado. Muitos artistas selecionados nos salões eram os alunos da academia, porque o júri que selecionava as obras freqüentemente era composto por professores. Os críticos simpatizantes do estilo escreviam textos elogiosos sobre as obras selecionadas e com isso estimulavam o consumo da burguesia, que ascendia socialmente e desejava marcar a sua distinção em relação às outras classes. Na França desse período essas relações constituem o meio artístico oficial.

Uma vez que o sistema de comércio que permitiria a subsistência artística não se desenvolve no Paraná, os artistas se esforçam para conquistar a aceitação oficial. No Brasil, o patrocínio privado é escasso. A sociedade tende a considerar que a cultura é

de responsabilidade do Estado. Curiosamente, a arte paranaense da segunda metade do século XX não se alinha ao estilo acadêmico, mas pretende se alinhar à arte moderna dos importantes circuitos internacionais. Enquanto na França os salões foram extintos porque eram instâncias que não se prestavam ao reconhecimento da arte moderna, no Paraná eles foram a porta de entrada dessa nova vertente. Aqui, a inserção da arte moderna se deu dentro das instituições estatais.

Até a consolidação da arte moderna no Paraná, houve alguns acontecimentos que estimularam um movimento de busca de renovação nas artes. Entre eles destaca-se a manifestação ocorrida no Salão Paranaense de Belas Artes - SPBA de 1957 e o surgimento da revista *Joaquim*, em 1946, editada pelo artista plástico Poty Lazzaroto e pelo contista Dalton Trevisan. *Joaquim* era uma revista cuja energia pretendia derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores³. Para conhecermos as idéias de modernidade que foram disseminadas na época, nos debruçamos sobre as 21 publicações da revista, que teve periodicidade irregular compreendida entre abril de 1946 e dezembro de 1948.

A partir de 1960 houve mudanças no estilo da arte veiculado pelo SPBA: passou-se da figuração ao abstrato.* A arte abstrata paranaense, contudo, não era tão alinhada ao abstracionismo dos circuitos mais destacados de fora porque se acomodava aos padrões de consumo local. Os salões da década de 1960 são porta de entrada no meio artístico daqueles cuja produção é de caráter abstracionista. Dentre os artistas mais selecionados destacam-se Domício Pedroso, Érico da Silva e Fernando Velloso.

Ennio Marques Ferreira, que era diretor do Departamento de Cultura, está presente na organização da totalidade dos salões dessa década: organizou oito dos dez

³ CÂNDIDO, A. **Joaquim**: A irreverente e a heróica *Joaquim*, Curitiba, n. 3, jul. 1946.

* Na observação da pintura abstrata o espectador dificilmente encontra uma imagem que tenha relação com os ambientes e situações do cotidiano. Segundo o artista Kandinsky (1866-1944), que foi grande expoente do abstracionismo russo, para apreciar a pintura abstrata o público precisa se concentrar nas relações harmoniosas ou não entre as formas, cores, manchas e o espaço no interior da tela.

salões e foi jurado nos outros dois restantes. O advogado Eduardo Rocha Virmond também tem participação significativa, compondo cinco vezes a comissão julgadora.⁴

No começo dos salões, até os próprios dirigentes faziam parte do júri, mas, pouco a pouco, essa função vai sendo delegada a críticos profissionais e estudiosos da arte.⁵ A atuação de Ennio e Virmond na administração da cultura não se restringe à década de sessenta, mas se estende até o final do século XX. Num período de quarenta anos ambos têm assumido cargos estatais na área cultural. Eles têm se destacado como administradores de museus, sendo responsáveis por uma parcela significativa das exposições ocorridas na capital e pela aquisição de obras que constituem o acervo artístico paranaense da segunda metade do século XX. Observando também os quarenta anos de atuação dos artistas citados destacamos os nomes de Fernando Velloso e Domício Pedroso. Ambos não se limitaram à produção da arte, mas estenderam seu campo de atuação à administração de espaços de divulgação dela e à compra de obras para acervos. Velloso também atuou na organização dos salões da referida década.⁶

Domício, Ennio, Velloso e Virmond tiveram poder para delinear carreiras. Assim, ficamos tentados a conhecer melhor a formação que tiveram e os cargos que ocuparam, os vínculos a grupos políticos, os objetivos que nortearam a gestão administrativa e os critérios de seleção das obras para acervos e exposições. Também queríamos saber se foram auxiliados por uma equipe e como se deu a captação de recursos para viabilizar as aquisições. As respostas para essas questões, colhidas por meio de entrevistas, foram complementadas com outras fontes bibliográficas e constituíram a segunda parte deste estudo: “Álbum de figurões: a administração da cultura”. A primeira parte, como não poderia deixar de ser, é o traçado do perfil dos indivíduos entrevistados, são os primeiros esboços para os seus retratos.

Ora os artistas são nomeados pelo governo como administradores da cultura, ora produzem arte, ora a consomem – seja como espectadores ou organizadores das exposições, seja como compradores de obras para os acervos. Na Curitiba da segunda

⁴ JUSTINO, M. J. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995, p. 7.

⁵ Op.cit.

⁶ Ibidem.

metade do século XX, o meio artístico não se desvincilhou do Estado. Quando se fala em reconhecimento simbólico^{7*} prevalecem as freqüentemente chamadas *panelinhas*. Trata-se de uma expressão comumente usada para designar pessoas que compõem um grupo fechado que restringe a participação de novos integrantes.

Após a consagração inicial, alguns artistas tendem a realizar, no decorrer da sua trajetória artística, uma produção uniforme, sem grandes variações. Esse fato pode estar ligado a uma adequação às exigências impostas pela consagração de mercado e/ou simbólica. Os artistas que não alteraram as suas produções agiram assim porque a arte que produzem se tornou uma marca que imediatamente está associada aos seus nomes? Ou eles teriam o propósito de tornar mais evidente, e menos complicada, a autenticação das obras pelo público consumidor que não é perito? Ou simplesmente eles consideram que a pintura que realizam ainda não esgotou todas as possibilidades?

O desdobramento da produção de Domício Pedroso e de Fernando Velloso revela que eles fazem, no presente, trabalhos que mantêm semelhanças com os que faziam quando, no passado, eram vanguarda. Bem demonstram as obras de Domício, *Metrópole* produzida em 2000 e *Favela A*, de 1970.

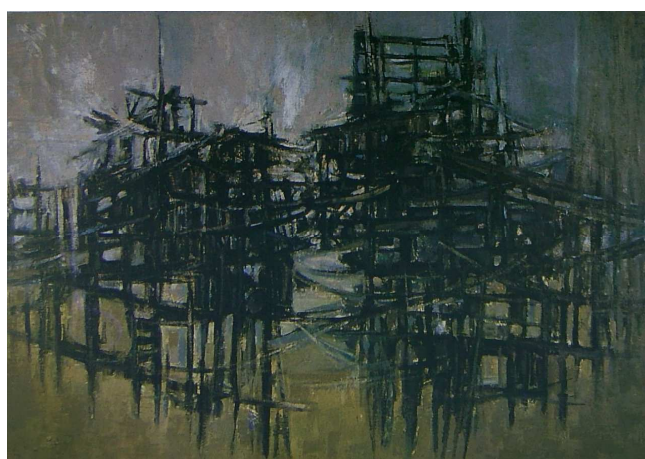


FIGURA 1: Domício Pedroso, **Favela A**, óleo sobre tela, 89,5x129cm, acervo do MAC/PR, 1970.

⁷ BOURDIEU, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, s/d. p. 200-202.

* O reconhecimento simbólico são os títulos que uma pessoa obtém – bustos em praças, nomes em ruas, presença em catálogos, premiações conferidas pelas academias, pelos salões – são títulos de propriedade simbólica que dão direito ao reconhecimento. O capital simbólico seria então a glória, a honra, o crédito, a reputação, a notoriedade.



FIGURA 2: Domicio Pedrosa, **Metrópole**, 2000.

Da mesma forma, a produção recente de Fernando Velloso se assemelha com a do início da década de 1960. Desde a consagração propiciada pela medalha de ouro que ganhou com o quadro abstrato *Composição castanha*, no SPBA de 1961, Velloso manteve-se nessa linha de trabalho.



FIGURA 3: Fernando Velloso, **Composição castanha 1**, 1961, óleo sobre tela, 80x40cm, Paris.



FIGURA 4: Fernando Velloso, **Totem da floresta imaginária**, 1986, técnica mista, 81x60cm.

Para contrapor o desdobramento da pintura de Velloso e Domício, podemos pensar nos rumos tomados pela produção de outro abstracionista citado: Érico da Silva. As temáticas da produção recente desse artista são as procissões, o circo, os coroinhas. Ela se distingue radicalmente da de caráter abstracionista da década de 1960.



FIGURA 5: Érico da Silva, *Sem título*, óleo sobre tela, 140x140cm, Curitiba, 1965.



FIGURA 6: Érico da Silva. In: Catálogo de obras recentes.

Considerando a possibilidade de que Érico da Silva tenha alterado sua produção para atender a um público apreciador de obras que retratam ambientes e situações reconhecíveis no cotidiano, poderíamos inferir que o público recente, consumidor de suas obras, se distingue daquele que consome as obras de Velloso e de Domício.

Apesar de darem rumos distintos às suas produções, possivelmente para atenderem às expectativas de diferentes públicos, Domício, Érico e Velloso, no período inicial de suas carreiras, mantêm semelhanças: constituem o grupo dos abstracionistas da década de 1960. Quais foram as mudanças e quais foram as permanências pictóricas nas obras desses artistas de lá para cá? Como se acomodaram, na obra, as exigências do meio e a experiência com a arte de fora (as linguagens das vanguardas européias ou a arte norte-americana pós 1940)? A que público se dirige o trabalho desses artistas? Para observar a produção artística, compreendida entre 1960 e 2000, os catálogos das exposições constituem importantes fontes de informação. No traçado do perfil dos artistas contamos ainda com artigos de periódicos e entrevistas em que enfocamos a formação, as premiações, a participação em exposições, os vínculos a grupos políticos, os cargos ocupados. O retratar da trajetória artística e as análises das obras compõem o terceiro capítulo deste trabalho.

Quando sugerimos que o desdobramento da produção de artistas como Érico da Silva demonstra adequação ao gosto do público, consideramos que a ocorrência dessa situação também foi observada em outros locais e períodos. Nossa preocupação não recai sobre a qualidade da obra de arte, uma vez que parece não existir relação direta entre a liberdade dos artistas e a qualidade estética de suas obras. Se o limite de liberdade interferisse, as mais belas obras de arte só existiriam num regime de total anarquia.⁸

Da mesma forma, também não estamos julgando a qualidade da obra de Fernando Velloso e Domício Pedroso. O processo que levou à conformação das obras desses dois artistas em determinado formato é inteiramente comum, não constitui uma exceção. Quando provocaram uma grande ruptura, os artistas eram vigorosos, tinham tudo a fazer, pois eram movidos por uma visão nova que permitia recriar tudo de

⁸ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Lisboa: LTC, 1999. p. 271.

maneira original. Contudo, nos períodos em que persistem a estabilidade e a credibilidade, os artistas trabalham apenas pequenas mudanças e variantes, mexendo na aparência sem alterar a essência.⁹

Érico da Silva parece ter buscado uma consagração de mercado. Já os trabalhos recentes de Fernando Velloso e Domício Pedroso talvez se dirijam a um círculo mais restrito de pessoas. Ao contrário de Érico, Velloso e Domício possuem poucas obras nas galerias e possivelmente seus maiores apreciadores são seus pares, amigos, profissionais da área de artes ou áreas afins. A produção desses artistas provavelmente se dirige à preservação do reconhecimento simbólico.

A mudança ou a permanência sofrida pelas obras desses artistas surgiram como pretexto para observarmos também os intermediários e os receptores da arte. Nosso interesse recai sobre a alternância de papéis, as trocas de posições no meio artístico durante quarenta anos. Situação que parece contribuir para que esse meio não dê chance às mudanças de critérios de escolhas, não abra espaço a quem não for apadrinhado pelos intermediários da arte.

Verificamos, a partir do livro sobre o poder da crença, do sociólogo Pierre Bourdieu, que é preciso pensar as condições sociais que possibilitaram a existência de nossos artistas. Bourdieu afirma que a eficácia da crença não deve ser procurada na própria crença, mas nas condições sociais que a produzem. O autor exemplifica com menções ao universo da alta costura. Somente em Paris é que se encontram reunidas todas as condições para o lançamento da moda: a presença de oitocentos jornalistas na apresentação das coleções à cata de informações diárias; as revistas especializadas que, um mês depois, publicam uma síntese fotográfica; por fim, os compradores profissionais, cujos dólares, libras ou francos permitirão que as mulheres concretizem idéias consideradas, às vezes, extremistas ou, pelo contrário, tímidas.¹⁰ Bourdieu inspira o estudo das condições sociais que possibilitaram a admiração pelas obras de Domício, Érico e Velloso.

⁹ ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas SP: Autores Associados, 2001. p. 32-37.

¹⁰ BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004. p. 162.

Além dos administradores da cultura e dos artistas, entrevistamos também o colecionador que empresta obras para exposições nos museus, Max Conradt Júnior. As questões dirigidas a ele foram a respeito da formação, da profissão, de como se deram os primeiros contatos com a arte e com o colecionismo e dos critérios de escolha das obras para a sua coleção. O colecionismo é tratado no terceiro capítulo do trabalho, logo após a análise das obras. Fernando Bini foi outro depoente. Ele é professor dos cursos de artes da cidade, crítico, historiador, curador de exposições e adepto da arte moderna e contemporânea. Bini contribuiu e continua contribuindo para a legitimação dos valores com os quais simpatiza e com os artistas que estão ligados a eles. Ele está presente, principalmente, no segundo capítulo falando sobre as dificuldades que envolvem o exercício da curadoria em locais interioranos. A pesquisa centrada nesse grupo de indivíduos pode nos oferecer uma amostragem de situações que parecem ser recorrentes.

O livro *A micro-história e outros ensaios* do historiador italiano Carlo Ginzburg, ofereceu uma contribuição valiosa. No primeiro capítulo, há preciosas reflexões sobre a arte italiana. Elas clareiam a compreensão das relações variáveis que existem entre locais centrais e periféricos da arte. Sabemos que há uma forte tendência em relacionar periferia a atraso. Por meio da análise da arte italiana, Ginzburg demonstra que nem sempre é possível fazer essa relação¹¹. As reflexões inspiradas em Ginzburg aparecem no final do segundo capítulo: o embate entre as regiões centrais e periféricas da arte, a consagração em nível regional, nacional e internacional, o estabelecimento dos artistas nas suas comunidades, o êxodo de outros para fora do Estado ou do país, a imposição de estilos pelos centros estrangeiros, a acomodação do modernismo brasileiro entre as vanguardas e o academicismo.

Na idealização e na concretização desta história, o livro *A invenção da sociedade* de Jacques Revel teve um papel fundamental. O autor nos ajudou a refletir sobre o nosso lugar no trabalho, o nosso objetivo e as abordagens de pesquisa. Para Revel, as informações que o historiador recolhe são frequentemente fragmentadas e descontínuas. É o pesquisador que constrói os objetos. O resultado do trabalho exibirá

¹¹ GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

o seu ponto de vista. Ele comenta que áreas distintas, como em nosso caso a arte e a história, não têm que se alinhar, mas buscar, provisoriamente, o que serve.¹²

No livro, o autor aponta três formas de conhecer um dado território: através das viagens dos reis, dos questionários dos recenseadores e dos mapas. Os autores de cada história que Revel reuniu escolheram uma dessas fontes e levaram-nos a conhecer o território por esse viés. No caso de nosso trabalho, dentre os pontos de vista possíveis, escolhemos o do sujeito que, anos depois, conta a sua versão dos acontecimentos. Buscamos unidades e contradições do lado do entrevistado. Atentamos também para o fato de que a verdade é a do depoente e não a do fato narrado. Na busca de um tratamento adequado aos depoimentos, constatamos que era preciso classificar, distinguir, reunir o maior número de fenômenos. Foi assim que esmiuçamos as fontes e destacamos, por exemplo, informações sobre um mesmo assunto tratado por diferentes depoentes. Enquanto alguns depoimentos se complementavam de forma bastante harmoniosa, houve aqueles em que ocorreu justamente o contrário. Revel nos leva ainda a questionar qual terá sido, para os contemporâneos, a pertinência das noções que tratamos.¹³

Servimos-nos também de alguns livros que facilitaram o entendimento do funcionamento do meio artístico, como *As regras da arte* de Pierre Bourdieu.¹⁴ Um livro em que o autor analisa a construção e o funcionamento do meio artístico da arte moderna. *A Socialização da arte* de Nestor Garcia Canclini,¹⁵ livro em que o escritor destaca o problema da elitização da arte na América Latina e da sua submissão aos grandes centros europeus e norte-americanos. *Arte, privilégio e distinção* do sociólogo José Carlos Durand,¹⁶ que trata de múltiplos aspectos do meio artístico da cidade de São Paulo numa perspectiva histórica, do início do século XX à década de 1970. *Entre a feijoada e o X-burguer* da crítica da arte brasileira Aracy Amaral,¹⁷ que é uma

¹² REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. X,7.

¹³ Id.

¹⁴ BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

¹⁵ CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, s/d.

¹⁶ DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹⁷ AMARAL, A. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o X-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

compilação de textos jornalísticos seus, de duas décadas, cuja preocupação mais freqüente seria a identidade cultural latino-americana.

As imagens apresentadas exercem grande influência sobre o texto. Na primeira parte, os retratos dos sujeitos que compõem a trama complementam a montagem dos perfis. No momento seguinte, obras contemporâneas servem de pontos de partida para a abordagem dos assuntos ligados à administração da cultura: o público, a montagem de exposições, a constituição de acervos, as concessões de honrarias aos artistas conforme a preferência artística dos dirigentes. A terceira parte é ilustrada pelas obras dos próprios artistas dessa história. Elas contam a trajetória artística de cada um.

A idéia de utilizar a obra como mote para abordar questões do meio artístico surgiu a partir do já citado *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu. No livro, o autor analisa a obra de Flaubert *A educação sentimental*, obra ficcional que descreve a sociabilidade entre artistas, *marchands*, simpatizantes das artes e a elite parisiense da segunda metade do século XIX. A partir da análise das posições que as personagens de Flaubert ocupavam nos ambientes onde viviam, das suas ações, das relações entre si, o autor investiga a construção e o funcionamento do campo da *arte pela arte*, que também data do mesmo período.

Mencionado o material utilizado no estudo e a forma como o abordamos, é importante que o leitor saiba que há um assunto que permeia todo o estudo: o desinteresse do público pela arte. A insistência em tal assunto simboliza o desejo de que ela fosse menos elitista. Ao mesmo tempo não há como esconder a frustração pela suspeita de que não há muito a fazer. Convidar os artistas a realizarem trabalhos mais fáceis de serem absorvidos poderia resultar no mesmo retrocesso proclamado pela União Soviética quando exigiu que os ousados abstracionistas passassem a produzir uma arte panfletária, de cunho propagandístico.

Muitos pesquisadores acreditam que o fato da arte se confundir com outros objetos da vida real contribuiu para distanciá-la ainda mais do público. Para contrapor essa idéia, incluímos a opinião do crítico de arte Arthur Danto. Para ele, a arte desceu às ruas, está mais próxima do que nunca e se confundiu com a realidade, tudo pode ser

arte, mais pessoas se interessam por ela e várias estão dispostas a concordar que objetos herméticos realmente possam ter o *status* de arte.

No fim das contas, achamos que a arte é uma linguagem que bem poderia ser aprendida na escola, dotada da mesma importância que é conferida à matemática, ao português, à geografia. Ela, porém, é tratada como um segundo idioma, algo extra. Poucos são os que têm oportunidade de conhecê-lo. A importância desse idioma? Há satisfações que os que não puderem conhecê-lo e apreciá-lo jamais terão. É claro que estes gozarão de outros prazeres, mas os oriundos da arte enriquecem e abrilhantam muito o fatigado cotidiano.

2. TELA, TINTAS E PINCEL: TUDO PRONTO PARA OS PRIMEIROS ESBOÇOS

2.1 PINCÉIS REVOLTOS DELINEIAM EM FORTES NUANCES A HISTÓRIA DA ARTE DO PARANÁ

Na tarde do dia 20 de dezembro de 1957, o bar do Jockey, na Rua Ébano Pereira, no centro de Curitiba, estava em polvorosa. É que os jovens artistas plásticos da cidade, assíduos freqüentadores do lugar, planejavam uma manifestação a poucos metros dali, em frente à Biblioteca Pública do Paraná. Descontentes com o resultado da seleção dos expositores do SPBA, cuja abertura seria naquele dia, nas dependências da Biblioteca, os artistas selecionados pretendiam retirar seus quadros da parede em solidariedade aos colegas que tiveram suas obras recusadas pela comissão julgadora. Eles pretendiam fazer uma grande fogueira com os quadros e atear fogo. Um pintor que participou da manifestação sintetiza a decepção dos artistas afirmando que a maior parte das obras selecionadas não representava a arte paranaense e que o júri havia sido tendencioso. “Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas (...). É um salão de antiquários e, como se não bastasse, de antiquários desonestos”.¹⁸

Advertidos de que sofreriam represália caso pusessem em prática a planejada manifestação, os artistas optaram por tirar apenas os seus quadros da parede. Contudo, ainda no mesmo dia receberam o convite para expor em outro local: o *hall* de entrada da Biblioteca. Era um lugar privilegiado, já que o Salão oficial acontecia tradicionalmente no subsolo. A polêmica exposição, que ficou conhecida como o Salão dos Pré-julgados, acabou obtendo mais visitas e mais prestígio que o Salão oficial.

¹⁸ PÉRSIO, L. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. Jornal **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 dez. 1957.



FIGURA 7: Foto retirada da Reportagem “Revoltados, os pintores do Paraná”. Jornal **Gazeta do Povo**, 21 dez. 1957. Curitiba.



FIGURA 8: Ennio Marques Ferreira. Abertura do Salão Paranaense de Belas Artes..

Um dos participantes da manifestação era o agrônomo Ennio Marques Ferreira. Paranaense de nascimento, há 4 anos ele chegara do Rio de Janeiro. A formação e o trabalho numa empresa colonizadora, não impediram que o jovem Ennio deixasse aflorar o seu lado artístico. No Rio, um amigo estimulou o seu interesse pela Arte Moderna. Estando há pouco tempo em Curitiba, Ennio associou-se a outro amigo e abriu uma molduraria. No ano do Salão dos Pré-julgados ele reinaugurou a loja, agora como galeria, e a chamou de Cocaco (uma ferramenta alemã bastante útil para o feitiço das molduras).

Outro rebelado era Fernando Velloso, um funcionário público formado há cinco anos na primeira turma da EMBAP, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Velloso tinha 27 anos na ocasião e também era advogado, mas não exercia a profissão. Ele tinha um programa na rádio Guairacá de onde convocara os demais artistas para a manifestação que aconteceria logo mais.



FIGURA 9: Fernando Velloso, Trabalhando em seu ateliê, Rue de Constantinople, 24, Paris, final de 1960.

Junto a Ennio e Velloso estava também Domício Pedroso. Colega de Velloso na EMBAP, Domício condenava o conservadorismo do Salão. Na ocasião, ele fazia um curso na Fundação Getúlio Vargas e garimpava uma bolsa de estudos na Europa.

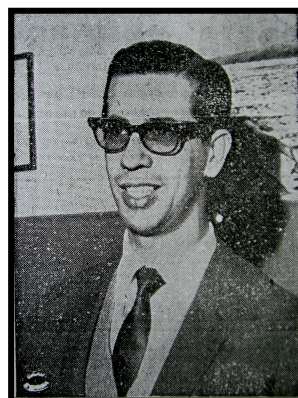


FIGURA 10: Domício Pedroso logo após o regresso de Paris (1958-62)

Os insurgentes contavam com o apoio do advogado Eduardo Rocha Virmond. Ele não pintava, mas compactuava com as idéias dos amotinados. Freqüentava as rodas

de bate-papo regadas a bebidas e petiscos. Na época, Virmond manifestava uma inclinação à crítica de arte. Definitivamente não era um crítico elogioso. Nesse mesmo ano, na ocasião da inauguração da galeria de Ennio, Virmond publicou que o artista Érico da Silva, que expôs uns guaches para abrilhantar a inauguração, não havia trabalhado com tanto afínco como teria feito em telas anteriores. Para Virmond, que ensaiava os primeiros passos na crítica de artes plásticas, os guaches de Érico não estavam tão bons.



FIGURA 11: Eduardo Rocha Virmond. Abertura do SPBA¹⁹.

Érico da Silva ainda não arriscara participar dos salões. Mesmo que tivesse ciência do acontecido, ignorava os motivos dos revoltosos, pois ainda não atinava para a competição entre os novos e os estabelecidos. Érico trabalhava como vitrinista de lojas da rua XV de Novembro, na região central da cidade. Ele chegara à Curitiba há cerca de sete anos com o propósito de cumprir o serviço militar. Era catarinense e antes de desembarcar na cidade viajara quatro anos pelo Brasil com a *Companhia Circense Poliama Oriente*.

¹⁹ FERREIRA, E. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fund. Cultural, 2006. p. 201.

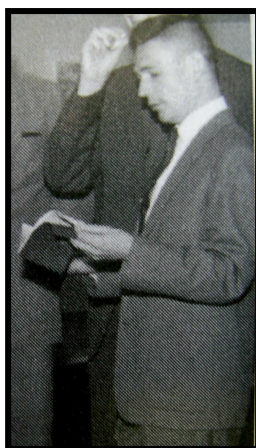


FIGURA 12: Érico da Silva. Abertura do XX SPBA, Curitiba, 1963.

Enquanto decorava as vitrines das lojas da rua XV, Érico mal sabia que um vizinho de trabalho, um lojista, viria a se tornar um dos maiores colecionadores da arte paranaense. Tratava-se do descendente de alemães, Max Conradt Júnior, dono de uma loja de artigos infantis chamada *Maison Blanche*, que ficava nas proximidades.

Na ocasião, Conradt ainda não colecionava arte, mas presenciou muitos artistas – tais como o “maldito” Miguel Bakun – exporem obras na calçada em frente à sua loja, que ficava na esquina da rua XV com a rua Dr. Muricy.

Fazia muito mais frio naquele tempo do que hoje. Curitiba era ainda mais fria. Ali na esquina da Dr. Muricy, bem em frente à calçada da *Maison Blanche*, estava o Miguel Bakun com aqueles tesouros todos espalhados na calçada. [Ele] precisava vender, mas ninguém dava valor para as pinturas dele. Estava frio, e ele esfregava as mãos para aquecê-las. Ao lado, uma pilha de [jornal] *Gazeta do Povo* para enrolar algum quadro que, puxa ele precisava vender. Eis que se aproxima uma daquelas senhoras muito elegantes, (...) e ela fez um olhar assim de desdém (...). Mas, aquilo tudo ali e ela num gesto muito discreto apontou. E o Bakun prontamente disse: “Gostou desse?” “É, não está ruim, mas eu gostei mesmo foi da moldura.” Ele segurou o quadro com a esquerda e deu um murro na tela (...) ²⁰

Esse episódio é simbólico de uma situação recorrente na sociedade da época, o repúdio às obras de tratamento moderno – dentre as quais se incluíam as de Bakun. De nenhum outro artista, porém, soubemos tantas histórias como essa que demonstra a incompreensão com que os artistas eram tratados. Isso talvez se deva ao fato de que Bakun era um artista ingênuo que dispunha de poucos recursos. Outros artistas gozavam de melhor situação financeira, tendo oportunidades de estudo, apadrinhamento, melhor colocação no mercado de trabalho.

²⁰ CONRADT, M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 22 out. 2006.

No SPBA a situação era um pouco diferente, havia um maior amparo a alguns modernos. Quando um simpatizante das ousadias modernas participava da comissão julgadora do salão, alguns artistas, cujas obras tinham esse caráter, eram selecionados. Foi assim naquele ano de 1957. Embora tivesse participado do Salão, Bakun esquivou-se da manifestação dos Pré-julgados. Tal Salão fez parte de uma série de acontecimentos que ilustraram as tensões entre os artistas modernos e os acadêmicos. O momento marcava o início da luta dos novos por reconhecimento e pela conquista do espaço oficial.

A geração seguinte irá se beneficiar com as conquistas dos insurgentes e em troca aplaudirá os desbravadores aquilatando-os e consagrando-lhes lugares de destaque na História. O crítico e professor de História da Arte Fernando Bini favoreceu-se com os avanços modernos.

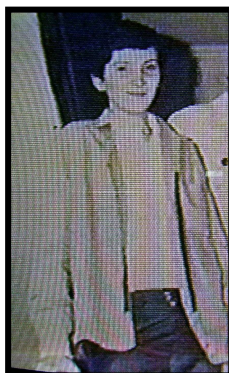


FIGURA 13: Fernando Bini²¹

Na ocasião, Bini tinha apenas nove anos de idade, mas já se deliciava com a caixa de tintas a óleo que havia ganhado há pouco tempo da amiga de uma tia. Na próxima década Bini irá cursar Pintura na EMBAP e se tornará grande amigo dos pioneiros, sendo por eles convidado a participar de vários eventos, a fazer a curadoria de inúmeras exposições e o texto de diversos catálogos.

Esse ímpeto dos novos em manifestar a sua insatisfação quanto aos julgamentos que consideram errôneos, moveu os modernistas do Paraná a realizarem a

²¹ Fernando Bini In: **A ARTE** de Fernando Velloso. Filme. Realização: MAC e TV Educativa. Integrou a Sala Especial do 55º Salão Paranaense. Curitiba, 1998, 16 min.

manifestação de 1957 que resultou no Salão dos Pré-julgados. É provável que os revoltosos paranaenses tenham se inspirado num outro episódio semelhante que ocorreu no século anterior em Paris, na época centro artístico ocidental das artes. Por motivos parecidos e liderados pelo artista Édouard Manet (1832-83), os artistas recusados do *Salon* oficial formaram uma exposição paralela que ficou conhecida como *Salon des Refusés*.

Era o ano de 1863, o *Salon* oficial vigorava há algum tempo e tradicionalmente as obras selecionadas eram as acadêmicas. A pintura acadêmica francesa possui inspiração renascentista e no classicismo grego. Essa produção artística observa regras como o desenho correto, o *trompe l'oeil* (ilusão de realismo causada pela tinta a óleo), o tema digno (retrato de celebridades, cenas históricas, etc.). O academicismo era uma arte hostil à inovações. Na época, os pintores acadêmicos eram famosíssimos e gozavam de todas as pompas. Porém, com o advento da arte moderna, muitos trabalhos acadêmicos foram escondidos nos porões dos museus e esses pintores passaram a ter um reconhecimento limitado ao seu tempo, os livros de história da arte mal citam seus nomes, condenando-os ao esquecimento.

Outras tendências, porém, conviviam com essas obras, contudo, não eram selecionadas pelo júri. Manet era um artista atuante na época. Ele já havia sido selecionado por alguns salões anteriores e naquele ano fizera um trabalho diferente, especial, a famosa tela: *Almoço na relva*. Nela, o autor criticava a hipocrisia da burguesia local que se dizia respeitosa e observadora da moral e dos bons costumes, mas que também dava as suas escapadelas deliciando-se nos prostíbulos. Manet retrata um piquenique em meio a um bosque onde dois senhores com as vestimentas tipicamente burguesas figuram ao lado de duas prostitutas nuas. O quadro causou escândalo não só pela temática, mas também pela ousadia técnica. O pintor havia aplicado diretamente na tela as cores puras, o branco justaposto ao puro negro. O costume era suavizar as cores na paleta, misturando-as, e aplicar somente o resultado na tela. Outra ousadia diz respeito ao nu não idealizado, mais um pioneirismo atribuído a Manet.



FIGURA 14: Édouard Manet, *Almoço na relva*, 1863, óleo s/ tela, 215 x 271 cm, Paris.

Naturalmente, a tela *Almoço na relva* foi recusada, mas Manet não se deu por vencido e conseguiu junto às autoridades locais um espaço para expor a sua obra e as de outros artistas que também teriam sido recusadas no *Salon* oficial daquele ano. A mostra ficou conhecida como o Salão dos Recusados e não se repetiu novamente, como aconteceu, aliás, ao paranaense Salão dos Pré-julgados. *Almoço na relva* é um marco na história da arte, pois nela Manet esboça os primeiros contornos que inspirariam o Impressionismo.

2.2 O PREPARO DAS TINTAS

Para estudar as várias relações que irão compor o meio artístico, nos dirigimos ao colecionador Max Conradt, ao professor Fernando Bini, ao crítico Eduardo Rocha Virmond, ao artista Érico da Silva e aos administradores da cultura Domício Pedroso, Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso, com o objetivo de colher os seus depoimentos.

Pareceria correto que optássemos por dar voz aos homens comuns, aos anônimos, aos silenciados, o que já há algum tempo tem atraído inúmeros historiadores. Optamos, entretanto, por ouvir personalidades públicas, que já gozam de suficiente visibilidade, mais pela escassez de pesquisas sobre essa temática e menos para reproduzir o discurso oficial, coisa que os catálogos comemorativos encomendados pelo governo já fazem de forma bem satisfatória. Interessamo-nos pela atuação dos agentes que constituem o meio artístico oficial e o colocam em

funcionamento de modo a consagrar artistas, destroná-los ou condená-los ao esquecimento.

A pertinência do uso de fontes orais se dá a partir do momento em que o pesquisador encara o entrevistado menos pelas informações objetivas que ele poderia fornecer sobre os fatos passados e mais pela maneira como esses fatos foram rememorados e representados no presente. Utilizar entrevistas com membros relevantes de órgãos administrativos do Estado para estudar essas organizações seria, até algum tempo atrás, uma completa heresia para o historiador. A crença sustentada por alguns de que a fonte escrita é mais fidedigna do que a fonte oral tornaria irrelevante o emprego desse procedimento metodológico na pesquisa de um tema razoavelmente abastecido pela documentação escrita. Contudo, a história da memória do fato tem atraído, cada vez mais, pesquisadores que não se limitam à história objetiva do fato.²²

O depoimento de professores, críticos e administradores da cultura, permite que compreendamos a maneira pela qual eles analisaram “de dentro” os meandros políticos e estratégicos dos processos de tomadas de decisão com os quais se confrontaram freqüentemente. Isso possibilita a avaliação do peso do arbitrário, do aleatório, do conjuntural, dos conflitos com os políticos, das rivalidades com os pares, das redes de amizade, das escolas, do grupo, coisas impossíveis de serem recuperadas pela documentação escrita.²³

Por sermos pesquisadores em História da Arte, ocupamos um lugar no meio artístico e dividimos com os sujeitos da história que elaboramos as mesmas categorias e referências. Esta situação, segundo Marieta de Moraes Ferreira – inspirada em Chartier – é uma vantagem importante para um maior entendimento da realidade estudada. Sob esse ponto de vista, a falta de distância, ao invés de inconveniente, se

²² MOTTA, M. **História de vida e história institucional**: a produção de uma fonte histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995. p. 2-4.

²³ Op. cit. p. 3.

torna vantajosa, porque permite a superação do descompasso afetivo e psíquico que freqüentemente separa o historiador daqueles que são sujeitos da História.²⁴

Procuramos sempre ter em mente as perguntas que Jacques Revel adequadamente coloca: De onde falo? O que é possível dizer? Sem esquecer de que falamos do seio da cultura erudita, de que não será possível explicar, mas sim, assinalar o que possibilitou as construções dos papéis sociais e o desempenho desses papéis num dado momento histórico.²⁵

A última parte do livro de Revel em que nos concentramos foi bastante atrativa aos nossos propósitos. Ela trata de jogos e papéis sociais: uma biografia encomendada, o relato de uma disputa jurídica apontando para interesses mascarados dos adversários e a narrativa de um conhecido fato ocorrido na Paris setecentista. Impressionamo-nos com esta última narrativa do famoso motim francês de 1750, ocorrido após a polícia ter raptado várias crianças locais. O autor traz à tona os acontecimentos, como o faz um contista numa história ficcional, mas os enriquece com análises que aparecem sutilmente a respeito das intenções dos agentes sociais, os sujeitos da dita história.

2.3 A INSPIRAÇÃO

A história do artista Miguel Bakun, aquele a quem a comunidade se refere como *Van Gogh curitibano*, nos intrigava. Não raro, Bakun se deparava com situações como aquela em que vendeu só a moldura do quadro. Curiosamente, porém, as suas obras tornaram-se bem cotadas no Paraná atual. Sentimo-nos impelidos a buscar entender o que havia mudado para que as ditas obras passassem a valer tanto. Poderíamos buscar outras narrativas sobre o reconhecimento póstumo que talvez clareassem um pouco as nossas dúvidas. Nós, como Norbert Elias mencionou na biografia que fez de Mozart, achávamos que a história desse incompreendido faria com que as próximas gerações refletissem sobre como são tratados os inovadores.²⁶

²⁴ FERREIRA, M. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 3, p. 11-24, maio/jun. 2000.

²⁵ REVEL, op. cit., p. 74-75.

²⁶ ELIAS, N. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Na ocasião, saímos em busca de depoimentos de pessoas que foram do convívio do artista. O conteúdo das falas revelava que há um meio artístico repleto de indivíduos que desempenham seus papéis de modo a fazer funcionar o mundo da arte. As ações obedecem a determinadas normas, como num jogo em que é preciso ter ciência das regras, daquilo que é permitido, ou não, para o bom andamento da competição. Os que participam desse meio precisam conhecer essas regras sob pena de serem eliminados do jogo. Cada ação está relacionada às demais e elas influenciam os acontecimentos.

O processo de consagração de Bakun se deu pelo trabalho dos componentes do meio artístico. Nas entrevistas, centramo-nos no artista em questão. A maior parte dos depoentes era do mundo da arte. A certa altura da conversa crescia a curiosidade de saber mais sobre o próprio declarante, seus propósitos, sua trajetória profissional, até que ponto suas tomadas de decisão estiveram atreladas a interesses externos, opiniões sobre a localidade onde vivem e sobre as suas atuações. Na ocasião fomos obrigados a conter a curiosidade para não nos distanciarmos dos propósitos definidos.

Recentemente retomamos essa idéia, já munidos das condições básicas para colocá-la em prática. Decidimos tentar compreender como funciona o ambiente artístico paranaense, sem esquecer que ele faz parte do mundo da arte, que não é, portanto, uma exceção. De início nos propusemos a traçar o perfil de cada personagem.

2.4 ESBOÇOS PARA OS RETRATOS

Domício Pedroso, Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira, Érico da Silva, Fernando Bini, Fernando Velloso e Max Conradt Júnior são sujeitos da história da arte do Paraná da segunda metade do século XX.

Dentre estes, Ennio é considerado o líder da renovação da arte paranaense, aquele cujos cargos de importância permitiram-lhe promover uma série de modificações no panorama artístico. Ennio (1926, Curitiba) organizou e julgou inúmeros SPBA, foi diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e

Cultura do Estado durante quase toda a década de 1960. Dentre outros cargos, ele foi idealizador e diretor do Museu de Arte do Paraná – MAP (1987-1991/1995-1998) e de outro importante espaço de exposições projetado para receber obras de peso da arte nacional e internacional, a Casa Andrade Muricy (1998-2002). A partir de 1980, Ennio também organizou e dirigiu, por vários anos, a itinerante sala de exposições Miguel Bakun (destinada a abrigar mostras de artistas do Paraná). Ele é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA e, entre 1976 e 1979, foi diretor de um órgão que rege o acervo, o patrimônio e os projetos culturais da capital do Estado: a Fundação Cultural de Curitiba – FCC.

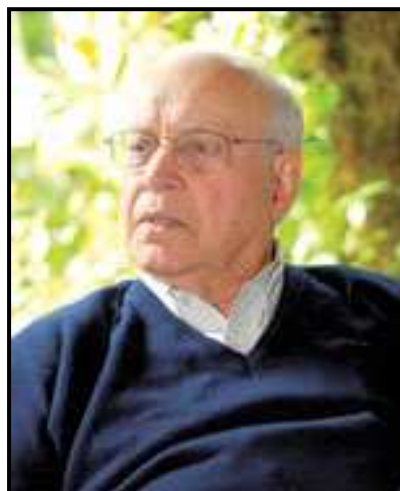


FIGURA 15: Ennio Marques Ferreira²⁷.

Ennio enfatiza o seu papel no nascimento e na evolução dos órgãos culturais do Estado, dentre eles a Secretaria de Cultura. No início foi difícil se acostumar como dirigente de um órgão público que “(...) teria a sua importância [mas que] (...) era um órgão ainda muito pequeno, que não tinha uma expressão muito grande. Talvez soe um pouco pretensioso dizer que eu fiquei lá quase nove anos e houve uma movimentação grande, principalmente na área artística.”²⁸

O administrador revela que arejou o SPBA, dando-lhe um caráter moderno, quando assumiu o Departamento de Cultura, em 1961. Não pestanejou quando teve

²⁷ HAYGERT, A. M. G. **Testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas**. Disponível em: http://www.cienciaefe.org.br/Online/imago/ennio_marques_ferreira/ennio.htm. Acesso em jan. 2007.

²⁸ FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 20 set. 2004.

que destronar um figurão da época: Oswaldo Teixeira, que era diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – MNBA. As obras acadêmicas de Oswaldo Teixeira eram freguesas do salão. No ano em que Ennio assumiu a Secretaria, Teixeira enviou um quadro para o concurso como fazia todos os anos, mas, para sua surpresa, dessa vez o quadro não foi selecionado. Descontente, o artista se correspondeu com o governador do Estado que imediatamente exigiu de Ennio uma justificativa. Contudo, Ennio afirma que o governo não fez nenhum tipo de pressão para que o resultado fosse alterado.²⁹

Ennio destronou um representante nacional da arte acadêmica, mas quando se dirige a um acadêmico regional que é depreciado pelo seu grupo, ele age contra as expectativas: “(...) Andersen, que é um artista da maior categoria (...)” Alfredo Andersen teria sido o pai da pintura acadêmica no Paraná. O próprio Ennio, no início da entrevista, afirma que o seu grupo tentou combater a arte acadêmica, em vigor até o final da década de 1950, a qual era, segundo ele, anacrônica e conservadora. Contudo, em seguida, rende elogios ao maior representante do estilo que tanto censurou. Esses elogios podem estar ligados ao respeito que nutre pela história da localidade, já que por mais de 40 anos esteve à frente de órgãos de preservação do patrimônio.

Ele conta que trabalhou muito desde que assumiu o Departamento, garimpendo dinheiro junto às instituições públicas e privadas para as premiações dos salões. Chegou a um ponto em que “o valor levantado de recursos para os prêmios do salão era igual ou maior que toda a dotação do Departamento de Cultura”.³⁰

No depoimento, a cautela com as palavras se deve ao receio de se expor a mal-entendidos e também demonstra uma preocupação em construir um discurso que tenha uma lógica, uma coerência, e que fortaleça a imagem que ele deseja que seja pública.³¹

O depoente usa com frequência a primeira pessoa do plural colocando-se como participante ou, ainda, como o líder de um grupo. Ao se referir ao Salão dos Pré-julgados que, como já dito, teria sido um primeiro passo de uma onda de renovações,

²⁹ Op. cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 8.

Ennio diz: “Nós estávamos embalados (...) nós tínhamos como princípio (...)”. Quanto à administração do MAP, de início Ennio menciona: “Eu tive uma experiência muito interessante no MAP.” Depois: “Havia um interesse específico de formação do museu com obras de artistas do Paraná.”³²

Qual é a justificativa para empregos diferenciados dos pronomes “eu”, “nós”, “se”? Somente a testemunha na condição de sujeito não emprega a terceira pessoa do singular. Aquele que tem (ou se atribui) o *status* de sujeito pode passar, por modéstia, do “eu” ao “nós”, como parece ser o caso de Ennio. E ainda do “nós”, que diferencia uma categoria, ao “ele”, que marca a distância em relação a outro grupo social.³³

Ennio sublinha o compromisso com a comunidade e a sua presença na ampliação do meio artístico. Sobre a viabilização do espaço de exposições *Miguel Bakun*, ele usa o “se” e a primeira pessoa do plural. “(...) Para se conseguir isso havia a facilidade de termos certo conhecimento, certo conceito já formado da organização dos salões (...) com esse trabalho que a gente tinha feito anteriormente na Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, ou nesses outros cargos que eu tive participação.” E fazendo um balanço de sua carreira:

Eu acredito que eu tenha tido um valor para a comunidade artística (...). Eu acho que ajudei muitos artistas aqui do Paraná. É uma coisa que eu não disse a ninguém, mas desde os anos 1960, no Departamento de Cultura, eu ajudei muito a classe artística. Talvez um dos poucos méritos que eu tive foi o de ajudar os artistas paranaenses a se desenvolverem, a evoluírem.³⁴

Afastado de cargos públicos, ele está satisfeito com a atuação na área administrativa e goza da sensação do dever cumprido. Porém, num dado momento, demonstra certo descontentamento com a receptividade da comunidade atual. “Eu sou carta fora do baralho. Às vezes, as pessoas me procuram para algum aconselhamento, coisas assim, mais nada (...)”.³⁵

³² FERREIRA, 2004, op.cit.

³³ FERREIRA, M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 260-261.

³⁴ FERREIRA, 2004, op.cit.

³⁵ Op.cit.

Por meio do episódio que destronou Oswaldo Teixeira, Ennio revela que teve certa autonomia em relação ao governo do Estado. Ele está ciente que ampliou a importância do Departamento de Cultura, se comparado aos de outras áreas.

Além de relacionado à preocupação com a preservação da história local, o elogio que faz ao pai do academicismo também pode estar ligado ao fato de que com o passar do tempo os contestadores tornam-se menos radicais e mais flexíveis. Ennio pode ter ponderado que ainda que Andersen fosse conservador em termos artísticos, a sua presença insuflou na cidade um maior interesse pela arte. O administrador avalia a receptividade das gerações atuais e acredita que faz parte do passado. Em todo o discurso coloca-se como sujeito da história da arte do Paraná, ora falando de si, ora incluindo-se no grupo com o qual compartilhava interesses.

Podemos dizer que Ennio divide o mérito de muitas das suas conquistas com aquele com quem fez bem-sucedidas parcerias: Fernando Velloso (1930/Curitiba). Velloso integrava o grupo de Ennio. Como este, ele também manifesta certa insatisfação com a comunidade atual:

Eu não estive preocupado comigo mesmo em boa parte do tempo, mas sim em deixar alguma coisa. E, de repente, você vê que as gerações vão se sucedendo. As pessoas não vão saber que houve esse trabalho, porque ele não interessa aos que estão chegando agora, entrando na arte. Mas (...) a semente estava lá. Quando eles forem colher os frutos, não interessa quem plantou a semente.³⁶

Velloso avalia que podia ter se dedicado mais à carreira artística. Na época em que aprimorava a sua pintura, a comunidade não satisfazia as necessidades básicas para a sua sobrevivência. Quarenta anos atrás, ele optou, então, por criar essas condições. Foi aí que abraçou a administração da cultura. Hoje, porém, diz que lhe faltou tempo para a dedicação à pintura. Ele comenta que de certo momento em diante não poderia mais ser convidado para expor nas exposições que ele mesmo organizava. “Então

³⁶ VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**, 21 set. 2004.

comecei a perder ocasiões, a perder espaço. Eu estava cuidando da carreira dos outros, dos demais artistas, e estava abrindo mão da minha.”³⁷

Velloso é filho de um senador pelo Partido Social Democrata (PSD) na gestão do Presidente Juscelino Kubitschek. Na década de 1950, ele entrou no serviço público e não tardou em receber uma bolsa do Governo para estudar em Paris, pouco depois do episódio do Salão dos Pré-julgados. O curso aconteceu entre 1959 e 1961, no ateliê de um artista simpatizante do Cubismo*, André Lhote (1885-1962).

Velloso é de uma família rica e influente, o que facilitou a sua boa formação, a obtenção de melhores cargos no serviço público e de ajuda de custo para estudar no exterior. A temporada, aliás, lhe conferiu ainda mais autoridade perante a comunidade. Ao retornar ao Paraná, Velloso era o herói esperado da revolução que estava em vias de acontecer no plano oficial. No decorrer da sua estadia na capital francesa, ele enviava cartas e postais aos amigos. Isso criou, segundo ele, certa expectativa em torno da sua chegada.

Ao retornar a sua terra de origem, em 1961, Velloso recebeu a premiação máxima oferecida pelo SPBA: a medalha de ouro. A obra premiada é de caráter abstrato. Pouco depois, assume a chefia da Divisão de Promoções Culturais do Departamento de Cultura, a pedido do então diretor, Ennio Marques Ferreira.

Além dos diversos cargos ocupados, dentre eles o de diretor geral da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (nomeado em 1995), destacou-se principalmente pela idealização, criação e pelos quatorze anos na direção do Museu de Arte Contemporânea – MAC/PR (1970-1984).

Velloso revela que decidiu se dedicar principalmente à administração da cultura porque sentia que precisava retribuir à comunidade o auxílio que tivera do Estado nos anos que lhe foi oferecida a oportunidade de estudar fora.

(...) eu me beneficieei muito. Fui estudar na Europa (...). Eu consegui uma bolsa e tudo isso. Então, os caminhos se abriram e eu tinha uma obrigação de dar o troco. Fazer alguma coisa em troca dessa chance que eu tive (...). Até porque eu vivi a minha vida graças a essa função pública. Pude fazer o meu trabalho artístico, pude comprar as minhas tintas, as minhas telas,

³⁷ Op.cit.

porque eu tinha essa posição que me permitiu. Então, eu acho que eu devia uma retribuição à comunidade como um todo.³⁸

Quanto à sua atuação, Velloso revela que tentara administrar corretamente, à sua maneira, mas “(...) talvez, nem sempre certo. Ninguém é detentor da verdade, nem pode ter essa pretensão”. Acredita que pode ter sido tendencioso, beneficiando determinados artistas. “Artistas magníficos podem jamais ter sido incluídos nessa escolha (...). Faço uma autocrítica e acredito que deva ter acontecido isso.”³⁹

Velloso afirma que, como artista, teve grande importância na revolução da história da arte do Paraná. Menciona a desconsideração das novas gerações quanto aos seus esforços para proporcionar-lhes a estrutura de museus, espaços de exposições, acervos de obras e bibliotecas equipadas com fontes primárias para pesquisas. Ele acredita que seria mais valorizado se tivesse investido na carreira artística e faz questão de evidenciar que tudo o que fez como administrador foi um justo pagamento pelo sustento e pela oportunidade de estudo que o Estado lhe deu. Por fim, reflete e conclui que compreende o tratamento recebido das atuais gerações e que não espera homenagens: “Quem plantou a semente também não estava interessado em receber o aplauso de quem vai colher os frutos.”

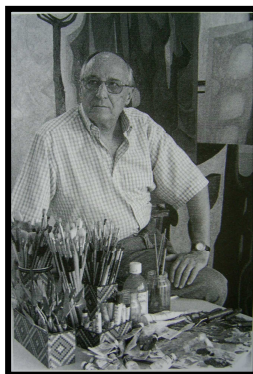


FIGURA 16: Fernando Velloso em seu ateliê em Curitiba, 2001⁴⁰.

* Cubismo é uma das vanguardas artísticas do início do século XX cujo maior expoente é o conhecido artista Pablo Picasso. De forma simplista e genérica diríamos que quando punha em prática a proposta cubista o artista observava o objeto que iria retratar, desmembrava-o de forma a visualizá-lo sob mais pontos de vista do que o ponto central e o pintava sobre a tela. É o facetamento do objeto. Lembremos dos rostos das mulheres de perfil retratadas por Picasso. O artista aproximava do olho da frente o olho que deveria estar atrás, o que jamais seria feito numa pintura de caráter realista.

³⁸ VELLOSO, op.cit.

³⁹ Op. cit.

⁴⁰ BINI, F. **Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor.** Curitiba: Fundação Cultural, 2003.

Como Fernando Velloso, Domício Pedroso exibe uma trajetória dividida entre a produção da arte e a administração da cultura. Depois de formado na EMBAP na mesma turma que Velloso, Domício destaca-se num curso que fez na área de comunicação visual, o que iria render-lhe uma bolsa do governo francês para estudar Meios Audiovisuais na Educação, na França de 1959 a 1962.



FIGURA 17: Domício Pedroso ao lado de Jussara Age. Recorte da foto do Conselho consultivo do MAC, 1997. Arquivos MAC

Ainda no ano em que retorna à terra natal, Domício é convidado pelo governador Ney Braga para produzir programas de TV que mostrassem as conquistas do governo. De 1972 a 1982 ele dirige o espaço de exposições do Banco de Desenvolvimento do Estado do Paraná, o BADEP.

Assim que deixa o BADEP, Domício assume a coordenadoria do escritório regional da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, onde também atuou por dez anos. Como artista, participou de inúmeras exposições, teve algumas obras premiadas e outras à venda em importantes galerias. Alguns de seus trabalhos foram incorporados a acervos representativos da arte local.

Domício evidencia que nunca fez questão de ser aplaudido como administrador. Quando era procurado por jornalistas para dar declarações sobre a FUNARTE, afirma: “(...) eu sempre pedia que não constasse o meu nome, que sempre constasse FUNARTE.” Também agia assim para não despertar ciúmes no pessoal do Rio de Janeiro e de São Paulo que poderiam julgá-lo mal.⁴¹ Sua atuação estava centrada na formação do público e na parceria com as escolas. “Nós cedíamos, abríamos todas as pesquisas, porque aquele trabalho não era propriedade intelectual apenas nossa, embora fosse, mas nós estávamos fazendo aquilo para a comunidade”.⁴²



FIGURA 18: Domício Pedroso numa sala do espaço de exposições do BADEP em que era permitido aos estudantes manipularem materiais artísticos, 1974.

Quando administrava o espaço de exposições do BADEP, Domício conseguiu trazer uma exposição de Jean Baptiste-Debret (1768-1848) cujas obras saíram pela primeira vez do local onde estavam guardadas: a Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. Para Domício, conseguir essa exposição simbolizava o prestígio e a respeitabilidade

⁴¹ PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 13 set. 2006.

⁴² Op. cit.

que a sua administração gozava em âmbito nacional. O seu programa fez tanto sucesso a ponto de ser imitado pelo Banco de Desenvolvimento baiano. Os seus trabalhos acabaram obtendo repercussão nacional e surpreenderam paulistas e cariocas, que subestimavam a capacidade e os programas locais.

Os dirigentes da FUNARTE não acreditavam que o Paraná tivesse condições de realizar projetos. Quando os representantes do Rio de Janeiro e de São Paulo vinham a Curitiba, eles se surpreendiam. O administrador exemplifica com a ocasião em que eles queriam viabilizar um curso de fotografia no Paraná.

Quando eles me apresentaram o projeto, era uma coisa básica e eu disse: “Qualquer colégio nosso aqui tem cursos melhores do que isso! (...) vocês precisam conhecer o parque gráfico de Curitiba, do Paraná. Nós temos empresas que imprimem livros, imprimem cartazes publicitários até para o exterior. Vocês querem dar um curso de fotografia? Nós temos aqui grandes fotógrafos e tal.”⁴³

Em outra ocasião, a Ministra da Cultura iria fazer uma visita à FUNARTE, no Rio de Janeiro: “(...) eles não tiveram outra exposição para mostrar à ministra senão a nossa exposição de fotografia.” Para o administrador, lamentavelmente, dirigentes de órgãos como a FUNARTE tem uma visão muito restrita do que seja a cultura no Brasil.

Eu sempre, na FUNARTE, batalhei para mostrar que nós tínhamos um acervo artístico grande, não só material. [Batalhei] também [para mostrar] que o Paraná e os Estados do sul possuíam um peso importante. Não foi fácil, mas eu acho que uma semente nós deixamos. [Nós] mostramos que arte no Brasil não é só Rio e São Paulo, mas que nós temos condições aqui no sul.⁴⁴

Nomeado para os postos que ocupou, Domicio defende que a sua neutralidade política justifica a permanência nos cargos, apesar dos diferentes governos. “Mesmo os programas de divulgação das atividades do Paraná econômico eram realizados dentro de um esquema realista e historicamente verdadeiro, sem distorções, sem qualquer sentido de promoção desse ou daquele governo.”⁴⁵

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Id.

⁴⁵ Id.

Os artistas freqüentemente são poupados das tomadas de posições políticas porque, principalmente com o advento da *arte pela arte*, pressupõe-se que o conteúdo artístico não está mais nem a favor nem contra determinada corrente política – é como se o artista vivesse num mundo à parte. Também há o fato de que, por suas habilidades artísticas, o artista goza de certos privilégios.

A entrevista revela o comprometimento com o desenvolvimento cultural da localidade. Domício está satisfeito com a prioridade que deu à sua carreira como burocrata. Quanto aos seus objetivos, às suas idéias, ele fala freqüentemente na primeira pessoa do plural, mas afirma que não se trata de um grupo e sim de uma geração.

Eu, de certa maneira, me incluo porque essa geração, à qual eu pertença, foi a geração que teve essa vontade de ir um pouco além, de modificar, de não ficar naquela pintura acadêmica e tradicional que se aprendia na Escola de Belas Artes. Agora, cada um desenvolveu essa procura de uma forma pessoal. Então, não é um trabalho de grupo, mas a gente pertence a uma geração que tentou renovar.⁴⁶

Como Domício, o advogado Eduardo Rocha Virmond não aprecia ser identificado como participante de um grupo. Apesar de ter apoiado a primeira grande manifestação pública do Movimento de Renovação, o Salão dos Pré-julgados, Virmond reflete e conclui que não desempenhou papel algum nesse movimento e polemiza: “O Movimento de Renovação não criou nada.” Para ele, o modernismo no Paraná começou antes, com pintores como Bakun, que já exibiam obras de um tratamento moderno em fins da década de 1940. “O Movimento de Renovação foi uma conseqüência, alguém deu esse nome. Eu nunca fui muito de acordo (...) eu tinha as minhas próprias idéias.”⁴⁷

A respeito da sua colaboração com os artistas na época em que fora administrador, da captação de recursos, dos prêmios para os salões, Virmond desvia a atenção de si e elogia Ennio e Velloso afirmando enfaticamente que

(...) o Ennio fez, o Ennio e o Fernando Velloso. Eles conseguiram algumas coisas desse teor e foi uma coisa bem sucedida. Os artistas foram beneficiados, de certa maneira. Só o seguinte:

⁴⁶ PEDROSO, op.cit.

⁴⁷ VIRMOND, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 set. 2006.

eu não participei disso nunca (...). O Fernando Velloso é que foi um sujeito eficiente... Esse, sim, soube administrar a arte do Paraná. São as pessoas mais importantes que eu considero: o Fernando Velloso e o Ennio Marques Ferreira.⁴⁸

Virmond (1929/Curitiba) atuou como advogado, professor de direito da PUC, de História da Arte na UFPR, jornalista e crítico de artes plásticas. É membro da AICA, da ABCA, do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, da Academia Paranaense de Letras e do Instituto Brasileiro de Filosofia. Foi diretor do MAP, (1960-1968), presidente do conselho da Galeria de Arte do Banestado, secretário da cultura, entre 1994 e 1998 e participou da criação da FCC. Foi presidente da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, idealizador da Casa Andrade Muricy, várias vezes convidado para júris de concursos de arte e organizador de exposições ocorridas na capital paranaense.

O crítico escreveu para o jornal *Diário do Paraná* (1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1967, 1973, 1978), *Última Hora*, de São Paulo (1962), *Gazeta do Povo* (1963, 1964, 1965, 1966, 1968, 1969), *Correio de Notícias* (1979). Participou da comissão julgadora do Salão Anual de Curitiba (1960, 1962), do Salão de Belas Artes da Primavera do Clube Concórdia (1960, 1961, 1962), do SPBA (1961, 1962, 1963, 1965, 1967, 1971, 1976, 1977, 1979, 1981, 1986), do Salão de Arte Religiosa Brasileira de Londrina (1967), da Mostra Anual de Gravura de Curitiba (1978, 1980), do Concurso de monografias "Vida e obra de Alfredo Andersen" (1981), da Mostra de Desenho Brasileiro (1983), da Exposição dos Artistas Paranaenses no Salão Cultural da FAAP (1984). Dentre os textos que Virmond escreveu para catálogos de mostras individuais destacam-se os que ele fez sobre: Fernando Calderari (antes de 1954 e 1995); Garfunkel (1954, 1957, 1971, 1976, 1982); Érico da Silva (1960); Miguel Bakun (1974, 1978, 1989); Fernando Velloso (1978, 1985, 1994, 2001); Alberto Massuda (1980, 1981, 1983, 1984, 1991, 1996); Arcânjelo Ianelli (1990, 1999, 2001, 2002); Elvo Benito Damo (1976, 1979, 1983, 1985). Os textos de mostras coletivas basicamente foram escritos sobre a arte do Paraná.

⁴⁸ VIRMOND, Op. cit.

O crítico frisou que nunca foi administrador e que só aceitou os cargos que ocupou após a insistência daqueles que o convidaram. Em certa ocasião, Mário Pedrosa o convidou para ser membro da ABCA, mas, para oficializar, falou depois com outros membros, insistindo novamente: “Agora eu estou te convidando em nome dos três, meu e dos outros dois membros, o Lourival Gomes e o Antonio Bento, que era o presidente.”⁴⁹

Inicialmente, Virmond recusou o convite para administrar o MAP em fins da década de 1950. “Primeiro eu não sei se eu sou favorável à criação desse Museu, segundo, eu não sou homem de administrar essas coisas.” Mas acabou cedendo:

Aí ligo lá de São Paulo o Dr. Assis Chateaubriand: ‘– Olha, você é um grande mestre...’ – Fez toda essa lisonja – ‘... aí do Paraná. Nós estamos precisando de você, queremos que você aceite.’ E aí, como é que eu podia dizer não para o Assis Chateaubriand que era um homem tão importante no Brasil e que já tinha criado aquele museu maravilhoso lá em São Paulo, o MASP?

A presidência da OAB foi o cargo da maior importância para Virmond. Porém, como o foco da entrevista era a arte, ele enfatiza as suas benfeitorias ao Estado. Dentre elas, destaca-se o pioneirismo na climatização de museus. “A climatização foi uma coisa que nunca houve aqui no Paraná, quem inventou fui eu, para fazer a sala da Casa Andrade Muricy.” Virmond transita habilidosamente em diversas áreas. “Pois é, eu sou da província, eu sou um blefe da província. Na província o sujeito escreve sobre tudo porque tem que ter alguém que escreva sobre essas coisas. Pois então, era isso que eu fazia.”⁵⁰

Não era do feitio do crítico sair em busca de verbas. Ele tinha as suas próprias idéias, era um crítico, não um administrador da cultura, e caminhou sozinho, desligado de doutrinas como a do movimento de renovação, movimento com o qual, aliás, ele nutre discordâncias. Contudo, ele reconhece a importância de Ennio Marques Ferreira e Velloso. Só aceitou os cargos que ocupou após insistentes convites. Dentre as coisas que fez grifa como principais a presidência da OAB e a capacidade que tem de escrever sobre diferentes assuntos.

⁴⁹ Op. cit.

⁵⁰ Ibidem.

Fernando



Ennio

FIGURA 19: Confraternização. Curitiba, 1965. In: JUSTINO, Op. cit. p. 113.

Um grande amigo desses destacados membros do meio artístico é Fernando Bini. Ele também é crítico de arte, só que da geração seguinte. Bini prefere ser identificado como professor de História da Arte. Ele é docente na Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR e na UFPR, tendo iniciado a carreira docente na Universidade Tecnológica do Paraná – CEFET. Bini tem diversos livros e artigos publicados⁵¹. Escreveu apresentações de inúmeros artistas para os catálogos das suas exposições. Foi membro do júri de vários concursos e curador de importantes mostras de arte.

O discurso de Bini é marcado pela explicação da origem e da importância dos acontecimentos. Algo possivelmente atribuído à sua habilidade docente. É o que faz, por exemplo, quando menciona o artista moderno, o crítico, o curador de exposições.

⁵¹ • O Corpo Humano: Medida do Espaço e das Coisas. *Nosso Jornal*: Cefet-PR, Curitiba, 1979-1980. • A Pré-história Paranaense: Esboço Para Uma Pré-História da Arte Paranaense. *Nosso Jornal*. • Arquitetura de Terra. *Nosso Jornal*. • Tecnologia X Humanismo: a ergonomia. *Tecnologia e Humanismo*. • O Valor Estético da Obra de Arte. *Tecnologia e Humanismo*. • *Leila Pugnali, o passeio do olhar*. Cultural Office, 2003. • *Fernando Velloso, o seguro exercício da forma e da cor*. Serzgraf, 2003. • *Cláudio Alvarez*. Cultural Office, 2000. • *Arte Moderna e Contemporânea Paranaense - 1960/1980*; • *Domício Pedrosa, o pintor à procura do espaço pictórico*; • *Fernando Velloso, a sensibilidade do plano pictórico*. In: Regina de Barros Correia Casillo. (Org.). *Pintores Contemporâneos do Paraná II*. Solar do Rosário, 2002. • *Helena Wong*. In: Regina de Barros Correia Casillo. (Org.). *Pintores Contemporâneos do Paraná I*. Solar do Rosário, 2000. • *Tradição e Contradição - O Paraná Tradicional*. In: Maria José Justino. (Org.). *Tradição e Contradição - o Paraná Tradicional*. MAC-PR, 1986. • *Desenho Industrial Brasileiro? Crítica ao espaço e à forma de atuação*. In: Luiz C. C. Gonçalves. (Org.). *Desenho Industrial Brasileiro? Crítica ao espaço e à forma de atuação*. UFPR, 1981.

Bini também se preocupa em evitar mal-entendidos. A ocasião, em 2004, em que fez a curadoria da exposição de Franco Giglio (1937-1982) no Museu Oscar Niemeyer – MON, é simbólica desse cuidado. Inicialmente a viúva do artista foi convidada a preparar a exposição, porém,

(...) eu tenho a impressão de que a Rosely não se sentiu à vontade porque não deve ser muito fácil você fazer uma exposição grande como essa do marido morto (...). Daí é que eu entrei com um convite. Mas eu sempre considerei que a Rosely é que estava por trás da exposição. Toda vez que eu ia fazer alguma coisa, eu conversava com ela.⁵²

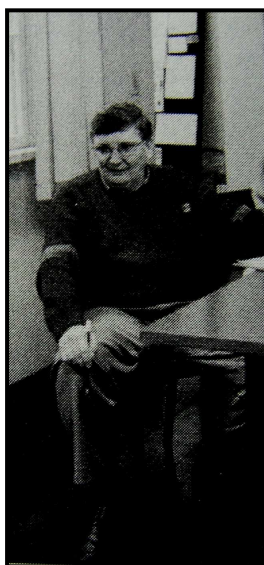


FIGURA 20: Recorte da foto da Comissão julgadora do 58º SP. MAC-PR, 2001. Curitiba, Catálogo de exposição.

Em outra ocasião, Bini se incomoda com o fato de que um curador paulista, e não um paranaense, tenha sido convidado para montar certa exposição sobre a arte do Paraná, em São Paulo. Em sua opinião, o mais adequado seria um paranaense ser o escolhido. Contudo, ele contrapõe cautelosamente: “Claro que essa visão externa pode ser interessante (...)”.⁵³

O entrevistado revela informações a respeito da troca de favores que há entre o artista e o crítico. Há muitos críticos que não cobram pelas apresentações de artistas em catálogos de exposição, isso porque o artista já arca com outras inúmeras despesas.

⁵² BINI, op. cit.

⁵³ Op. cit.

“Quer dizer, você vai cobrar dele? Não é justo.” Porém, o crítico não sai com as mãos abanando. “(...) você depois acaba ganhando um trabalho do artista, uma coisa assim, uma troca por aí”.⁵⁴

A troca de favores pode gerar julgamentos tendenciosos por parte da crítica e levar o artista a fazer concessões, na expectativa de agradar o especialista. Por não haver patrocínio, a crítica mais agressiva é escassa. A maioria dos textos tende aos elogios. Portinari, em 1931, suavizou e embelezou o nariz, a arcada dentária que pressionava a boca e os avantajados lábios de Mário de Andrade em um retrato que fez para o salão carioca. O artista foi premiado e o poeta fazia parte da comissão julgadora deste Salão.⁵⁵ A respeito disso, Bini afirma que só escreve textos sobre artistas que já tem uma produção madura. Quando ele considera que os trabalhos ainda estão em estágio inicial, se dispõe apenas a dar orientações e contribuir em algo que sirva para o aprimoramento do artista.

Fernando Bini também menciona que não há porque sofisticar o linguajar artístico, distanciando-o ainda mais do público, mas julga que a universidade deveria ser o lugar dos debates mais sérios. Participando de um encontro nacional de críticos de arte, um espaço naturalmente dedicado à sofisticação do discurso, ele vibrou na apresentação de uma crítica de arte do Mato Grosso, que, apesar de possuir uma bagagem cultural muito grande, utilizou o linguajar de sua região. A postura de Bini é própria daqueles que fazem parte do mundo da arte: contribuem para reforçar as suas crenças, mas, ao mesmo tempo, anseiam por tornar esse meio menos elitista.

No depoimento aparecem detalhes que tendem a ser omitidos a respeito do ambiente artístico. Há a preocupação com a socialização da arte, mas também a cumplicidade com o elitismo da arte erudita. É o professor que se faz presente em todo o depoimento, uma vez que cada assunto mencionado é seguido da origem e significado, numa tentativa de melhor esclarecimento.

Até agora foram mencionadas algumas características das pessoas responsáveis pelo reconhecimento simbólico. Resta, ainda, traçar o perfil de duas outras marcas

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ MICELI, S. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 62-64, 84-85.

pela estreita ligação com o reconhecimento de mercado: Max Conradt Júnior e Érico da Silva.

Max Conradt (1932/Curitiba) costuma contar episódios finalizados com gostosas gargalhadas, como a vez em que foi surpreendido quando comprou uma obra às escondidas: “Incontinente teve uma alma caridosa (...), um jornalista que, sabendo do ocorrido, publicou uma nota no jornal.”⁵⁶

As colocações são ilustradas com inúmeras curiosidades, frases de efeito, situações vividas ou fábulas colecionadas ao longo dos anos. “E agora José?”; “Fica com aquela cara de: Ora veja!”; “Fala pelas tripas de Judas.”; “Não existe moeda de uma face só.”; “Nada é mais importante que o supérfluo.”⁵⁷

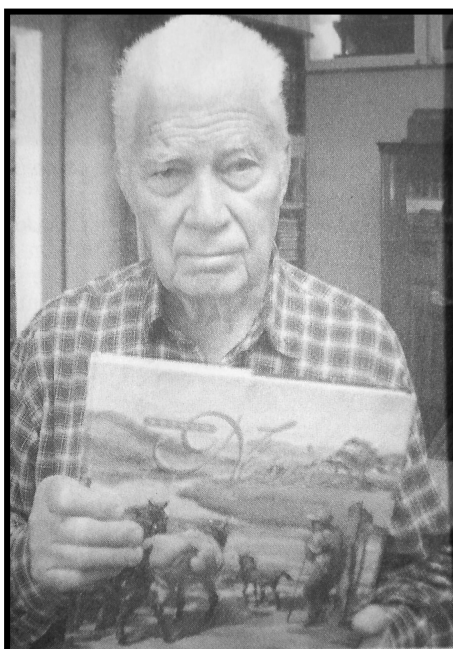


FIGURA 21: Max Conradt⁵⁸

O empresário possui uma grande coleção de pinturas (140 quadros), de livros (7000 volumes) e periódicos produzidos em Curitiba, todos adquiridos nos últimos cinquenta anos. A sua primeira coleção foi a de revistinhas do Flash Gordon. No

⁵⁶ CONRADT, op. cit.

⁵⁷ Op.cit.

⁵⁸ XAVIER, L. Objetos do desejo. Jornal **Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.

começo da década de 1980 oferecia anualmente uma festa de confraternização aos artistas locais.

O depoimento de Conradt não foge a regra, ele toma o devido cuidado com as palavras para que não haja equívocos. A menção aos galeristas atuantes é exemplar: “Quem sobrevive hoje...” Então silencia um segundo, completando em seguida: “Sobrevive não! É meio pejorativo esse sobrevive. Mas, quem continua viva por seus méritos é a Nine Barontine (...)” Ele também prefere não julgar a qualidade das obras dos artistas chamados comerciais, aqueles que são comumente difamados pelos apreciadores da arte erudita. Nesse caso, a sua resposta, como ele mesmo diz, “tem tudo para ser em cima do muro”. Conradt desaprova o comportamento exibicionista de alguns *socialites* com os quais costuma topar em festas. Exclui-se desse grupo e no decorrer da entrevista demonstra simplicidade. Quanto ao episódio de Bakun, em frente à sua loja, complementa: “Puxa, eram quadros lindos! Hoje eu diria que são lindos, mas na época, em 1948, eu não era nada, e ainda não sou.”⁵⁹

O depoimento é repleto de ironias. O espírito de colecionador aparece também no desfile de fábulas e citações que ilustram a entrevista. Há cautela de modo a não causar desentendimentos. O colecionador condena o exibicionismo característico de seu meio, esbanjando simplicidade. A imagem do cidadão preocupado em preservar a história local é sempre reforçada. A coleção de livros, os periódicos e os quadros foram quase exclusivamente produzidas no Paraná. A idéia da morte aparece constantemente em sua fala: na preocupação com a dilapidação do patrimônio pelos herdeiros e quando conta que tem começado a se desprender dos bens materiais que não poderá levar ao além.

Igualmente bem humorado, Érico da Silva (1932/Itajaí - 2006/Curitiba) finalizou o depoimento com gargalhadas antecedidas pela seguinte colocação dirigida à entrevistadora: “Tomara que te ajude em qualquer trabalho (...) [para] que você possa fazer para ganhar [ao menos] nota 8”. Quando indagado a respeito da sua predileção por pintar à noite ele respondeu: “É porque os espíritos baixam. Vem Van Gogh, vem

⁵⁹ Op. cit..

Monet, todos eles vêm. Ainda mais quando eu abro um vinho (risos), eles ficam pirulando por aí.”⁶⁰



FIGURA 22: Érico da Silva⁶¹

Érico reforçou a sua distância dos demais paranaenses e relembrou as raízes ao declarar que os catarinenses seriam mais corajosos. Quando se inscreveu no Salão Paulista de Arte Moderna, na década de 1960, participou “como franco atirador. Meti a cara e a coragem (...) sempre encorajava os outros (...) se ninguém tivesse ido, aberto as portas, talvez ninguém tivesse ido, porque todo mundo tem medo”.

Érico da Silva foi um pintor autodidata, premiado nos salões da década de 1960 com obras de caráter abstrato. Também ganhou, entre inúmeros prêmios, uma medalha de prata no Salão Paulista de Arte Moderna. Foi um dos artistas locais que mais comercializou trabalhos e que pôde viver exclusivamente da venda dos quadros. O artista trabalhou quatro meses na Califórnia, expôs e vendeu obras em vários países.

No depoimento, há detalhes não mencionados pelos demais entrevistados. Uma versão um tanto surpreendente dos acontecimentos relacionados ao SPBA de 1961 será narrada mais adiante. Em tal ocasião, Ennio assume o Departamento de Cultura e a direção do SPBA, renovando a comissão julgadora, que passa a selecionar somente obras abstratas.

⁶⁰ SILVA, É. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 14 set. 2006.

⁶¹ **CATÁLOGO** Celebração Setenta Anos. Curitiba, 2002. Exposição permanente com obras recentes e retrospectivas no ateliê do artista.

O artista fez uma autocrítica e concluiu que não era um pintor agraciado pela crítica de arte. “Sabe, não sou um artista assim que inventou uma coisa, que inventou um movimento (...). Que deixou uma arte marcada, que serviu de exemplo para as futuras gerações e tal, baseou-se no fulano de tal, seguiu a escola de fulano”.⁶²

De forma geral, na sua entrevista, repetem-se colocações encontradas nas reportagens de periódicos. O discurso que Érico fez a respeito de sua produção artística parece ser uma mescla de opiniões de especialistas e de descrições que ele próprio elaborou. Não foi só o discurso que se manteve. A figuração apareceu em suas obras durante muitos anos. Pode ser que Érico julgava ideal, que o discurso oficial sobre ele, permanecesse o mesmo. A vontade de inovação na produção é exprimida na entrevista. Mas, por uma questão de sobrevivência, ele se conformou em produzir apenas o que era encomendado pelos consumidores, ainda que essa opção o condenasse a ser, como ele mesmo reconhece, um artista menos destacado.

Findada a breve descrição dos personagens dessa história, lembramos ao leitor que o nosso ponto de partida foi a análise da forma como construímos a fonte de pesquisa. Nós nos concentramos inicialmente na escolha dos entrevistados, na aquisição do máximo de informações sobre eles. Não perdemos o foco do objetivo central com a entrevista. Em seguida, partimos para a elaboração das questões necessárias e, findada a coleta dos depoimentos e a transcrição, trabalhamos nas análises. Preocupamos-nos em não fazer uma interpretação rasa, ingênua, mas também em não provocar no entrevistado o sentimento de que ele foi traído. Por um lado, a proximidade com os sujeitos da história facilita a compreensão dos impulsos que os levaram a determinadas atitudes, por outro, o dever ético para com eles dificulta a tarefa de trazer ao público todas as informações fornecidas. Julgamos ser improvável que os entrevistados inventassem um passado que não existiu. Eles fazem parte de um grupo e não podem mudar de direção e imagem radicalmente, a não ser sob o risco de tensões difíceis de dominar, sob pena de serem repudiados e mesmo de desaparecerem, se aqueles que aderem ao grupo não puderem mais se reconhecer nele.⁶³

⁶² SILVA, Op. cit.

⁶³ POLLACK, op. Cit. p. 10.

Nós sabemos que há subjetividade, que pode haver alguma distorção no relato dos fatos, mas também consideramos que a testemunha relatou-nos a sua verdade, a qual ora tomamos como estava, ora fizemos a crítica imprescindível à tarefa que nos propusemos. A certeza que sempre nos acompanhou é a de que nada permite retirar da testemunha a posição que ela adquiriu ao aceitar depor.

3. ÁLBUM DE FIGURÕES: ADMINISTRAÇÃO DA CULTURA

3.1 POR FAVOR, DOE SUAS IDÉIAS PARA UM ARTISTA DA BIENAL



FIGURA 23: Obra exposta na 26ª Bienal de Arte de São Paulo, 2004. *Por favor, doe suas idéias para um artista da bienal.*

Na Bienal de Arte de São Paulo, em 2004, uma obra convidava o público a esboçar que trabalho sugeriria a um artista da Bienal. Cada voluntário colava sua idéia na parede, ao lado de inúmeras outras. A preocupação com o público nessa bienal foi primordial. Foi tanta, que o ministro da cultura, Gilberto Gil, propôs algo inovador para essa edição. Em frente ao prédio havia um enorme *outdoor* com os dizeres: “Queremos surpreendê-los até na entrada. Este ano o ingresso é grátis!”. É provável que tal iniciativa tenha sido bem sucedida, já que em dado domingo notamos a presença de centenas de famílias, das mais variadas classes sociais, deliciando-se em obras interativas como a citada. Por ser uma mostra de arte contemporânea, a Bienal abriga obras com esse sentido de transgressão dos conceitos tradicionais da arte.

A obra *Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal* inspira a discussão acerca das muitas facetas do meio artístico. Na arte contemporânea, freqüentemente os artistas utilizam a própria obra como forma de questionamento dos meios de consagração, de institucionalização da arte. Muitas delas se apropriam, citam, incorporam, se contaminam, parodiam ou criticam as conformações do passado e da sociedade atual. Assim, para compreendermos a arte contemporânea, é necessário interpretar a sua linguagem metafórica, conhecer a História da Arte, o funcionamento do meio artístico. As obras contemporâneas podem inspirar discussões a respeito do circuito da arte. Dessa forma, a obra *Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal* serve como o ponto de partida da exposição de reflexões que o visitante encontrará neste trabalho. Como dissemos, Bourdieu escreveu sobre a constituição do meio artístico moderno a partir do livro de Flaubert. Baseados nessa idéia, nós procuramos obras de arte que pudessem inspirar discussões sobre o assunto a ser trabalhado. A obra que abre esse capítulo é a primeira delas.

Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal pode ser uma tentativa de reconciliação do artista com o público, pois exhibe claramente a necessidade que ele tem de saber o que o público quer. Ao contrário de outras obras que são concretizações de idéias, essa, para existir, precisa que as pessoas dêem sugestões que possam ser postas em prática no futuro – o público integra a obra. Lá, pode aparecer a opinião do público, o entendimento que ele tem das bienais e, por conseqüência, das obras contemporâneas.

Ao contrário de obras que exigem erudição, essa quer conhecer a bagagem do público, seja ela qual for. Ela pode ser facilmente compreendida por qualquer um. Não sabemos, é claro, se é entendida por todos como obra ou como parte integrante dos serviços de apoio à mostra, talvez constituinte do setor de pesquisa de opinião.

O artista, por meio dela, pensa em democratizar, mas precisa considerar que o significado que ela tem para ele e os outros entendidos é complexo para o público leigo. Aquilo que a torna parte dos trabalhos contemporâneos, seu sentido de transgressão dos elementos tradicionalmente ligados à arte, são aspectos de difícil

compreensão para os não iniciados. A conseqüência dessa tentativa de aproximação é que o público pode ficar perto, mas, também muito longe da obra.

Nesta parte do texto pode-se topar com informações que convergem para a questão do público da arte. Frisamos o fato de que ele foi minguando após o surgimento da Arte Moderna, mas também as tentativas de recuperá-lo. A Arte Moderna questiona a idéia de que a função da arte seja o retratar da realidade, que ela tenha que ser a representação do belo. O problema é que a maioria das pessoas ainda acredita que essas realmente sejam as funções atribuídas à arte. Dessa forma, surge um descompasso entre a capacidade de compreensão do público e a produção de caráter moderno. Muitos acham fascinante ser louvado pela multidão, mas, aos modernos, cair no gosto do povo significava concessão às exigências do mercado, o que poderia se materializar numa arte medíocre. Tal situação restringiu o público da arte aos sujeitos intimamente ligados ao artista.

A necessidade de expor a obra moderna – uma vez que não era produzida sob encomenda e precisava ser consumida, ou ao menos apreciada – fez com que as obras fossem abrigadas em espaços, galerias. O problema é que para o homem moderno, que dispõe de inúmeros atrativos, a pintura se tornou algo monótono. Os indivíduos inconformados com o pouco alcance da arte traçam, então, estratégias para reduzir esse descompasso entre a obra e o público. A preocupação principal é com o ensino da arte e em tornar o museu, um dos espaços que abriga a arte, mais convidativo.

Em localidades periféricas faltam profissionais capacitados a fazer esse trabalho, freqüentemente chamado de animação cultural. Isso faz com que muitos artistas tenham que dispor da maior parte do seu tempo em serviços de animação. Porém, esse não é o único motivo que leva os artistas a essa segunda atividade. Há também o fato de que a maioria não consegue obter o sustento exclusivamente da própria produção. Isso acontece, principalmente, ao artista moderno, cujos trabalhos despertam menor interesse nos compradores. Os primeiros modernos se deram ao luxo de produzir uma arte que não era compreendida inicialmente, porque a maioria dispunha de herança ou outro capital que permitia essa liberdade criadora.

Os artistas de ambientes interioranos, que também exercem outras funções, como a crítica, a pesquisa, o ensino, a curadoria e a administração de instituições, se vêm obrigados a lidar com o improviso. Dada a apatia e o desinteresse da localidade pela área artística, o trabalho desenvolvido pode ser surpreendente aos olhos dos grandes centros artísticos. O caso de Domício Pedroso é exemplar.

Prezado Domício

Estamos organizando no Museu da Chácara do Céu, em convênio com a Fundação MUDES, o setor educativo, para ampliar o relacionamento museu-escola junto à comunidade. Gostaríamos de poder contar com a colaboração do BADEP no envio de catálogos da exposição “Debret” (que anteriormente combinei com você), para poder ilustrar as palestras junto às professoras, nos colégios e, divulgar a importância da obra deste artista da missão francesa junto às novas gerações. Agradecemos desde já seu interesse e atenção, transmitindo a você e a Leila nosso abraço amigo.

Neyde Gomes de Oliveira
Museóloga responsável

Esta carta⁶⁴ foi enviada a Domício Pedroso em 2 de outubro de 1979 pela diretora da fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, do Rio de Janeiro. Na ocasião, Domício era diretor do espaço de exposições do BADEP. Pouco tempo antes, ele havia conseguido junto a essa instituição a liberação de cerca de 300 gravuras do artista Debret que compuseram uma exposição. Agora, por meio da carta, a Fundação solicitava os catálogos produzidos por Domício para comporem o material de pesquisa do Museu. Não havia mais dúvidas, o trabalho de Domício tinha adquirido respeitabilidade em âmbito nacional.

Inicialmente, as pessoas relutaram em ceder objetos de valor para as exposições, porque a experiência que muitos tinham com empréstimo era bastante negativa e a seriedade do seu projeto no espaço do BADEP ainda não era conhecida. Contudo, à medida que o programa foi crescendo, ele conseguiu o apoio de pessoas importantes da comunidade. O cumprimento dos cronogramas, a devolução das obras em perfeito estado, a segurança que havia em todo o processo expositivo contribuiu para que até mesmo os órgãos públicos oferecessem parcerias.⁶⁵

⁶⁴ OLIVEIRA, N. G. de. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 02 out. 1979.

⁶⁵ PEDROSO, op. cit.

Freqüentemente, o ambiente artístico não oferece ao artista as condições mínimas de sobrevivência. Sendo assim, Domício Pedroso, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso e Fernando Bini tiveram que exercer outra atividade além da de artista – o que é inteiramente comum e ultrapassa as fronteiras do Estado. Em dado momento de suas carreiras, muitos artistas se viram obrigados a exercer a animação cultural ou outra profissão.

Em sua tese para livre docência apresentada à UFPR, em 1974, a crítica de arte Adalice Araújo elenca uma série de artistas modernos e contemporâneos. Praticamente a totalidade dos artistas teve que exercer uma segunda atividade. Dentre eles, João Osório Brzezinski, Fernando Calderari, Luiz Carlos de Andrade Lima, Leonor Botteri, Guido Viaro, Theodoro De Bona, Nelson Luz e Ivens Fontoura foram professores da EMBAP, além de exercerem outros cargos. Mário Rubinski foi professor de desenho do Estado e chefe de seção de Belas Artes da Biblioteca Pública; Violeta Franco, chefe do ateliê de gravura da FCC; Vicente Jair Mendes, diretor do Centro de Criatividade do Parque São Lourenço e do MAC/PR; Nilo Previdi dirigiu o Centro de Gravura. Jorge Carlos Sade foi *marchand* e galerista da Acaiaca; Loio-Pérsio esteve em 1952 na fundação do Centro de Gravura do Paraná; Márcia Simões foi professora de diversas escolas, do Colégio Estadual do Paraná e da UFPR.⁶⁶

Esses sujeitos proporcionaram aos demais artistas o apoio que eles não tiveram. Muitos escolheram ficar na localidade e abrir mão de lançar-se em mercados maiores. Por outro lado, nos centros artísticos, a elevada concorrência poderia gerar dificuldades, ao passo que na comunidade a oportunidade de obter destaque era grande. Essa situação é expressa em um poema do paranaense Emiliano Pernetá (1866-1921). Emiliano troca o Rio de Janeiro, onde foi recebido com hostilidade, pela comunidade onde se sente rei – em Curitiba foi coroado “príncipe dos poetas”.

Oh! para que sair do fundo deste sonho,
Que o destino me deu, e que a Vida me fez,
Se eu quando, a meu pesar, casualmente, ponho
Fora os pés, a tremer, volvo, ansiado, outra vez.

⁶⁶ARAÚJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3000 anos da arte paranaense. Curitiba, 1974. 422 f. Tese (Concurso para livre docência em História da Arte) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

O meu lugar não é no meio de vocês,
Homens rudes e maus, de semblante risonho,
Não é no meio de tamanha insipidez,
D'um egoísmo atroz, d'um orgulho medonho!

O meu lugar é aqui, no seio desta ruína,
Destes escombros, que reluzem como lanças,
E destes torreões, que a febre inda ilumina!

Sim, é insulado, aqui, no cimo, bem o sei!
Entre os abutres e entre as Desesperanças,
E dentro deste horror sombrio, como um Rei!

(Nov. 1905)⁶⁷

Segundo os depoimentos, foi lentamente que Ennio, Domício, Velloso e o curador Fernando Bini enriqueceram o ambiente artístico. Eles mencionam que gozavam de pouca experiência, mas esbanjavam força de vontade e jogo de cintura. Para Aracy Amaral, no Brasil, somos todos improvisadores em arte, sejamos nós artistas, críticos, pesquisadores, consumidores da arte, animadores culturais.⁶⁸ Em um ciclo de conferências sobre “O silêncio dos intelectuais”, que circulou pelo país em 2005 e que em Curitiba foi promovido pela PUCPR, mencionou-se que há uma peculiaridade do intelectual brasileiro: muitos são artistas e críticos, artistas e professores, ou ainda, artistas e dirigentes políticos. A riqueza dos nossos artistas que, ora são intelectuais, ora dirigentes culturais, pode estar na mescla da intuição criativa com a necessidade e a habilidade de estruturar o ambiente artístico, na capacidade de improvisar num ambiente, muitas vezes, hostil.

O ambiente tem sido estruturado com muito custo. A área cultural não possui a devida importância, falta instrumentação, pessoal capacitado, investimento. Num meio que não supre as necessidades básicas, a pessoa se vê obrigada a improvisar. O artista gostaria de poder se dedicar exclusivamente à produção de sua arte, mas vê que as instâncias de divulgação e de consumo dela não cumprem o seu papel. Então, ele divide o tempo e promove o funcionamento dos esquemas de difusão e consumo da arte. Para isso, age de forma improvisada, tenta fazer o possível, que nem sempre é o suficiente.

⁶⁷ PERNETA, E. **Ilusão & outros poemas**. Curitiba: Farol do Saber, 1996.

⁶⁸ AMARAL, op. cit.

O exercício da crítica, por exemplo, nem sempre esteve a cargo de profissionais. Além do crítico propriamente dito, o artista, o advogado, o engenheiro, o historiador, ou o administrador escreviam sobre arte. Não havendo cursos específicos para a formação do crítico de arte, isso se fazia na prática, de preferência com aqueles que passaram por escolas de arte, que, bem ou mal, acabam fornecendo algum conhecimento de história da arte que possibilite a sua compreensão.⁶⁹

É sabido que existe um preconceito com relação à capacidade do artista de exercer funções burocráticas. Do ponto de vista romântico, o artista desobrigou-se de cumprir tarefas externas à produção da obra, como a venda e a exposição. Essa visão criou em nosso imaginário a idéia de que se o artista não pode se ocupar da divulgação e da venda do trabalho, ele precisa, portanto, de um intermediário que o faça. Para o senso comum, também se trata de campos que requerem diferentes tipos de raciocínio e o artista comumente utiliza o da intuição, da subjetividade. De qualquer modo, em todos os tempos houve artistas que uniram a intuição ao pragmatismo. Peter Paul Rubens (1577-1640), por exemplo, tinha uma rotina de trabalho que esbanjava praticidade. Acordava às 4h da manhã e mantinha em seu ateliê vários ajudantes que pintavam de acordo com a sua supervisão. O artista recebia inúmeras encomendas e não recusava nenhuma. Em muitas telas ele só dava o retoque final. Dado o reconhecido prestígio no serviço diplomático (exercido por ele em tempo livre), após a aposentadoria como pintor, acabou abraçando esse campo.⁷⁰

Domício conta que a sua habilidade de improvisação lhe rendeu elogios e boas oportunidades. É o que comprova uma carta escrita por Pietro Maria Bardi, quando era diretor do MASP, endereçada ao administrador:

Caro Domício,

Não vi mais você depois da inauguração. Queria cumprimentá-lo, e a sua senhora, pela exposição que resultou numa obra-prima como conceito, pesquisa, técnica e comunicação. Posso lhe afirmar que raríssimas vezes vi exposição tão bem planejada e realizada (...). Pensei na possibilidade de pedir ao presidente do BADEP para destacar você e sua senhora por algum tempo aqui para o MASP. Você gostaria?

⁶⁹ ARAÚJO, op. cit. p. 7.

⁷⁰ GOMBRICH, op. cit. p. 397-405.

(Pietro Maria Bardi. São Paulo 17 de junho de 1980.)⁷¹

Apesar de se sentir honrado pelo convite, Domício conta que o recusou devido ao compromisso que tinha com a sua comunidade. Ele comenta que a sua atuação estava centrada na formação do público e na valorização do artista local – dentre as 50 exposições realizadas no BADEP, mais de 30 delas foram relacionadas ao Paraná.

O espaço de exposições do BADEP foi pioneiro no programa de visitação escolar em exposições de arte no Paraná, o que, para o administrador, constituiu o grande êxito do local. A instituição chegou a atender diariamente a cerca de 400 alunos, e o espaço possuía, ainda, acompanhamento pedagógico. Domício diz que nas exposições sempre havia catálogos e questionários dirigidos aos estudantes. Havia ainda projeções de *slides* e um artista convidado fazia gravuras, desenhos, pinturas ou esculturas, de acordo com a sua habilidade técnica. Isso tudo num estúdio montado dentro do salão de exposições, onde os estudantes também podiam realizar um trabalho, ou ao menos manusear algum equipamento. Segundo Domício, quando o foco foi a gravura em madeira, a instituição conseguiu pedaços de madeira e formões que foram distribuídos aos alunos que puderam levar os instrumentos para casa, porque eram de baixo custo. Assim, vários colégios criaram depois pequenos núcleos de trabalho, o que causou grande entusiasmo durante um determinado período. O artista conta que o seu desejo era de que os estudantes crescessem junto com o programa.⁷²

A grande preocupação de Domício era a formação do público composto por jovens estudantes. No início, não havia tanto interesse por parte deles. Domício se voltou para essa categoria também porque outras instituições que deveriam cumprir seu papel na formação do público não o faziam. Em Curitiba, a única galeria que investe realmente no artista é a Simões Assis. Ela trabalha com poucos nomes, mas empenha-se muito na atração do público. As outras galerias ficam esperando que o público apareça. Não há investimento na agregação de platéia, não há patrocínio de

⁷¹ BARDI, P. M. *Carta endereçada a Domício Pedrosa*. Documentos pessoais do artista, 17 jun. 1980.

⁷² PEDROSO, op. cit.

eventos vultosos. Então, as classes mais abastadas preferem adquirir trabalhos, ou assistir espetáculos em São Paulo e no Rio de Janeiro.⁷³

Na concepção de Velloso, o público paranaense sempre valorizou os artistas locais, embora ele não caracterize claramente tal público. Parece que parte desse público é o governo, que foi responsável pelo sustento de alguns artistas, no dizer de Velloso, os “queridos do poder”: Andersen, Freyesleben, De Bona, Nísio, Stenzel, Potty. Outra parcela compreende os que compram obras para a decoração, que sempre estiveram presentes. Com o passar do tempo, a preferência que eles tinham por temas foi substituída pela cor. Os chamados novos ricos poderiam ser os possíveis compradores de boas obras. Velloso, porém, acredita que muitos não as vêem com capacidade crítica nem têm interesse em desvendá-las. Ele lamenta que a categoria de profissionais liberais que antes dispunha de poder aquisitivo pra comprá-las já não pode mais. Era comum que um colecionador se concentrasse na compra de um determinado artista. O advogado Lolo Cornelsen só comprava Nilo Previdi (1913-1982); o também advogado e professor Oscar Martins Gomes só adquiria Bakun.⁷⁴

A classe média se destacou como compradora, na década de 1970, adquirindo quadrinhos de 10x15cm, transformando-se na categoria de compradores apelidada por Velloso de “coleccionadores de figurinhas”. Quanto ao seu público, Velloso parece satisfeito. Ele exemplifica contando o grande incentivo que a mídia dá ao seu trabalho publicando notícias a cores, em páginas principais, nos dias nobres. Seu desejo, porém, é que o público continue apreciando os seus trabalhos mesmo após a sua morte porque, para ele, isso sim, seria a consagração.

Eu tenho uma obra grande e está por aí. Eu acho que o meu recado eu dei. Consagração? O que é a consagração? A Globo faz a consagração (...) a obra está aí. Se houver consagração depois que eu morrer e continuar a ser valorizado, a ser olhado, está resolvida a questão. Eu não estarei aí pra conferir, evidentemente, mas eu deixo a obra.⁷⁵

Velloso e Ennio acreditam que os artistas paranaenses são admirados basicamente pelo público local. Há poucos artistas locais reconhecidos fora e só alguns

⁷³ PEDROSO, op. cit.

⁷⁴ VELLOSO, op. cit.

⁷⁵ FERREIRA, op. cit.

conseguiram ser aceitos nos concursos de outros Estados. Para Ennio, o artista mais solicitado no Paraná é o Nísio. Suas pinturas de animais atraem os colecionadores. Ele lamenta que, muitas vezes, as novas gerações vão perdendo a admiração que os seus antepassados tinham pela arte. Cita o exemplo de Newton Carneiro que, apesar de ter sido um grande admirador das artes, não transmitiu aos seus herdeiros essa paixão – eles dissiparam toda a coleção. Outro público destacado por Ennio, da época em que organizava os salões, eram as empresas privadas. Dentre elas encontram-se a Prosdócimo e a Hermes Macedo. Elas eram patrocinadoras dos prêmios dos salões. O problema era que as suas preferências artísticas não se coadunavam com as obras vencedoras dos prêmios. O que fazia com que Ennio andasse na corda bamba para contentá-las.⁷⁶

Para Érico da Silva, seu público é formado, em parte, pelos figurões que legitimam a arte, a quem ele se dirigiu quando despontou no cenário artístico na década de 1960. Também é composto pelos políticos que compraram obras suas para presentear. Há ainda os que, devido aos contatos que fez pelo mundo, adquirem seus trabalhos, as pessoas que visitam o seu ateliê, aqueles que compram pelos leilões de TV e até mesmo um vizinho que comprou alguns trabalhos seus pra fotocopiar em várias tiragens e vender ao mundo todo.⁷⁷

Bini não sabe como os artistas sobrevivem. Ele, por exemplo, começou como artista, mas logo resolveu se tornar professor. Lembra que há um sistema paternalista de arte que foi edificado por Ennio Marques Ferreira. Ennio promovia os SPBA e outras exposições, fornecia bolsas de pesquisas, bem como remanejava e nomeava pessoas para cargos no Departamento de Cultura, ou em outros órgãos que dirigiu.

O Ennio teve um papel importantíssimo nisso: colocando o Estado como salvaguarda. O que era uma posição correta, como os artistas não tinham nenhum outro refúgio, não tinham galerias. A única galeria que tinha era a Cocaco, à qual o Ennio estava ligado também. Não havia quase nada, não havia um mercado de arte, e o Estado passou a se preocupar com esses artistas, promovendo exposições. As exposições que saíam eram exposições nos espaços da Secretaria. E [o Estado] dava o catálogo, dava o coquetel... Abriu espaço para cargos... Aí começa um cabide de emprego estadual.⁷⁸

⁷⁶ Id.

⁷⁷ SILVA, op. cit.

⁷⁸ BINI, op. cit.

Há poucos compradores. Às vezes, uma obra rara aparece no mercado, mas, ainda que seja importante para integrar o acervo de algum museu, dificilmente alguma instituição consegue competir com os colecionadores, eles têm muito dinheiro. Bini conta que Ennio se empenhava em completar as coleções dos espaços que administrou. Em certa ocasião, ele perseguiu um quadro de João Ghelfi (1890-1925). “É impossível que o MAP não tenha um quadro do Ghelfi. A gente coloca na arte Paranaense que o Ghelfi foi importante. Foi importante por que, se nem sequer a gente sabe o que ele fez?” O desfecho da história foi que um particular fez uma proposta melhor ao vendedor e acabou comprando o quadro.⁷⁹

Diante da escassez do público, o professor acredita que o trabalho educativo seja importante. Ele exemplifica contando que já recebeu cartas de alunos que diziam: “De repente, me encontrei em Florença, a trabalho, e pude aproveitar o Museu dos Ofícios. ” Ou seja, “se você não sabe que a coisa está ali, você não vai procurar.” Ele menciona que há pessoas que dizem conhecer o Museu do Louvre, mas viram apenas a Mona Lisa.⁸⁰

Contudo, Bini vê dificuldades no trabalho educativo quando se trata da Arte Moderna. Isso porque será preciso trabalhar com questões pertencentes à memória individual. É aí que se intensifica o papel do crítico. O crítico não dá respostas totalmente prontas, ele apenas possui as chaves para abrir as portas de um maior entendimento da exposição. Ele observa, estuda, deduz algumas coisas e conversa com o artista para obter informações. É que o trabalho do artista é muito pessoal e ele geralmente não explica a obra, o seu discurso é o artístico. “Agora não vai haver a verdade, não é? A verdade é sempre de quem está observando.”⁸¹

A formação do público é a grande preocupação de todos os envolvidos no processo artístico. Para a crítica Aracy Amaral, o público deve ser a menina dos olhos de um museu. Todas as dificuldades devem ser superadas para que o público tenha acesso a ele, à leitura das obras expostas e às informações sobre os artistas que admira. O ideal seria que o freqüentador visse a entidade como algo que lhe pertence, que ele

⁷⁹ Op. cit.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Id.

se identificasse com o espaço e o considerasse um meio enriquecedor da sua personalidade.⁸² Lamentavelmente, as exposições de artes plásticas são pouco atrativas à maioria da população, perdendo inclusive para outras artes, como o cinema. Em São Paulo, por exemplo, já na primeira metade do século XX as salas de cinematógrafo, os passeios e os esportes modernos tornaram-se formas mais vivas de lazer do que as exposições de pintura. O público que realmente se mobilizava para as exposições de artes plásticas começou a reduzir-se até se limitar à restrita faixa dos atuais freqüentadores de museus e galerias.⁸³

O público é íntimo, primário e imediato – a família, os amigos pessoais e os colegas dos artistas. Ele é composto ainda pelos difusores tradicionais, pelos que compram e pelos que olham. Quem visita as exposições são pessoas da classe alta, com uma instrução superior à média, na maioria jovens estudantes. Praticamente a metade deles fez estudos de natureza artística e mais da metade têm trabalhos vinculados à arte ou mantém contato com pessoas ligadas a ela. Essa minoria cultural também sustenta, com a sua presença e apoio econômico, outras atividades artísticas como teatro, concertos, cinemas.⁸⁴

Com o surgimento da *arte pela arte*, aumentou ainda mais a distância entre as artes plásticas e o público. A arte transgrediu os limites do que era impensável sobre si mesma e tornou-se a sua própria medida. Os artistas, portanto, não poderiam esperar que pessoas cujos espíritos estivessem estruturados segundo as categorias que a arte põe em questão, pudessem pensar esse impensável. Assim, o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público as normas de sua percepção aumentou muito. Como conseqüência, em curto prazo os artistas tiveram como clientes apenas os seus pares. As obras da *arte pela arte* foram acessíveis somente aos consumidores dotados de disposição e da competência para apreciá-las.⁸⁵

Para Canclini, a *arte pela arte* ignora algumas questões essenciais: como comunicar a espectadores, formados nos códigos tradicionais, experiências cuja

⁸² AMARAL, op. cit. p. 262-4, 282.

⁸³ DURAND, op. cit. p. 68-9.

⁸⁴ CANCLINI, op. cit. p. 118-19.

⁸⁵ BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 101, 117, 169.

característica fundamental é transgredi-los? Como fazer para que a arte seja incorporada à vida cotidiana, para que não seja um espetáculo ocasional e exótico? Canclini conta que um artista propôs uma obra que convidava o transeunte a entrar no edifício do museu, tomar o elevador e por fim observá-la da janela. Muitos dos que lá entraram nunca haviam pegado um elevador. A obra estava no terreno ao lado. Tratava-se da palavra “terra”, monumentalmente escrita, inteligível apenas se vista de cima, a muitos metros de distância. Ele julgava que com isso quebraria a primeira barreira, a da entrada no museu. Ingenuamente imaginava que no futuro essas pessoas se tornariam freqüentadoras desse espaço de exposições. Mas, infelizmente, não foi o que aconteceu – o museu continuou praticamente às moscas.⁸⁶

Muitos museus, ao contrário do que se poderia acreditar, acabam repelindo os freqüentadores. Não são convidativos, geralmente não possuem uma placa que esclareça aos passantes do que se trata – indício de que se dirige somente aos entendidos. Milhares de pessoas passam em frente de museus e nem sequer tomam conhecimento desse espaço.

3.2 EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA



FIGURA 24: Luciano Mariussi *Exposição de arte contemporânea* 61° SP, 2005.

Esta seção é ilustrada pela obra *Exposição de arte contemporânea*, do paranaense Luciano Mariussi (1974-).^{*} Trata-se de uma instalação que ocupou todo o

⁸⁶ CANCLINI, op. cit., p. 102-114.

^{*} Luciano Augusto Mariussi é professor da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP e do Centro Universitário Positivo – UNICENP, é mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes –a ECA - Universidade de São Paulo – USP (2005), Bacharel em Gravura pela EMBAP (1997) e Licenciado em

espaço de uma sala, cujas paredes exibem telas pintadas por artistas de uma famosa feira de artesanato de Curitiba, a Feira do Largo da Ordem. Uma delas é abstrata e as demais são de temáticas que variam entre natureza morta, vaso de flores, retrato, paisagem. A exposição dessa obra numa mostra de arte contemporânea, junto de outras ousadas das mais radicais, indica que o artista quer lembrar aos seus pares e aos visitantes, que a despeito da produção artística de caráter transgressor, ainda persistem trabalhos que observam os valores mais tradicionais, como a figuração, o uso da tela, da tinta a óleo e do pincel. Essa arte deslocada do tempo continua sendo produzida para atender o grande público. Entretanto, colocar esse assunto em discussão é complicado, porque não há possibilidade de falar dele sem questionar o problema da sofisticada erudição da arte contemporânea, voltada à meia dúzia de entendidos.

O trabalho – devidamente documentado desde a negociação com os pintores, do pedido de empréstimo das telas até o dia do vernissage – teve como objetivo, segundo Mariussi, promover o deslocamento de objetos pertencentes a um circuito paralelo ao das artes para dentro do circuito estabelecido. Em *Aluga-se*, o procedimento foi parecido. O artista fez um anúncio de que na sala de exposição do espaço anexo da galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro (para o qual havia sido convidado a realizar um projeto) estavam disponíveis lotes de diferentes tamanhos e preços para aluguel durante o período da exposição. Em resposta, artistas de todos os tipos (e pertencentes a diversos “circuitos de arte”) fecharam negócio e expuseram o que bem entenderam por um mês, entre abril e maio de 2006.⁸⁷

Em certa ocasião, fez um grande letreiro instalado em frente ao MAM de São Paulo que dizia: “Entre gritando ‘Eu sei o que é arte contemporânea’ e ganhe R\$1,00 de desconto na entrada da exposição.” *Exposição de Arte Contemporânea* e outros trabalhos demonstram a preferência por criar obras de contestação do circuito artístico. O artista quer instigar o público. Ele também realiza uma crítica corrosiva aos intermediários da arte, às instituições.

Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP (1996). Participou de importantes mostras coletivas e individuais em nível nacional.

⁸⁷ MONACHESI, J. *O ardil-22 de Luciano Mariussi*. http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200705/20070516_190243_ensaio_LMariussi_P.pdf

O artista declara que os procedimentos que usou – muitas vezes impositivos e constrangedores – “(...) estavam de acordo com as principais preocupações que tive nesse período: a passividade do espectador frente à arte contemporânea e o grande poder de manipulação exercido pelos meios de comunicação de massa, juntamente com a aceitação passiva e o desconhecimento desse poder.”.⁸⁸ Ele chama a atenção para a relação da arte com o espectador, a do artista com o circuito artístico, a da arte com o discurso e com a idéia de valor.

Mariussi coloca a roupagem de curador e organiza uma exposição dentro de outra exposição. Ele coloca em evidência o papel do curador e a utilidade do espaço que abriga as exposições. Só que é no museu que o seu trabalho é legitimado. De certa forma, compactua com o sistema que critica, mas põe em cheque o significado da arte contemporânea. A obra é o ponto de partida das reflexões a respeito da organização de exposições no Estado. Ela é exposta num Salão Paranaense no MAC/PR, museu que dispõe de um importante acervo.

Fernando Bini, convidado inúmeras vezes a montar exposições nesse museu, confrontando-se com todo tipo de situação que envolve a curadoria, revela as dificuldades das montagens de exposições. Os acervos são desconhecidos pelos curadores, há muitas lacunas a serem preenchidas para completá-los, há falta de verbas e tempo necessário para trabalhá-los. É preciso considerar ainda que as dificuldades sofridas pelos curadores, ao se depararem com o acervo, são multiplicadas quando é o público leigo que irá conhecê-lo. Para facilitar, os dirigentes de museus optam muitas vezes por trazer de fora exposições prontas. Mas há pouco empenho em levar exposições da localidade para fora dos limites do Estado.

Existe a preocupação de que todo museu deveria ter ao menos uma exposição permanente. Contudo, alguns administradores desses espaços discordam. Se tal iniciativa é colocada como projeto em determinada gestão, ela pode facilmente ser descartada na seguinte. É que as direções desses espaços são cargos comissionados e

⁸⁸ MARIUSSI, Luciano. “Não entendo – Entre o documentário e a vídeoarte”, texto publicado no site da UFPR, dentro do projeto “MUVI – Museu Virtual de Artes Plásticas”; a íntegra está disponível no link: http://www.artenauniversidade.ufpr.br/muvi/artistas/l/luciano_mariussi/naoentendo.htm.)

com as mudanças de governo tende-se a mudar muito a estrutura e o funcionamento dos museus.

Na virada do século, Fernando Bini foi convidado a fazer a curadoria da exposição de inauguração do Museu Oscar Niemeyer – MON. Pediram-lhe que fizesse uma grande mostra de arte paranaense. Bini menciona que fez um projeto maravilhoso, mas quando pôde ver o acervo de que dispunha ficou decepcionado. Era o acervo pertencente ao Estado e, embora ele fosse variado, não continha as obras importantes que ele precisava. Junto com outra curadora, ele dividiu a exposição em dois períodos: arte moderna e arte contemporânea. Foi aí que se deparou com um novo problema. Para tratar de alguns conceitos da arte contemporânea, período que lhe coube, ele precisaria de algumas obras de artistas modernos como Loio-Pérsio (1927-2004). Porém, a obra de Loio-Pérsio que estava disponível na coleção do Estado não era a que permitiria falar sobre a arte contemporânea. Como se não bastasse, o curador acabou ficando numa situação desagradável porque alguns artistas protestaram. Eles sabiam da sua importante contribuição à arte paranaense, mas suas obras não faziam parte da mostra.⁸⁹ Além disso, numa mostra dessas, o artista pode se deparar com obras suas que não aprecia, seja lá por qual motivo for. Isso acontece quando a temática é determinado período histórico, principalmente devido à escassez de obras importantes nos acervos dos museus.

Em outra exposição organizada por Bini, a de Franco Giglio, a maior parte das obras do artista que estaria na coleção da sua esposa foi queimada num incêndio. Então, Bini não pôde contar com as obras brasileiras, mas contou com a parte italiana, que foi localizada e solicitada pela própria esposa. Bini só completou com algumas obras de amigos que ele e Giglio tinham em comum.⁹⁰

O curador recebeu todos os quadros com moldura. “Mas, originalmente, o Franco fez aquilo sem pensar em moldura. Ele inclusive fez de forma a afastar o quadro da parede [para] que a coisa ficasse solta. E daí?”⁹¹

⁸⁹ BINI, op. cit.

⁹⁰ Op. cit.

⁹¹ Ibidem.

As molduras de muitas obras que compõem os acervos são inadequadas. Assim, o curador que vai trabalhar com o tal acervo precisa trocá-las. No Paraná, a maioria dos espaços de exposição de arte é estatal. Dessa forma, quando há mudança de governo, há também mudança dos cargos de direção desses espaços, uma vez que são cargos comissionados. Segundo Bini, quando isso acontece, “(...) muda todo o pessoal. Aí entra gente que gosta de moldura dourada. Então, para todos os quadros, compra-se moldura dourada. Logo, entra outra pessoa dizendo que não gosta de moldura dourada, compra-se moldura amarela.” Para Bini, é surpreendente que haja pessoas que trabalham com arte (dos quais se supõe terem um gosto mais refinado e um mínimo de estudo sobre o assunto com a qual lidam) e sejam capazes de colocar molduras inadequadas, comprometendo, assim, toda a visibilidade correta da obra.⁹²

Ainda que tenha pontos positivos, a mudança de diretoria dos museus traz pontos negativos que ultrapassam as alterações nas molduras dos quadros. Projetos bons, montados por administrações anteriores podem ser modificados, prejudicados ou arquivados pelo sucessor.

Eduardo Rocha Virmond, quando secretário da cultura, foi idealizador da Casa Andrade Muricy, um espaço de arte criado em Curitiba no fim da década de 1990. Virmond menciona que já não estava mais na Secretaria quando a Casa foi inaugurada, e que ficou contrariado porque o próximo secretário de cultura modificou o seu projeto inicial. “Nós tínhamos inventado de fazer ali embaixo... o tal do Café Belas Artes que foi eliminado pela administração seguinte à minha.” Segundo Virmond, ele havia planejado um espaço bom para acolher a reserva técnica, porém, “inventaram também de fazer a reserva técnica num espaço que não era grande coisa”.⁹³

O administrador Ennio Marques Ferreira revela que quando foi diretor do MAP conseguiu montar um acervo bem representativo da arte produzida no Estado até os anos 1960. O propósito era que essas obras ficassem expostas permanentemente, o que atenderia ao desejo dos artistas locais. As exposições temporárias, portanto, não eram freqüentes. Isso durou de 1987 a 1991 e de 1995 a 1998. Ennio lamenta que com a

⁹² Id.

⁹³ VIRMOND, op. cit.

criação do MON, esse acervo – que foi repassado ao museu – apesar da monumentalidade do novo espaço, ainda não esteja exposto permanentemente.⁹⁴

Aracy Amaral, em um texto de 1977, intitulado “Função do Museu”, repudia essa atitude. A autora diz não concordar com a orientação seguida na época pelo MAM do Rio de Janeiro que não expunha de maneira permanente a sua coleção de arte. “Posto que um museu não seja uma galeria, não cabe a uma entidade museológica apresentar somente exposições temporárias. A coleção, além de exposta permanentemente, deveria servir, em parte, como material didático a ser apresentado de acordo com as pesquisas que pudessem ser realizadas pelo seu pessoal especializado”.⁹⁵ Bini conta que no MAC/USP, por exemplo, “(...) a Cristina Freire só cuida do acervo da arte conceitual. Então, ela domina aquele acervo. Ela pode fazer uma mostra sobre arte conceitual brasileira a partir do acervo do MAC (...). É restrito, mas ela tem uma visão maior e pode fazer discursos mais específicos.”⁹⁶

Para Bini, além de possuir uma sala de exposição permanente, um dos objetivos do museu deveria ser justamente o intercâmbio de grandes exposições. “É maravilhoso a gente ver a exposição do Dadá e do Surrealismo em Curitiba (MON jul./ago. 2004). Eu fiquei empolgado, mas agora o que é que nós vamos levar para fora? É começar a fixar esses artistas, quer dizer, se o momento é de vanguarda, vamos levar artistas de vanguarda (...)”⁹⁷

Fernando Velloso, idealizador e diretor do MAC/PR, conta que muitas exposições simplesmente apareciam, eram itinerantes e “(...) acabavam caindo no colo da gente.” Vinham para São Paulo, para o Rio de Janeiro e eventualmente para o Paraná. O Museu já gozava de certo destaque nacional, o que fez com que após dois anos da sua criação houvesse interesse de artistas do eixo Rio/São Paulo e de outros estados em expor aqui. “Nós criamos, felizmente, um conceito de boa qualidade na escolha, de responsabilidade no trato dessas obras, de devoluções corretas etc. Conceito que nos credenciava para que houvesse interesse em expor aqui.” De acordo

⁹⁴ FERREIRA, op. cit.

⁹⁵ AMARAL, op. cit. p. 265.

⁹⁶ BINI, op. cit.

⁹⁷ Op. cit.

com Velloso, autoridade obtida graças a Ennio Marques Ferreira, quando esteve à frente dos SPBA, organizando-os de forma impecável. Isso abriu portas para contatos através dos críticos de arte que vinham de fora para julgar nos salões. Houve um crescente interesse de artistas em expor no Paraná e o interesse do museu em trazer alguns nomes de fora.⁹⁸

Nas exposições itinerantes contrata-se um curador independente, especializado no acervo que ele traz. O Rio de Janeiro e São Paulo trazem com frequência ao Paraná exposições prontas. “É muito mais fácil pegar uma exposição pronta e por no museu, do que fazer uma exposição daqui. A exposição já está pronta, já foi feita lá para outro museu. Traz aqui. Então desmonta e obedece, um pouco, à planta que você tem nas salas (...)”⁹⁹

O grande problema é solicitar que um curador de fora faça a curadoria de uma exposição a partir de um acervo que ele desconhece. Pode ser que a idéia que ele tenha não se coadune com o acervo com o qual ele irá trabalhar.

Se você já sabe de antemão em que acervo você vai trabalhar é uma coisa, mas se você chega de fora com uma idéia, com uma exposição, digamos, dos anos 70, em Curitiba.... Aí você vai ter que tentar trabalhar com o que existiu como idéia nos anos 70, em Curitiba. Eu tenho [só] isso de acervo para ser trabalhado. É aí que restringe bastante a atuação, que é normalmente o que acontece, não é?¹⁰⁰

O ideal é que, num caso desses, o curador tivesse mais tempo para trabalhar. Primeiro seria necessário entender aquele acervo e trabalhar um recorte dentro dele. “Antigamente você tinha umas telas e tinha que expor aquilo ali. A curadoria começa quando você quer contar uma história (...)” Na opinião de Bini aí é que reside a atuação do curador. É ele que decide que tipo de exposição faz: “Se ele faz com um artista, geralmente ele deve trocar informações com o artista (...)”

O que é a curadoria? É um olhar de alguém sobre alguma coisa (...). Então, você pode [até] ter um olhar de fora, mas daí tem que ser assessorado por alguém que conhece. Esse olhar de fora tem que ter um tempo disponível bastante grande. Mas daí entra a condição econômica do

⁹⁸ VELLOSO, op. cit.

⁹⁹ Op. cit.

¹⁰⁰ BINI, op. cit.

Brasil, de poder se inteirar de toda arte. O curador do acervo tem que ter o conhecimento completo desse acervo.¹⁰¹

Se os próprios pesquisadores encontram dificuldades para investigar a produção artística aplicando os procedimentos inerentes à lógica museológica, o resultado é que haverá pouco conhecimento desse acervo por parte de um público mais amplo.¹⁰²

No Paraná, as instituições artísticas do Estado mantêm-se em funcionamento em condições inadequadas. Não há um quadro de funcionários próprios da área cultural, os que exercem funções nessa área, são cedidos de outros setores. A falta de pessoal intensifica o desconhecimento dos acervos. No MAC/PR não há um estudo do acervo, são aplicadas apenas atividades de conservação e manutenção. Falta um profissional que possa veiculá-lo de forma sensata, coerente e educativa. Dessa forma, como é que o público poderá enriquecer seus conhecimentos artísticos? É negado à população o acesso ao seu próprio patrimônio artístico. Esse é um exemplo do descaso com que a arte é tratada pelas autoridades políticas. Aqui se confirma a afirmação de Virmond de que a Secretaria de Cultura é, ainda na atualidade, um órgão que necessita de expansão, isso, apesar de todo o trabalho de Ennio Marques durante anos à frente desse órgão. Imaginemos a precariedade exibida pelo setor antes da década de 1960.

3.3 DOREMIFASOLASIDORE



FIGURA 25: Nelson Leirner *Doremifasolasidore* 1965, acervo do MAC/USP.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 35.

A cada tecla corresponde uma cor. Quando tocadas, as teclas fazem vibrar as cordas de cores correspondentes. O aprendiz pode associar as cores às notas musicais. Todo esse conjunto de códigos é manipulado apenas pelos que o dominam. *Doremifasolasidore* é uma crítica do artista ao sistema das artes que exige que seus participantes se conformem às regras estabelecidas.

Para participar do circuito artístico, não basta dançar conforme a música, é preciso aprender a tocar a que for solicitada. Muitas das obras de Nelson Leirner (1932-)^{103*} são uma sacudida nas pessoas, para que percebam os mecanismos de funcionamento do meio artístico. Segundo o artista, “contextualizando as regras que constituem o jogo de critérios e valores no tocante aos atributos de uma obra de arte, brinco de artista enquanto digo que as instituições brincavam de organizar um circuito artístico.”

Leirner continua a crítica às instituições chamando a atenção para a observação de como se formou grande parte dos acervos brasileiros. “Sem uma política cultural coerente para aceitar as doações, os acervos brasileiros se constituíram experimentalmente, muitas vezes baseados no prestígio social do artista.” Ele alerta que a formação não se deu de maneira tão criteriosa, mas, talvez por laços de amizade ou calculado com base no prestígio de que goza o sujeito. O que resultou em acervos compostos por algumas obras de valor discutível. *Doremifasolasidore* e a declaração de seu criador instigam a curiosidade de observar também a constituição dos acervos no Paraná.

O surgimento dos mais destacados museus paulistas, o MASP e o MAM, bem como dos paranaenses MAP e MAC/PR, foi marcado pelo embate entre acadêmicos e abstracionistas. Tanto em São Paulo, quanto no Paraná, objetivava-se divulgar informações internacionalistas. O acervo do MAC/PR é formado, principalmente, por obras premiadas do SPBA que começaram a ser adquiridas na década de 1960, quando

¹⁰³ LEIRNER, N. **A crítica**: um encontro de muito proveito. Jornal Estado de São Paulo, 26 abr. 1986.
*Artista paulista, viveu entre 1947 e 1952 nos Estados Unidos, onde estudou engenharia têxtil, mas sem concluir o curso. Entre 1956 e 1958, estuda artes plásticas. De volta ao Brasil, faz sua primeira exposição individual no ano de 1961, em São Paulo. O seu trabalho apresenta comentário irônico acerca do sistema de arte. Tem participado de várias exposições no Brasil e no exterior. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

a grande estratégia do concurso era oferecer altos valores nos prêmios para atrair artistas de fora. Os prêmios eram oferecidos por empresas privadas ou instituições públicas. Já o acervo do MAP foi constituído a partir de verbas do Governo. O que raramente acontece, visto que, para incrementar seus acervos, os museus contam apenas com doações. Essas doações passam ainda pelo julgamento de um Conselho.

Diferente do Paraná, o acervo do MAM de São Paulo foi adquirido pelo empresariado industrial, enquanto o do MASP foi através de estratégias de um magnata da imprensa. A dúvida que fica é se a informação internacionalista veiculada por esses museus é capaz de criar raízes no solo brasileiro.

Os museus de São Paulo foram criados num momento fervilhante de debates que polarizavam artistas, escritores, intelectuais. Os conflitos envolveram as antigas e as novas gerações em torno da questão realismo-abstracionismo. Enquanto em outros países as vanguardas combateram os museus, em São Paulo as instituições foram calorosamente acolhidas.¹⁰⁴ Caso semelhante ocorreu no Paraná.

Em São Paulo, alianças promoveram a consolidação dos principais empreendimentos institucionais na área cultural: o MAM, o MASP e as Bienais de arte. As alianças se deram entre as lideranças do empresariado industrial e financeiro, um magnata da imprensa, os setores da intelectualidade universitária em processo de constituição, as fundações culturais norte-americanas e alguns especialistas no mercado de arte internacional. Nas décadas de 1940 e 1950 essas pessoas mobilizaram recursos para a constituição de acervos com obras de grandes mestres clássicos e contemporâneos, buscando dotar o país de instrumentos de ação cultural semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos.

A modalidade de animação cultural escolhida pelos dirigentes paranaenses e pelos criadores do MAM e do MASP é a de veicular localmente a informação internacionalista. Assim, pretendiam oxigenar num instante o meio artístico parado ou indiferente à polêmica gerada pela alteração da natureza da arte, nos grandes centros hegemônicos. Aracy Amaral se pergunta se essa cultura imposta poderia vingar em

¹⁰⁴ ARRUDA, M. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. Revista **Tempo Social**. São Paulo: USP, v. 17, n. 1. p. 135-158.

nossa terra como muda que pega de galho. O que se vê é que há pouca receptividade, total indiferença das autoridades, para não dizer hostilidade com relação aos artistas, inexistência de coleções particulares de importância e a desesperadora apatia com que o público tem recebido a difícil contribuição estética que lhe é oferecida.¹⁰⁵

Entre 1946 e 1951, o exemplo de Nelson Rockefeller na administração do Museu de Arte Moderna de Nova York estimulou os dois principais mecenas paulistas a buscarem na arte uma rentabilidade simbólica valiosa. Eram os empresários Assis Chateaubriand (criador do MASP) e Francisco Matarazzo Sobrinho (criador do MAM), apelidado de Ciccillo.¹⁰⁶

Em 1948, Ciccillo, um dos dirigentes do maior grupo empresarial latino-americano da época, buscou assessoria especializada junto a figuras expressivas da inteligência paulista, vinculadas à recém constituída USP, surgida em 1934, e também da Fundação Rockefeller. Essa aproximação deixou marcas duradouras tanto nos formatos das bienais como nas linguagens e paradigmas plásticos que acabaram atingindo as produções de alguns artistas – abstracionismo e tendências informais. Ciccillo encarregou um pintor italiano, pertencente à Escola de Paris, de escolher a coleção de quadros franceses. Ele conseguiu comprar direto com os artistas, em condições muito favoráveis. Teve ainda a seu favor o câmbio, que, nessa ocasião, estava muito baixo na Europa, pois se tratava do período pós-guerra.¹⁰⁷

A Fundação Bienal, que passara a gerenciar o evento – até então promovido pelo MAM – a partir de 1963, fora criada graças a fundos dos poderes municipal, estadual e federal. Ciccillo preocupou-se com a organização de uma Bienal internacional, a exemplo da de Veneza, inaugurando a I Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Para a organização da Bienal, ele foi aconselhado pela esposa Yolanda Penteado – descendente da antiga oligarquia paulista que mantinha contatos com pessoas importantes da área cultural na Europa – e também por escritores e jornalistas ligados à crítica de arte e a promoções culturais da Prefeitura de São Paulo. A Bienal passou a ser um meio eficaz de consagração de artistas brasileiros, porque tinha

¹⁰⁵ AMARAL, op. cit. p. 128.

¹⁰⁶ DURAND, op. cit. p. 112.

¹⁰⁷ PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p. 177.

jurados internacionais e porque não havia meios alternativos comparáveis de um artista se por tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional.¹⁰⁸

No Paraná não houve iniciativas vultosas de particulares e o Estado disponibilizava poucos recursos para a área cultural. Ennio Marques Ferreira conta que quando administrou o SPBA visava que houvesse a participação de artistas de todo o Brasil. Mas, para isso, era preciso obter recursos para os prêmios. Ele conta que conseguia com maior facilidade as verbas administrativas para outros gastos, mas para a premiação havia mais dificuldade. Existiam recursos orçamentários do Departamento de Cultura para o pagamento dos jurados. “Aí nós é que tínhamos que estabelecer um valor que não ficasse... que fosse condizente com a altura intelectual do conjunto.” Eles também acabavam conseguindo certa quantidade de prêmios que chamava a atenção dos artistas. Para isso, Ennio conta que ia pessoalmente pedir aos dirigentes de instituições públicas e privadas e muitas vezes ele era mal recebido.

As empresas privadas ofereciam os prêmios de aquisição. Conta Ennio que se a Hermes Macedo desse um prêmio, por exemplo, de R\$ 5.000, era preciso dar-lhe em troca uma obra que custasse até esse valor. “Se tivesse um valor mais elevado eu não poderia dar o prêmio. Então, era uma dificuldade para o júri e para nós da administração. O prêmio de aquisição subentendia que você iria comprar o quadro e esse quadro iria para uma instituição.” O problema era quando a empresa não gostava do quadro.¹⁰⁹ Então, havia momentos em que o júri julgava, mas o doador do prêmio não concordava e escolhia outra obra do artista. Desse modo, algumas das obras que hoje figuram em instituições e outros espaços não foram efetivamente votadas por um júri.¹¹⁰

Às vezes, os critérios deles não eram os mesmos dos jurados. Você tinha que andar na corda bamba para saber, digamos assim, o que a empresa gostaria de ter. Então, o júri fazia uma seleção, indicava as obras mais (...) que mereciam receber prêmios. Depois, para adaptar, para dar o prêmio a determinada obra era complicado, era difícil. Uma delas, por exemplo, não gostou das obras que recebeu de uma gravadora muito importante hoje: Anna Bella Geiger. (Que hoje está no MAC, junto com outras que aconteceram esse problema de não aceitação da

¹⁰⁸ DURAND, op. cit. p. 134-137.

¹⁰⁹ FERREIRA, op. cit.

¹¹⁰ JUSTINO, op. cit. p. 9.

obra, por ser uma aquisição). Não é uma compra, uma coisa que a empresa gostaria de ter (...). Olha, sempre a gente dava um (...) com certo cuidado para não ofender... Mas sempre havia uma saída honrosa. E esses prêmios, muitas vezes eram prêmios que voltavam pra essas instituições públicas, que voltavam para o acervo do MAC.¹¹¹

De acordo com Ennio, depois disso tornou-se mais difícil atrair para os museus o melhor que se podia encontrar. A evolução dos museus do Paraná foi comprometida com o problema da aquisição de obras. Ennio conta a sua experiência no MAP. Segundo o administrador, havia um interesse na formação do museu com obras de artistas do Paraná. Em 1987, quando o MAP foi criado, “conseguimos descobrir uma verba para aquisição de obras de arte.” Ennio diz que foi a primeira e única vez que houve recursos estatais para a aquisição de arte. Ele também conseguiu muitas doações, como por exemplo, o repasse ao MAP de obras do acervo público do governo do Estado que enfeitavam gabinetes e secretarias.

Em São Paulo, para a montagem do MASP em 1947, o grupo de Assis Chateaubriand era subsidiado pelo governo federal, pelos governos estaduais ou por particulares, em troca de apoio político. Isso acontecia porque Chateaubriand era o proprietário e acionista majoritário dos Diários Associados, a maior rede de jornais, periódicos e estações de rádio na época. Chateaubriand associou-se a um especialista, o *marchand* e galerista italiano Pietro Maria Bardi e concentrou esforços na organização de um acervo composto por telas da arte italiana dos séculos XVII e XVIII e na organização de um ateliê-escola. Pretendendo mobilizar recursos para fazer grandes compras no mercado internacional de arte, preparava algumas táticas. Entre elas, estão os elogios sedutores celebrados em comemorações dedicadas a personagens. Ele mandava produzir pesquisas de campo completas recompondo elementos biográficos que depois eram distribuídos como dossiês confiados a distintos senhores que ministravam palestras no museu. Há também outras situações constrangedoras:

Durante uma recepção por ele programada para vários colecionadores de obras de arte, Chateaubriand anunciava em voz alta as doações e as agradecia. O proprietário da obra,

¹¹¹ FERREIRA, op. cit.

geralmente muito rico, ficava sem graça de desmentir e concordava. E assim, o mecenas Chateaubriand recolheu vários quadros oferecidos àquele museu.¹¹²

A fundação do MASP pode ser vista como uma campanha destinada a alimentar de notícias o grupo jornalístico de Chateaubriand. Ele queria que o seu grupo e ele próprio adquirissem mais prestígio. Um museu de arte com acervo onde abundassem nomes de conhecidos pintores renascentistas ou das vanguardas européias de fins do século XIX, nomes que o leitor mediano saberia tratar-se dos grandes artistas, era, portanto, um investimento estratégico.¹¹³

No MAC/PR, Fernando Velloso conta que nunca houve aquisição por causa dos entraves burocráticos: a obra de arte era considerada material permanente. “Então, tinha que ser comprada através de processos em que não se entendia que [comprar] uma obra de arte não era o mesmo que comprar uma máquina de escrever.” Depois da criação do MAC/PR, a maior parte do que se conseguiu para o acervo continuava a ser as obras premiadas nos salões e as doações: “a mendicância que eu fiz durante anos aos artistas.” Segundo Velloso, nas ocasiões de exposições temporárias de artistas de fora, ele pedia que quando terminasse a exposição o artista doasse uma obra para o museu. “Assim a coleção foi aumentando.”¹¹⁴

Quando Velloso começou a trabalhar no projeto de criação do MAC/PR, o diretor do Departamento de Cultura era o Ennio Marques Ferreira. Mas ele só conseguiu efetivamente pô-lo em prática posteriormente, na administração de Wilson Andrade Silva, que também era seu amigo. Velloso conta que convenceram o governador Paulo Pimentel a criar o museu, mas não havia uma sede. A única vantagem inicial é que havia um acervo razoável, como já mencionado: as obras oriundas de prêmios de salões. “Então, esses empreendimentos foram todos meus, pessoais, e graças a isso eu consegui, já no final do governo Paulo Pimentel, nos últimos dias, instalar o museu em caráter temporário (...)”¹¹⁵

¹¹² DURAND, op. cit.

¹¹³ Op. cit. p. 124-126.

¹¹⁴ VELLOSO, op. cit.

¹¹⁵ Op. cit.

Fernando Bini declara que o MAC/PR possui um acervo muito bom da arte conceitual brasileira. “Agora falta ligação, falta informação, falta trabalhar esse acervo.” Cada museu precisa ter um curador especializado no seu acervo, que identifique as obras a serem adquiridas. “Um curador diria assim: eu preciso agora de uma obra de fulano – Cildo Meireles, por exemplo. O museu faria uma campanha através do conselho para comprar a obra recomendada. Mas isso não acontece no Paraná.”¹¹⁶ No Congresso da AICA, em 2007, a vice-presidente da AICA e diretora do MAC/USP, Lisbeth Rebollo Gonçalves, mencionou que no seu museu também não há verbas para aquisições. Lamentou que as instituições parecessem estar mais preocupadas com eventos vultosos e menos com ações educativas. No Brasil, se gasta mais com *vernissage* do que com a exposição inteira.¹¹⁷

Segundo Bini, pode acontecer de uma coleção muito importante estar disponível para ser vendida. Nesse caso, o museu pede a particulares e às empresas para fazerem uma doação. Foi o que aconteceu recentemente com a coleção do polonês Bruno Lechowski (1887-1941), que apareceu em Porto Alegre. Era uma coleção de vinte e poucas obras importantes, pois Lechowski morou em Curitiba. Havia poucas obras dele em coleções particulares e nenhuma nos museus. Através da lei de incentivo, uma empresa comprou o acervo e o doou ao museu. Bini arrisca dizer que, provavelmente, foi Ennio Marques Ferreira quem viabilizou tudo isso.¹¹⁸

Para Durand, o mercado de arte brasileiro não conta com aquisições terminais do governo. Por meio delas os governos de países ricos costumam retirar definitivamente do mercado e das coleções particulares as obras mais raras dos autores consagrados. Na falta de recursos, resta aos museus o amparo eventual a certas vanguardas invendáveis e a promoção de estudos individuais e pouco dispendiosos que documentem eventos ou reconstituam percursos biográficos.¹¹⁹ Contudo, ainda no

¹¹⁶ BINI, op. cit.

¹¹⁷ XLI CONGRESSO DA AICA. São Paulo: USP, 01 a 04 out. 2007.

¹¹⁸ BINI, op. cit.

¹¹⁹ DURAND, op. cit.

congresso da AICA de 2007, foi mencionado que também em alguns países europeus e americanos acontecem poucas aquisições.¹²⁰

Os museus contam, então, apenas com doações. Bini diz que quando isso acontece reúne-se um conselho para julgar a qualidade das obras. “Veja, a minha posição é a de que nada deve ser jogado fora.” É preciso apenas selecionar o que é passível de ser exposto e o que não é. Há trabalhos de qualidade inferior que devem ser guardados porque podem ser importantes para estudar a vida do artista. “Ou ele os fez brincando ou... nós não sabemos como ele chegou ali. Só se aquilo ali tem um papel importante para a descoberta de outras coisas.” Ele conta que muito material considerado estudo, rascunho do artista, está numa seção para exposição, no MON. Então, se trazem um curador de fora, ele observa todo o material disponível para montar uma exposição. “Como é que ele vai saber até que ponto (...), no meio daquela quantidade enorme?”¹²¹ Tal situação lembra a opinião do artista Nelson Leirner, cuja obra abrilhanta o início desta subseção (p. 67), sobre o experimentalismo que caracteriza a formação de nossos acervos.

Bini exemplifica elogiando o trabalho de Ennio Marques que reuniu na casa do Jefferson Cesar tudo o que este tinha dentro de uma gaveta que ia ser jogada fora. São muitos estudos que Ennio organizou e embalou em papel manteiga para preservar.

Você tem lá desde o primeiro desenho, o pato Donald. Ele começou desenhando o pato Donald. Então está bem. Toda criança começa desenhando o pato Donald. Isso pode servir depois para uma investigação mais séria de toda a obra dele (...). Agora, até que ponto você vai expor numa exposição do Jefferson Cesar um desenhinho que ele fez do pato Donald? (Isso não existe, eu estou brincando. Se bem que ele tem lá umas figurinhas do Dom Quixote.) Agora, até que ponto isso pode ir para uma exposição?¹²²

Domício Pedroso conta que no caso dele as coisas foram um pouco diferentes. Os órgãos estatais ou mesmo os privados têm verbas destinadas à divulgação das suas atividades. E o BADEP também tinha uma verba da qual uma porcentagem era

¹²⁰ XLI CONGRESSO DA AICA, op. cit.

¹²¹ BINI, op. cit.

¹²² Op. cit.

destinada à publicidade. Segundo Domicio, é com essa verba que ele e sua equipe conseguiam trabalhar no espaço de exposições do Banco.

Ao invés de mandar para a televisão, para os jornais, ele investiu no programa e nós conseguimos provar através da divulgação, dos centímetros quadrados de divulgação que acontecia nos jornais e dos minutos de televisão, que aquele dinheiro empregado nos salões de exposições era muito mais rentável do que a propaganda direta. Sobre uma exposição como essa de Debret saíram páginas e páginas nos jornais daqui e na revista *Veja* e outras que a mencionaram (...) se o Banco quisesse fazer o mesmo volume de divulgação para qualquer outro evento ele iria gastar muito mais do que aquelas páginas gratuitas que recebia de divulgação, porque sempre dizia: No salão do BADEP... O BADEP está realizando (...). E toda essa divulgação gratuita que saía espontaneamente sobre as exposições tinha um custo muito menor do que uma publicidade que o Banco fosse fazer com relação às suas atividades.¹²³

3.4 CURA-DOR



FIGURA 26: Grupo “Aleph” **Cura-dor** 58º Salão Paranaense de Belas Artes, 2001.

A obra *Cura-dor* é uma instalação composta por arquivos de aço e dossiês de artistas inscritos e não selecionados para exposições em galerias. Cada artista não selecionado autorizou formalmente a exibição de sua proposta preterida. Tais dossiês, que normalmente são do conhecimento apenas da comissão julgadora, ficam dentro de pastas. Há também mesas e cadeiras onde o visitante pode se acomodar para folhear o material à vontade e conhecer também os artistas que não conseguiram fazer parte da mostra.

O grupo brinca com a idéia do sofrimento dos artistas recusados nos concursos e piedosamente lhes oferece uma nova chance – a possibilidade de amenizar, ou mesmo arrancar-lhes a dor da perda sofrida. Com essa proposta, os artistas põem na

¹²³ PEDROSO, op. cit.

berlinda os critérios de julgamento das obras de arte, ou mesmo, a própria idéia de julgá-las. O grupo dribla o controle das instituições ao mostrar num fichário de ferro, associado normalmente à burocracia, os trabalhos excluídos e ao questionar, no próprio seio oficial, seus critérios e procedimentos. Ainda que o júri impeça a participação de alguns artistas, de certa forma, eles aparecerão por meio de uma obra selecionada. Também pode estar por trás da proposta a necessidade de o artista se adaptar às expectativas dos estabelecidos no meio artístico para ser reconhecido por eles. *Cura-dor* inspira-se no *Salon des Refusés*, que expôs indiscriminadamente todas as obras não incluídas no *Salon* oficial.

No âmbito da arte, a palavra curador é usada para nomear a pessoa responsável pela organização de uma exposição. O curador elabora idéias, seleciona as obras que julga adequadas e apresenta-as ao público numa disposição em conformidade com o que ele idealizou. A pesquisa, seleção e disposição das diferentes obras é uma operação fundamental em uma exposição. Neste sentido, as curadorias são vitais. Elas rompem, pelo menos em parte, com a lógica classificatória: a época, a naturalidade, a autoria etc. Por possuir a tarefa de escolher, a figura do curador simboliza a faceta do meio artístico que diz respeito à seleção. Há, porém, outros profissionais encarregados das escolhas: professores, diretores de museus, galeristas, críticos. No Paraná do período que retratamos, o parâmetro de seleção dos artistas girava em torno do moderno. Para participar das instituições e dos concursos era preciso simpatizar com essa corrente.

A arte moderna e a contemporânea tendem justamente a repudiar o museu mas os contestadores não tardam a render-se, visto que ele ainda continua sendo o espaço que confere o *status* de arte ao trabalho do pretense artista. As obras abrigadas pelo museu são a materialização de uma idéia, com a qual o administrador do espaço precisa estar de acordo. O museu torna-se, então, revelador do ponto de vista de seus dirigentes.

Depoimentos extraídos de fontes escritas da época da criação das instituições culturais do Paraná e os oriundos das falas dos depoentes recolhidas recentemente exibem o ponto de vista dos dirigentes dos museus, ponto de vista ao qual os artistas

pretendentes tiveram que se adaptar: o moderno. Ele já começava a ser disseminado por meio da arrojada revista *Joaquim*, do pós-guerra. É sabido que no Paraná as instituições estiveram em conformidade com o moderno.

Velloso afirma que pode ter sido tendencioso apadrinhando aqueles que ele julgava mais vanguardeiros. Ennio organizava exposições, principalmente, dos paranaenses premiados nos salões. Sempre houve os queridos do Estado. Como acontece a toda seleção, há os que ficam de fora. Dessa forma, o jovem artista trilha um árduo caminho em busca de consagração. Muitas vezes é a perseverança ao longo de anos de trabalho e não o real talento que acaba por seduzir os críticos.

Ennio revela que o júri dos salões paranaenses do início da década de 1960 era muito rigoroso. Para serem selecionadas, as obras deveriam estar de acordo com as tendências mais avançadas da época. Os trabalhos que não tinham esse cunho eram rejeitados. Ennio e seu grupo conseguiram fazer várias exposições daqueles artistas que participavam dos salões. “A gente se familiarizou com eles e ficou mais fácil contar.” Inicialmente elas aconteciam na Biblioteca Pública do Paraná. Posteriormente, quando Ennio trabalhou na Secretaria da FCC, ele organizou, em parceria com a FUNARTE, uma sala de exposições específica para artistas paranaenses, a já citada *Sala Miguel Bakun*.

Fernando Velloso sempre deu ênfase aos artistas mais vanguardeiros, porque essa era a sua preferência artística. Inevitavelmente haverá líderes que vão decidir “(...) que você é talentosa e que a fulana ali não é.” Velloso afirma que o estado foi “(...) consagrador de certo naipe de nomes oficiais: os queridos do poder.”

O próprio Andersen era o querido do poder. Porque os retratos dos governadores, das autoridades, da sociedade eram feitos pelo Andersen (...). Quando você comprava um quadro para um órgão público, uma secretaria, o palácio, ia atrás de quem? Do Freyesleben, do De Bona, do Nísio. O palácio Iguazu, no centenário, [adquiriu] grande quadros. De quem são? Do De Bona, do Nísio, as esculturas [são] do Stenzel (...) sempre há os queridos. O Potty. Não há artista mais oficial do que o Potty, que era o querido do prefeito Jaime Lerner, era o querido do Rafael Greca de Macedo. Então, procuraram valorizar os artistas dos quais os detentores do poder gostavam. Isso é um desvio do verdadeiro caminho que a coisa poderia tomar. Era ideal que não fosse assim. Mas o gosto pessoal impera.¹²⁴

¹²⁴ VELLOSO, op. cit.

Aracy Amaral fala a respeito desse assunto com um cuidadoso puxar de orelha na equipe do MAM de São Paulo. Em virtude de seleções duvidosas, para que não houvesse sempre os mesmos escolhidos, o pessoal do MAM deveria viajar pelo Brasil (como o fez através da Europa para os convites oficiais em algumas Bienais), para entrar em contato com os diversos grupos de artistas de várias cidades. Essa deveria ser a forma de escolha dos artistas. Esse método possibilita que se tome conhecimento dos valores novos, que se avalie o desenvolvimento dos artistas já de algum nome. O ideal seria que se fizesse um levantamento periódico do movimento artístico em todo o país, isso seria um incentivo. Essa sugestão se enquadra perfeitamente dentro dos objetivos de um museu de arte moderna atual. Poderiam ser consideradas sugestões como: “Gravadores do Rio Grande do Sul”, “Desenhistas do nordeste brasileiro”, “Pintores do Rio de Janeiro”, “O desenho em Minas Gerais.”¹²⁵

Fernando Velloso acha que no Paraná, artistas talentosos podem ter sido ignorados. O administrador revela que em sua administração, pode ter deixado de lado pessoas de quem não gostava, por razões pessoais. Em contrapartida, artistas medíocres podem ter gozado de honrarias que não mereciam. Agora, contudo, lamenta, porque “podiam ser talentos que às vezes desistiram no caminho, porque não viram nenhuma porta aberta.”¹²⁶

Da mesma forma que o SPBA revelou, ele também ocultou. Olney da Silveira Negrão, o primeiro artista do Paraná a explorar o imaginário popular e a realizar instalações, é exemplo disso. Ele foi ignorado, junto a outros artistas que passaram por situações bastante difíceis e nem sempre foram reconhecidos pelo júri. Outros foram festejados pelo SPBA com uma produção efêmera, sem nenhuma continuidade. Há premiados de quem nunca mais se ouviu falar. Do mesmo modo, propostas criativas escaparam ao júri: o prêmio atribuído a Hélio Leites no 50º SPBA, por exemplo, ficou aquém da qualidade da sua obra profundamente criativa.¹²⁷

A qualidade da obra independe de fogos de artifício e somente o tempo (e este é implacável) filtrará devidamente e retornará de forma fatal, nos lugares certos, os

¹²⁵ AMARAL, op. cit. p. 108.

¹²⁶ VELLOSO, op. cit.

¹²⁷ JUSTINO, op. cit. p. 10.

valores que permanecerão. Amaral menciona que o clima do meio artístico paulista é tão hostil que, quando surge um jovem promissor, é preciso rezar por ele “(ou fazer algum trabalho em algum terreiro para protegê-lo). O moço artista nessas condições, de fato, precisa ter garra, uma fibra violenta a fim de enfrentar o que parece um complô que se monta através dos incentivos de prêmios de salões, complô que parece pronto a devorá-lo, diluí-lo, neutralizando-o em definitivo, para depois rejeitá-lo como pusilânime.” A perseverança em longos anos de labor torna-se, freqüentemente, numa terra de aventureiros, de artistas cometas, uma qualidade premiável, embora este se constitua num critério duvidoso.¹²⁸

Para a autora, o crítico age segundo suas próprias emoções, por afinidades. Ele convive com um meio artístico que simultaneamente facilita e torna complexo o seu exercício profissional, sobretudo em centros provinciais, mas também em centros artísticos relativamente movimentados como o paulista e o carioca, onde se conhece bastante bem a trajetória e as dificuldades de desenvolvimento dos artistas. O crítico, então, em meio a esses fatores, dificilmente pode produzir com a objetividade mínima desejável dentro do subjetivismo obrigatório. Disso decorre observarmos continuamente a presença de artistas ou de produtores de imagens que se tornam conhecidos pela crítica, pelo meio social, pelo mercado e até por historiadores da arte, não pela singularidade, qualidade preservada de sua produção, porém, simplesmente por sua perseverança no ofício no meio artístico. No entanto, dessas obras, se examinadas com um mínimo de lucidez a respeito dessa complexa rede de injunções, freqüentemente se poderia dizer, como na velha fábula, que o rei estava nu.^{129*}

¹²⁸ AMARAL, op. cit., p. 249.

¹²⁹ Op. cit. p. 348.

*No Paraná, o caso do poeta Emiliano Perneta é exemplar. Trata-se do já citado poeta paranaense que obteve reconhecimento local após buscas frustradas de sucesso no Rio de Janeiro. Dalton Trevisan escreveu na revista *Joaquim* um artigo intitulado *Emiliano, poetinha mediocre* onde afirma que o poeta foi uma vítima da província na vida e na morte. “Em vida a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi.” Trevisan critica o costume paranaense de cultuar cegamente a prata da casa. “Pobre de quem lê *Ciúme da morte* [Livro do escritor paranaense Romanowski] em vez de Dostoiévski. Porquanto um é comunista russo e, o outro nasceu em Marechal Mallet [colônia ucraniana localizada ao sul do Paraná] (...). *Ilusão* [livro de Emiliano Perneta] não é livro que ultrapassa as fronteiras da Rua 15 (...) para nós, nesse instante, são as fronteiras do mundo, e não as da Rua 15, que procuramos atingir.” Ainda que seja um caso contado, sob o ponto de vista dos modernos, sendo por isso tendencioso, é ilustrativo.

Os críticos, os historiadores e outros profissionais conferem o *status* de arte. A exibição no museu é o batismo da obra, o catálogo assegura a memória para a posteridade. Preservar significa dar inteligibilidade. É preciso interrogar a instituição que legitima os trabalhos para compreender sobre o seu significado. A instituição redime os trabalhos do esquecimento. É preciso preservar não só a integridade física. A obra não significa mais o trabalho artesanal do artista, mas a elaboração material de uma idéia. O museu orienta as condições de recepção da arte.¹³⁰

Segundo Fernando Velloso, o objetivo da sua administração no MAC/PR era tentar fazer alguma coisa para alertar a comunidade de que existe algo além de pinheirinhos, estradinhas, pôr do sol, “(...) essas baboseiras de natureza morta e flores que estavam saindo do quadro, de tão realistas.” Ele pretendia denunciar a péssima qualidade daquilo que, segundo ele, equivocadamente as pessoas achavam que era arte. Para isso, trouxe ao Paraná trabalhos expressivos, provocativos, inclusive de arte contemporânea, que chocaram a cidade. Esses trabalhos fizeram com que a comunidade atentasse para as linguagens incomuns para aquela época.¹³¹

Pouco antes de Velloso encabeçar esse trabalho no MAC/PR, Ennio Marques e Virmond já o faziam através dos salões. Além do SPBA, que acontecia anualmente, Ennio e Virmond trabalharam em torno do “Segundo Salão Anual de Curitiba”, em 1961. Compunha a comissão julgadora apenas as autoridades simpatizantes do modernismo, dentre elas, José Geraldo Vieira, que na época era diretor da revista *Habitat* e da seção crítica do jornal *Folha de S. Paulo* e Lourival Gomes Machado, que era crítico do suplemento literário do jornal *Estado de São Paulo*. No catálogo desse Salão encontramos um texto que apresenta algumas reflexões sobre a arte e as propostas do grupo que assume a liderança cultural do Estado, nesse período. Os líderes do grupo manifestam desprezo pela arte acadêmica vigente e informam que pretendiam introduzir problemáticas. O texto foi escrito por Eduardo Rocha Virmond.

É indispensável ter vontade de entender a linguagem desta modalidade de artistas, são os melhores artistas novos do Brasil que vêm ao Paraná disputar a premiação. A tendência evidente se situa nos variados terrenos da abstração. O Museu (MAP, que sediou o evento)

¹³⁰ FREIRE, op. cit. p. 36, 42, 47.

¹³¹ VELLOSO, op. cit.

não adota nenhuma corrente artística. Mas a tendência abstrata, ou abstratizante, é a etapa atual da arte contemporânea (...). Descobriu-se há mais de 50 anos que a figura não é condição da arte (...) o que não exclui as outras manifestações plásticas, que também tem guarida no presente Salão. Estivemos até agora no Paraná (...) ligados a um passado ultrapassado que se traduz em provincianismo. Precisamos (...) nos colocar em igualdade de posição (...) e de um esforço de compreensão. Esta, no momento, é a missão deste museu e será executada.¹³²

Diante das mudanças ocorridas, houve aqueles que se sentiram lesados. O pintor Paul Garfunkel escreve num jornal uma carta aberta a Miguel Bakun na ocasião do Salão. Garfunkel lamenta muito a preferência artística do júri.

Neste XVIII SPBA, aliás, neste primeiro Salão de Arte Decorativa, que fica famoso nos anais da vida cultural de Curitiba pela mediocridade (...) você Bakun, e eu, tivemos a honra de ver os nossos quadros jogados às urtigas pelo eminente júri de seleção (...). Para nos poupar a humilhação de sermos integralmente recusados [Ennio] mandou admitir, contra a opinião dos juizes, um trabalho de cada um de nós (...). Recolhi o meu quadro no seio de seus irmãos (...). Permita-me oferecer-te a hospitalidade para o teu quadro, que julgo excelente, na sala onde estou expondo uma pintura evidentemente superada.¹³³

O Salão teve duas representações: a paranaense, que aconteceu no primeiro andar e a dos outros Estados, que figurou no segundo. O artista Érico da Silva, que ganhou várias medalhas nos salões da década de 1960, revela a sua versão da mudança de orientação artística do SPBA.

Em 1962, surgiu um bochicho aqui em Curitiba de que na Itália, nos Estados Unidos e na Alemanha só se pintavam quadros abstratos, e que logo, nos salões daqui, ninguém mais iria aceitar quadros que não fossem abstratos. Então, todo mundo que quisesse entrar no SPBA... Foi buzinado para nós, que éramos os mais conhecidos, o pessoal, quem iriam ser os críticos e que todo o pessoal de São Paulo iria escolher só quem fosse abstrato. No Salão de 1962.¹³⁴

Érico conta que tendo em vista essas condições, ele também aderiu ao abstracionismo.

É, comecei a pintar o abstrato neste Salão (...). Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrine. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, era só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar. Tanto que eu apregoava para os outros colegas: “É muito mais difícil pintar um quadro abstrato do que figurativo que agrada o espectador, que tenha balanço, que tenha a composição, é muito mais difícil. Porque pintar um assunto que

¹³² MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. VIRMOND, E. R. II Salão Anual de Curitiba. **Catálogo de exposição**. Curitiba, abr./ mai. 1961.

¹³³ GARFUNKEL, P. Carta aberta a Miguel Bakun. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 dez. 1961.

¹³⁴ SILVA, op. cit.

você tem domínio na cabeça, seja uma pessoa, um cavalo ou um objeto, você já sabe de cor, você já viu aquele objeto. De um jeito ou de outro você viu. Mas o quadro abstrato você nunca viu o que é, a forma que possa te agradar”.¹³⁵

Virmond, que na época era diretor do MAP e estava na organização dos salões em parceria com Ennio, começou a se aventurar na área da crítica de arte. “Então [ele] fez uma viagem por conta da Secretaria de Cultura. Mandaram vir uns caras de São Paulo aqui para fazer umas conferências com os artistas (na Biblioteca) falando sobre o que era o abstrato, doutrinando toda a turma aqui. No Salão de 1962 convidaram só críticos de São Paulo: Mário Pedrosa, Nelson Coelho.”¹³⁶

Virmond, que era então um dos mentores da transformação do Salão, menciona que quando foi diretor do MAP e o Ennio Marques Ferreira diretor do Departamento de Cultura, os dois possivelmente estimularam verbalmente os artistas para que produzissem uma arte condizente com as tendências mais revolucionárias do período.

Naquela época havia no Brasil o abstracionismo. Inclusive nós trouxemos para cá (...) um pintor francês que esteve em São Paulo e que fazia só abstracionismo geométrico. Ele veio para cá, fez umas exposições (...) – Samsom Flexor – para mostrar que a pintura não tinha que ser uma pintura de pinheiro [mas] poderia ser uma pintura criativa, pintura de arte geométrica, abstracionista.¹³⁷

Ele conta ainda que na época eles fizeram um salão de artes plásticas no Clube Concórdia onde tinham mais liberdade para expor obras de seu agrado porque não havia vínculo com o Estado. “Nós fizemos uma revolução de caráter moderno. Entrou Bakun, entrou Viaro, uma porção de gente formidável, Fernando Velloso...” Enquanto nesse salão houve prêmios, o salão acadêmico não teve nenhum. “Houve uma revolta, ficaram [bravos] comigo, que eu era o conspirador (risos).”¹³⁸

Em um periódico, Fernando Velloso, que em 1961 aglutina o grupo simpatizante do abstracionismo e assume um cargo público na área cultural, menciona como via o provincianismo local e como esse quadro começou a mudar.

¹³⁵ Op. cit.

¹³⁶ SILVA, op. cit..

¹³⁷ VIRMOND, op. cit..

¹³⁸ Op. cit.

(...) a lentidão da nossa evolução naquele fim de década de 40, se dava justamente pela falta total de informações (...). Então, o nosso acesso à técnica, ao conhecimento evolutivo das coisas foi lento (...). Por esse motivo, evidentemente, o começo da minha carreira artística, se assim posso chamá-la, foi acadêmica e veio dentro daquele encaminhamento de uma Escola de Belas Artes onde os professores, na sua maioria, estavam enquadrados dentro de uma tradição realista, naquela indefinida seqüência de mestre para aluno que repetem as mesmas formas. Tínhamos nesta época Guido Viaro, um professor extraordinário. Para mim e para muitos outros jovens artistas da época ele foi um verdadeiro pai em arte. Deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava e que era: 'Procurem, pesquisem, façam o que quiserem'. Ele praticamente incentivava a quebra de tabu e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos (...). Este inconformismo culminou com o chamado Movimento de Renovação, que não teve nenhum manifesto oficial, mas foi simplesmente um movimento histórico na pintura paranaense, [um movimento] de ruptura com um passado já esgotado em termos de criatividade artística. Se buscou [sic] pesquisar novas formas de arte (...)¹³⁹

O Círculo de Artes Plásticas, que começou a funcionar regularmente em uma das salas da Biblioteca Pública, em 1958, era uma associação que também aglutinou os modernos. O grupo fundador era composto por ex-alunos do curso de pintura da EMBAP: Adalice Araújo, Alcides Teixeira, Constantino Viaro, Ivany Moreira, Luiz Carlos de Andrade Lima, Mário Rubinski, Vicente Jair Mendes, quase todos influenciados em suas obras iniciais pelo professor Guido Viaro.

Seu estatuto, criado em 1957, revela o ímpeto dos jovens. Dentre as proposições, destacam-se:

- visavam divulgar as atividades do Paraná em importantes revistas nacionais de arte;
- pretendiam familiarizar a comunidade com a arte nacional através de publicações de linguagem acessível;
- tinham como propósito a criação de um museu que expusesse reproduções de obras para a visitação escolar. Uma vez por semana um sócio deveria ministrar uma palestra sobre artes plásticas para a comunidade;
- pretendiam promover anualmente congressos para o intercâmbio com professores de todo o Estado;

¹³⁹ Fernando Velloso In: ARAÚJO, A. Arte no Paraná. Revista **Referência em planejamento**, Curitiba, v. 3, n. 12, jan./mar. 1980. p. 43.

- também previam o fornecimento de material para artistas desprovidos de recursos.

Como encerramento, esclarecem:

O centro prestigiará quaisquer movimentos locais ou de âmbito internacional da arte que estejam de acordo com seu pensamento e objetivos. Muitos poderão julgar o círculo de artes plásticas, como pensamos deva ser /nestas condições/ atrairá para si demasiado encargos, alguns até de âmbito social. Porém, se o centro não quiser ter função meramente decorativa, se não quiser incidir no erro de tantos outros que se transformaram em verdadeiros clubes sem outro significado que promover festividades, quando não verdadeiros redutos de auto-elogio e mútua bajulação, alguns até com finalidades políticas, deve aceitar um programa eficiente, um programa objetivo, com linhas determinadas e procurar executá-lo, custe o que custar. Um centro de cultura vale pela atividade que exercer, pelas campanhas que empreender, pelas realizações que concretizar... E o resto é literatura.¹⁴⁰

Aos poucos, um novo grupo artístico foi se impondo. Os recém-chegados passam a existir na medida em que afirmam a sua identidade, fazem um nome, impõem novos modos de pensamento e de expressão em ruptura com os modos em vigor. Conseqüentemente, as produções dos que anteriormente dominavam são remetidas à condição de produto clássico.¹⁴¹ Um grupo pode perder a capacidade de manter o monopólio das principais fontes de poder e deixar de excluir da participação nessas fontes, outros grupos independentes. Tão logo diminuem as disparidades de força, a desigualdade do equilíbrio de poder, os recém-chegados tendem a retaliar.¹⁴² Artistas com novas concepções, que se diferem daquelas dos estabelecidos, podem provocar rupturas ocupando cargos importantes no meio artístico. Assim aconteceu ao Paraná quando Ennio e seu grupo assumiram os cargos administrativos, a partir de 1960.

Na década de 1960, artistas, galeristas, professores, jornalistas, críticos, diretores de museus, curadores e outros profissionais de áreas afins se uniam diante de um interesse comum: inserir e legitimar a arte moderna no Paraná. Cada qual, no exercício da profissão, contribuiu para erigir o meio artístico moderno. Ele tomou nova configuração e os modernos, que na década de 50 eram considerados excluídos, após

¹⁴⁰ ARAUJO, 1974, op. Cit. p. 223-4.

¹⁴¹ BOURDIEU, 1996. Op. cit., p. 264-71.

¹⁴² ELIAS, N. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 24.

esse período passaram a ser o que o sociólogo Norbert Elias chamou de estabelecidos. Na visão de Elias, estabelecidos são grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Eles se percebem e são percebidos como mais poderosos e melhores, os guardiões do bom gosto no campo das artes.¹⁴³

Em *Os estabelecidos e os outsiders*, Norbert Elias faz um estudo sobre as tensões entre os habitantes estabelecidos e os forasteiros *outsiders* de uma pequena comunidade inglesa, objetivando um equilíbrio entre a exposição de fatos e as considerações teóricas. A pequena comunidade transformou-se em um laboratório de análise que revela aspectos comuns de toda relação de poder. Relacionamos as reflexões de Elias às informações sobre o meio artístico paranaense. O próprio autor sugere a possibilidade de destacar pontos comuns e divergentes com outros meios em processos similares.¹⁴⁴

Os estabelecidos ocupam posições que se conectam umas às outras pelo desempenho das funções a elas ligadas. No Paraná, o diretor do Departamento da Cultura ocupa a posição-chave e se coloca como o principal responsável pela organização dos salões. Na composição dos júris figuram críticos e outros profissionais renomados que ocupam papel de destaque na arte nacional. As obras premiadas são as de artistas que já tem seu nome minimamente divulgado na localidade, aqueles cuja produção reflete o contato com as obras da vanguarda européia. Alinhadas às vanguardas, as obras satisfazem o júri inclinado aos novos experimentos. Alguns artistas que após esse momento passam a gozar de mais prestígio e outros profissionais adeptos do modernismo são convidados a ocupar cargos importantes na área cultural – são os novos estabelecidos.

A superioridade de forças dos estabelecidos baseia-se no alto grau de coesão do grupo cujos membros se conhecem há muito tempo. Fernando Velloso, Ennio Marques Ferreira, Eduardo Rocha Virmond, Domício Pedroso são amigos de longa data. Os

¹⁴³ Op. cit. p. 7

¹⁴⁴ Ibidem. p. 68

estabelecidos construíram um estilo de vida comum e um conjunto de normas. Eles sofreram um processo grupal comum, têm um passado comum.¹⁴⁵

A consciência que os próprios membros têm de que fazem parte de um grupo é expressa nas entrevistas. Frases em que se usa o a primeira pessoa do plural são ditas com frequência por Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso: “... nós, quando ficamos na Secretaria de Cultura, no Departamento de Cultura com o Ennio e com o nosso grupo todo...”¹⁴⁶

O grupo coeso é freqüentemente criticado por artistas recém-chegados que não conseguem obter um espaço, que não têm a possibilidade de participar de eventos e que não conseguem ter uma obra selecionada no Salão. Daí, a aplicação de apelidos aos estabelecidos, por aqueles que se sentiram lesados: provincianos, acadêmicos, andersenianos, *panelas*.

Não podemos dar a exclusividade da disseminação do moderno à década de 1960. Antes, nessa década, em âmbito oficial, o modernismo já fervilhava na cabeça de alguns paranaenses.

Quando o tufão iconoclasta e salutar já atingia a todos os recantos do país, inaugurava-se no Paraná, a 9 de abril de 1924, a Academia de Letras. Em meio ao delírio de trucidar tudo o que cheirasse a academicismo, em pleno reinado dos antropofagistas, surgia, entre nós, a instituição que a nosso ver, era uma excrescência inadmissível (...)¹⁴⁷

No pós-guerra, as idéias de modernismo estavam sendo semeadas no Paraná pela revista *Joaquim*. O primeiro número, lançado em 1946, exhibe, na primeira página, um manifesto relacionado à idéia da democratização da arte. É o que expressam as palavras de Sérgio Milliet:

Observei que ao atingir seu período impressionista a arte perdeu por completo, na forma e no espírito, a sua função comunicativa, a sua função de linguagem dentro do grupo. Ela passou a exprimir apenas os sentimentos de subgrupos (...). Essa função restringe, retira-lhe o caráter universal. Mesmo nos subgrupos ela deixará de ser entendida por todos (...). Observei também que na medida em que essa perda de representatividade se verifica, as preocupações técnicas

¹⁴⁵ Id. p. 22, 25.

¹⁴⁶ VELLOSO, F. 2004. op. cit.

¹⁴⁷ Valfrido Piloto. **Unitópico da história literária do Paraná**. Curitiba: Edição da Prata da Casa, 1934. In: ARAÚJO, 1974, p.167-70.

umentam, o desprezo pelo assunto se manifesta e o pintor se isola dentro de limites impossíveis de se transpor pelos não iniciados.¹⁴⁸

Os artigos da *Joaquim* revelam a insegurança dos jovens em relação aos pontos positivos do modernismo. Eles reclamam do conservadorismo, louvam o moderno, mas temem uma arte exótica para uma minoria, como sugere o manifesto que inaugura a revista. A cultura dessa metade do século XX, sem força suficiente para promover rupturas mais profundas, é a cultura da mescla, onde coexistem elementos defensivos e residuais ao lado de programas renovadores. Os jovens estavam sujeitos à tensão do novo, muito embora lamentassem o curso inexorável das mudanças.¹⁴⁹

Aparentemente, tendências conservadoras e modernistas conviviam de forma amigável dentro da revista. É possível verificar isso pelo fato de que Erasmo Pilotto, um de seus fundadores, havia escrito as biografias dos simbolistas Dario Vellozo e Emiliano Pernetá. Pilotto era um defensor da poesia simbolista.*¹⁵⁰ Entretanto, no segundo número da revista, outro editor, Dalton Trevisan, ataca ferozmente o poeta Emiliano Pernetá no artigo “Emiliano Pernetá, o poetinha medíocre”. Na época, o simbolismo era combatido pelos simpatizantes do modernismo. Erasmo Pilotto acaba logo deixando a revista.

A *Joaquim* encerrou o primeiro número com o conto *Anarco-sindicalista*, sobre um sapateiro que vivia em Curitiba chamado Timóteo Barbalhão. Na parede da sapataria figuravam gravuras retratando Marx, Monalisa, Teodoro Roosevelt e vários poemas refinados. O tal se intitulava anarco-sindicalista e dava lições de sindicalismo aos colegas. O narrador, seu cliente, o julga então um homem culto: “Não havia mais dúvidas, ali estava um Tolstoi mirim a sonhar, entre solas e meia solas, a reforma do mundo.” Em certa ocasião, o cliente foi indagado pelo sapateiro: “Faça o favor de ler aquela poesia que está ali ao lado de Schubert.” O narrador então leu o poema de Silveira Netto sobre o grande Chopin. Terminada a leitura o sapateiro falou: “Como os

¹⁴⁸ Revista *Joaquim*. n.º1, Curitiba, abr. 1946. p. 3.

¹⁴⁹ ARRUDA, op. cit.

¹⁵⁰ *Os modernos encaravam a literatura simbolista como estreita e hostil às inovações, uma literatura que observa cânones ou, como diria Antonio Candido, em *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebeliões nem abismos”. In CANDIDO, op. citada. p. 113.

poetas são seres privilegiados... Veja só, como é que de um bichinho pequeno como é o chopim os poetas podem fazer coisas tão lindas.”¹⁵¹

Provavelmente o conto está satirizando a mania curitibana de se ver como cidade européia. Paira na localidade uma atmosfera que vem de longa data de culto a tudo que se refira à Europa. O pintor Theodoro De Bona chegou a escrever um livro chamado “Curitiba, pequena Montparnasse” em que compara a capital paranaense ao bairro que abrigava grande movimentação de artistas e intelectuais na Paris da década de 1920.¹⁵²

Outro ponto curioso da revista é a entrevista com o pintor acadêmico Arthur Nísio. Este volta de uma longa temporada na Alemanha e comenta sobre a arte contemporânea. Ele não compreendia e estranhava essa arte, porém, com a repressão artística do nacional socialismo de Hitler, se deu conta de como a liberdade de criação era fundamental para a arte. Diante do que lá ocorria, até as obras mais ousadas agora lhe pareciam valiosas. Antes de retornar ao Brasil, Nísio visitou Paris e percebeu como a arte francesa estava bem à frente da arte alemã. Ele foi tomado de empolgação pela arte moderna, mas, ao retornar à terra natal, produziu uma arte que se prendia mais ao realismo. Essa situação não é exclusividade do Paraná, já que também aconteceu com a primeira geração dos modernistas paulistas.

3.5 AMULETO, A MULATA, A MULETA, AMÉRICA LATINA



FIGURA 27: Anna Bella Geiger, **América Latina**, 1977. Lápis de cor, grafite e *frottage* sobre papel. 58,5x94cm.

¹⁵¹ *Joaquim*, n° 1, op.cit. p. 18.

¹⁵² DE BONA, T. **Curitiba: pequena Montparnasse**. Curitiba: Imprimax LTDA, 1982.

A obra que abrilhanta essa parte da exposição é “América Latina”, de 1977, da artista Anna Bella Geiger.* Geiger foi uma das artistas brasileiras mais bem-sucedidas na introdução da discussão política, sem perder a especificidade da intervenção artística. Pouco ortodoxa no uso de materiais, ela lançou mão de xerox, fotografia, postais, impressos e até mesmo do vídeo para a materialização de seus trabalhos. Sua obra é marcada por uma veia irônica, chegando muitas vezes a assumir abertamente a inversão paródica como forma criativa. Nos seus trabalhos, as implicações ideológicas do universo das artes e do contexto político têm sido colocadas cada vez mais enfaticamente em discussão. A artista trabalha, por exemplo, com jogos irônicos envolvendo mapas do Brasil e da América Latina, explora a plasticidade do mapa-múndi e de objetos que lembram a forma da América Latina. São famosas as suas fatias de pão com falhas no miolo imitando o mapa de Brasil que compõem a obra *O pão nosso de cada dia*. Nesses jogos de fundo conceitual, Geiger procura explorar certas similitudes e discutir o modo como se formam determinados clichês ideológicos.

América Latina pretende facilitar a compreensão de como funciona o circuito da arte: cultura nacional/enraizada X cultura dependente/colonizada/importada. A artista traz à tona a relação entre a cultura brasileira e as culturas hegemônicas ocidentais enfatizando que o país é dependente culturalmente dos centros desenvolvidos. A obra é um trocadilho a respeito da miscigenação cultural, da mistura de crenças e da dependência externa. Ela representa aqui o fato de que desde os tempos mais remotos estivemos inclinados a supervalorizar e, às vezes, imitar a cultura européia e a norte-americana. Em choque com a nossa pluralidade racial, cultural, religiosa, muitos de nossos artistas optaram por amenizar as ousadias artísticas que trouxeram de fora. De outro lado, muitas das obras de inspiração estrangeira produzidas por artistas latinos, são tão alienígenas que se isolam,

* Anna Bella Geiger nasceu em 1933 e reside no Rio de Janeiro. Estudou desenho e história da arte com Fayga Ostrower entre 1951 e 1953. Formou-se em Letras Anglo-germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Revolucionou a prática da gravura no Brasil, sobretudo a partir de 1965, com a série sobre as vísceras do corpo humano. Entre suas inúmeras exposições, pode-se citar a participação em várias edições da Bienal Internacional de São Paulo, uma individual no MoMA de Nova York, em 1978, e a representação do Brasil na Bienal de Veneza, em 1980.

transformando-se numa produção exótica e totalmente à parte da comunidade onde surgem. O relacionamento entre a cultura local e a internacional pode ser observado na história do modernismo brasileiro.

Os moços da primeira geração de modernistas brasileiros nutriam o desejo de trajar a roupagem da vanguarda dos grandes centros. Eles enfrentaram duros obstáculos e, com muita esperteza, foram conquistando lentamente o terreno artístico que tanto almejavam. Essa nova roupagem, porém, não poderia esconder de todo as verdadeiras origens dos moços. Aos poucos, a crença nas novas formas plásticas era assimilada por eles. Ao trazê-las pro seu convívio viam-se obrigados a fazer ajustes aqui e ali. Eles precisavam adaptá-las aos seus tamanhos e necessidades.

Ao atualizar o relógio estético, os modernistas também sentiram a necessidade de reconhecer quem somos e do que trata a nossa cultura. Isso porque não queriam repetir no processo de importação de um modelo cultural o entrave neoclássico da Academia de Belas Artes.* Na concepção dos modernistas, o mais importante seria tentar modernizar o discurso nacionalista vigente, adequando-o aos discursos que se processavam na Europa.

Sendo assim, há certa continuidade que impedirá que o movimento se agregue incondicionalmente às vanguardas históricas, principalmente no campo das artes visuais. Isso porque o modernismo brasileiro estava comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira. Dessa forma, era preciso manter os laços com a noção da arte como representação da realidade

* Em 1826, instala-se no Rio de Janeiro a Academia Imperial de Belas Artes composta por artistas franceses que vieram ao Brasil em busca de asilo político, a convite de Dom João VI. Essa instituição foi responsável pela formação de muitos artistas brasileiros nos moldes acadêmicos. Na visão modernista, tal acontecimento significou a imposição de uma cultura alienígena. Em vez do exuberante contraste de cores que as paisagens brasileiras exibiam, os artistas ligados à Academia as representavam em tons pastéis, em conformidade com os seus cânones de composição. Essas pinturas amareladas foram muitas vezes chamadas de paisagens anêmicas. Vale lembrar que o gênero paisagem era secundário na hierarquia de importância dos gêneros de pintura. A imposição, portanto, também sofreu adaptações aqui. A Academia organizava exposições, concursos, prêmios, a conservação do patrimônio, a criação de pinacotecas e coleções. Assim, se manteve no controle da vida artística e na fixação de padrões de gosto. Os artistas ligados a ela empenharam-se na criação de uma iconografia do Império, sobretudo no período de Dom Pedro II.

exterior. Laços que haviam sido rompidos pelas vertentes mais radicais das vanguardas européias. Não podendo recorrer a essas vanguardas resta, então, aos moços, aderir às tendências conservadoras do entreguerras. Essas tendências faziam parte de um movimento conhecido como “Retorno à ordem” que pregava a volta à figuração, à representação e que também conferia importância às visualidades regionais.¹⁵³

O marco do surgimento da arte moderna do Brasil se dá na conhecida Semana paulista de 1922. Só que as obras da corrente principal eram entendidas como modernistas no sentido de diferentes. Na verdade, elas traziam apenas imagens estilizadas, e, portanto, não possuíam o caráter moderno da arte européia. A cada pincelada nossos artistas negavam os seus pressupostos.¹⁵⁴

Havia manifestações artísticas mais ousadas, só que elas eram ignoradas pela corrente principal dos modernistas ligados à Semana. Dentre os marginalizados estava Flávio de Carvalho (1899-1973), artista que indagava sobre o indivíduo e o mundo, de forma a registrar ou não suas ações em técnicas tradicionalmente tidas como artísticas. A sua atuação se aproxima do dadaísmo. Há também Ismael Nery (1900-34) que se uniu ao surrealismo e cujos registros gráficos eram considerados pelos modernistas apenas sugeridos em algumas obras e acabados em outras. Para estes, sua obra indicava falta de apuro técnico. Há ainda Oswaldo Goeldi (1895-1961) que tratava do submundo universalmente identificável donde surgia um Brasil pouco heróico e nada exótico. Chiarelli menciona que, surpreendentemente, Anita Malfatti, a artista estopim do modernismo, teria sido marginalizada. Só a fase inicial da sua obra foi acolhida pelos modernistas. A fase que se segue, período pautado por um retorno a uma visualidade anterior às vanguardas, foi negligenciada pelos modernistas. Isso aconteceu porque discutir as razões que levaram Malfatti a abandonar as vanguardas

¹⁵³ CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 44-45.

¹⁵⁴ Op. cit. p. 46.

após a sua ousadia inicial poria em questão o próprio modernismo que se contradizia entre as vanguardas e o retorno à ordem.¹⁵⁵

A visão que temos do modernismo brasileiro depende muito da história que chega até nós. Tende-se a olhar somente para o Rio de Janeiro e São Paulo e a ignorar artistas que se desviam da proposta da corrente principal dos modernistas. Na história desse período tem sido enfatizada a atuação dos modernistas, quase como querendo eliminar a hipótese da existência de outros artistas, ou mesmo dificultando uma apreciação de sua contribuição. Em dado momento, os próprios modernistas denunciaram essa tendência.

Mário de Andrade escreve uma crônica na qual se refere ao artista plástico modernista como aquele que vive sozinho, escudado apenas pela sua própria convicção. Seis anos após a semana, esse texto acrescenta que o grupo modernista foi composto de uma elite. Essa minoria constituiu a única parte da nação que fez da questão artística nacional um caso de preocupação quase exclusiva. Apesar disso, ela não representa nada da realidade brasileira, está fora do ritmo social, da inconstância econômica e distante da população. Se essa minoria está bem instalada dentro da realidade brasileira e vive na intimidade com o Brasil, a realidade brasileira não se acostumou ainda e não vive na intimidade com ela. “Por tudo isso, (...)” constata, com certa amargura, Mário de Andrade, “é que sou forçado a verificar, que essa minoria não representa nada na identidade contemporânea do país, no que se refere às artes plásticas.”¹⁵⁶

Muitos artistas e situações que poderiam ser importantes, que ampliariam a nossa compreensão a respeito da arte brasileira são ignoradas. A arte produzida em outras localidades fica de fora da história oficial do modernismo.

O historiador italiano Carlo Ginzburg menciona em seu texto sobre a arte italiana que o historiador da arte Luigi Lanzi (1732-1810), que escreveu um importante livro em 1809, dedicou a maior parte de seu trabalho às escolas maiores.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 47-48, 50-53.

¹⁵⁶ AMARAL, op. cit. p. 91.

Ele nunca se deslocou ao reino de Nápoles, nem às ilhas. Lanzi almejava conseguir um livro mais completo sobre a pintura napolitana e a siciliana, mas não o encontrou e conformou-se com o atraso da erudição pictórica meridional. Na história de Lanzi, a periferia está presente apenas como zona de sombra que realça melhor a luz da metrópole. Para ele, a mediocridade caracteriza os que vivem fora das capitais sem estímulo e bons exemplos para imitar.¹⁵⁷

No Brasil, os componentes do meio artístico de outros Estados, como o Paraná, por exemplo, sentem-se inferiorizados perante a supremacia carioca e paulista e intitulam-se provincianos, atrasados, retrógrados. Para Domicio Pedroso, os artistas migram para São Paulo e Rio de Janeiro, que são centros de atração. Isso acontece porque o Paraná não tem um “caldo de cultura” consistente o bastante para manter a comunidade artística. Os eventos artísticos vultosos, que poderiam estimular a comunidade, não acontecem no Estado porque há dificuldade em obter patrocínio.¹⁵⁸ Para Fernando Velloso, a arte no Paraná [referindo-se a primeira metade do séc. XX] “(...) era absolutamente fora do tempo. A cidade [de Curitiba] era uma cidade conservadora, anacrônica.”

A modernidade na arte é anterior ao fim do século XIX. E aqui nós estamos em meados do século XX com padrões totalmente fora. Aliás, hoje ainda está (...) o que mais se vende aí pela cidade é uma pintura da pior propositura, da pior qualidade (...): enfeites para paredes de apartamentos que combinam com o estofado, a cortina (...)¹⁵⁹

Com a influência recebida de Guido Viaro, seu professor da EMBAP, e após o curso feito na Europa, o artista descobriu que “o que nós achávamos moderno, já não era tão moderno, era moderno para Curitiba.” Outra contribuição ao atraso seriam as publicações de qualidade muito precárias feitas em preto e branco. A Biblioteca Pública, inaugurada em 1952, foi que expôs as primeiras publicações importantes sobre artes, trazidas da Europa. Ainda para Velloso, os professores na EMBAP, com exceção de Viaro, eram, na maioria, acadêmicos. As aulas de desenho da figura humana pareciam o ensino de uma receita de bolo. “A parte iluminada é branco,

¹⁵⁷ GINZBURG, op. cit, p. 12-18.

¹⁵⁸ PEDROSO, op. cit.

¹⁵⁹ VELLOSO, op.cit.

genenaple e um pouquinho de carmim (...) numa sala com vinte alunos pintando um modelo, eram vinte trabalhos exatamente iguais, com a mesma cor, o mesmo fundo.” A maneira como ele se refere à visita que os alunos da EMBAP e outros artistas locais fizeram à I Bienal de São Paulo, em 1951, também ilustra esse sentimento de pertencimento a um circuito atrasado:

(...) fomos visitar a Bienal. Você imagine o choque traumático para aquela jacusada curitibana, que nunca tinha visto nenhuma reprodução, dar de cara com aquelas coisas que estavam lá (...) o grande choque foi ver os grandes nomes da pintura internacional (...) deu uma porrada na cara da gente (...) nós estivemos lá no mês de outubro (...) com aquela nossa excursãozinha.¹⁶⁰

Apesar dos comentários depreciativos sobre o atraso local, na primeira metade do século XX, além da inspiração em Andersen – evolução do naturalismo para uma espécie de impressionismo –, havia a linguagem expressionista empregada principalmente por Guido Viaro, Miguel Bakun e Poty.¹⁶¹ Alguns pintores surpreendem pelo caráter moderno das obras, dentre eles o já citado Miguel Bakun.

O artista começa a pintar quando chega à capital paranaense em 1931 e na década de 1940 desponta no cenário curitibano, sendo, inclusive, elogiado por críticos como Pietro Bardi. Bakun dispensou a fidelidade fotográfica, mas soube captar a essência das paisagens de sua cidade. Através de enérgicas e rápidas pinceladas, ele criava outra natureza: a sua. A exagerada mistura de cores e as marcas deixadas pelas pinceladas em seus quadros sugerem com que volúpia e habilidade o artista trabalhara. Conta-se que Bakun parecia estar muito desgastado mentalmente a cada quadro terminado.

A maioria das suas obras ele coloriu com as cores azul, amarelo, verde e com luminosas pinceladas de tinta branca. A mistura e a sobreposição de cores fizeram com que nos quadros elas se tornassem acinzentadas – consequência do autodidatismo do pintor. Não conhecendo o resultado da combinação de tintas, Bakun misturava várias delas e obtinha um tom de cinza.

¹⁶⁰ Op. cit.

¹⁶¹ JUSTINO, op. cit. p. 12.



FIGURA 28: *Árvore morta*, Óleo s/tela, 54x45cm sobre data. Coleção Andrade Muricy, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba - MuMA, Fundação Cultural de Curitiba.

Bakun não economizava no uso da tinta, aplicada em camadas sobrepostas, resultando num interessante relevo. O seu trabalho parece ser mais escultural do que pictórico. Em Curitiba, ele é pioneiro no uso dispendioso da matéria pictórica. Nos trabalhos de outros artistas da época, que faziam a chamada pintura “lambidinha”, sequer ficavam marcas de pincelada. Certamente foi Van Gogh e suas pinceladas que inspiraram o artista a trabalhar a pintura como se estivesse esculpindo.



Detalhe ampliado de **Repressão**

FIGURA 29: **Repressão**. Óleo sobre tela, 63,5x73cm, sem data. Coleção Musa - Museu de Arte da UFPR.

Bakun era um intuitivo, “mas um intuitivo genial (...). Ele não se aglutinava ao grupo dos artistas que eram mais conhecidos porque a pintura dele era muito

espontânea, às vezes até um pouco primária”.¹⁶² Era uma singularidade ímpar cuja inventividade era acompanhada pela precariedade da técnica e dos materiais. As tintas que ele usava não garantiam qualidade suficiente aos seus quadros e essa condição precária acabou se transformando em sua especificidade.¹⁶³

Às vezes, aparecem algumas características surrealistas nas obras de Bakun. Em *Paisagem com pinheiros*, por exemplo, o artista pintou animais e monstros que se metamorfoseiam na vegetação. Ele também teve um quê de impressionista porque registrava paisagens com pinceladas soltas e rápidas. Contudo, freqüentemente ele foi identificado como expressionista. A crítica de arte Adalice Araújo chegou a escrever um artigo intitulado *O Expressionismo e Miguel Bakun* em que define os artistas expressionistas como “rebeldes contra as formas impostas que conservam sua independência plástica num nível tão alto que, por vezes, chegam à convulsão, daí a aparente deformação estilística.”¹⁶⁴



FIGURA 30: *Paisagem com pinheiros*, 1,10x90 cm, Óleo sobre tela, s/data, Galeria Moldarte.

¹⁶² FERREIRA, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

¹⁶³ PROLICK, E. **A natureza do destino – Miguel Bakun**. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

¹⁶⁴ ARAÚJO, A. **O expressionismo e Miguel Bakun**. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/ data.

O termo “deformação estilística” provavelmente é utilizado porque Bakun deformava as imagens figurativas por ele retratadas, como as árvores que às vezes escondem animais. O ritmo de suas pinceladas sugere a energia que ele despendia para se imprimir nas paisagens que retratou. Bakun talvez trabalhasse à maneira expressionista. Ele se permitia deformar as imagens retratadas porque não possuía o filtro do academicismo.

A constatação de que apareceram nas obras do artista características surreais, impressionistas e expressionistas faz lembrar um questionamento de Aracy Amaral: como desejar encontrar artistas de trajetória harmoniosa e coerente num país de tamanha diversidade cultural, politicamente mutante, pleno de surpresas, carente de planificação e projetos de longo prazo?¹⁶⁵

A experiência pictórica de Bakun é mais compreensível se a relacionamos a algumas características das tendências artísticas européias. Buscar similitudes é encontrar uma porta de acesso, embora o ideal fosse criar novas nomenclaturas.

Para Ferreira Gullar é saudável incorporar o uso de técnicas e formas de expressão que vêm de fora, porque o próprio processo de formação cultural brasileiro se deu através dessa incorporação. “(...) a realidade nacional implica o relacionamento com a realidade internacional, em nossa vida estão presentes o efeito desse relacionamento, e a arte naturalmente reflete isso.”¹⁶⁶

A produção artística de Miguel Bakun é certamente um reflexo da miscigenação cultural brasileira. Apesar de haver em muitas obras brasileiras paisagens de inspiração européia, boa parte da produção apresenta algumas características peculiares como a descoberta da luz, o autodidatismo, a ingenuidade, um colorido excessivamente vivo, a terra, o homem, a empatia pela vivência que se funde com a experiência vital e artística.¹⁶⁷

Bakun era um ingênuo que desconhecia as regras de sobrevivência no mundo artístico. Mas, a maioria dos artistas brasileiros as conhece e acredita que a

¹⁶⁵ PILLAR, A. D. et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993. p. 13.

¹⁶⁶ GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 97-100.

¹⁶⁷ PILLAR, op. cit.

consagração em nível mais amplo só é possível àqueles que se lançarem no eixo Rio/São Paulo.

Muitos artistas entendem que é necessário “jogar no Maracanã” para só depois voltar consagrados à província. Exemplar é o caso do contista Dalton Trevisan que se lançou nacionalmente na década de 1940, através da revista *Joaquim*. Ele pretendia alcançar uma projeção nacional. Pelas elogiosas cartas de agradecimento publicadas, verificamos que críticos e escritores destacados nacionalmente eram presenteados com a revista. Alguns, inclusive, tornaram-se colaboradores. Como é o caso de Carlos Drumond de Andrade e do crítico literário Antônio Cândido. A *Joaquim* foi apenas a porta de entrada à consagração nacional daquele que é considerado o maior contista brasileiro da contemporaneidade. Alcançada a fama, Dalton se refugiou atrás de intransponíveis muralhas no bairro Alto da Glória, da capital paranaense, local onde reside até hoje.

Há vários artistas que migram por causa da hostilidade com que as suas comunidades os recebem. Fernando Bini menciona que um dos fatores que mais estimula a atividade artística é escasso no Paraná: as galerias que comercializam as obras. Existe um artista de origem paranaense, chamado Josué Démarche (1958-), que é renomado no exterior. Ele saiu do Brasil para trabalhar como garçom, mas seus talentos artísticos não tardaram a ser descobertos por um galerista de lá. O investidor bancou os gastos para que ele pudesse se dedicar exclusivamente à pintura. Logo, esse mesmo investidor começou a produzir exposições do artista. Desde então, suas obras valorizaram, e só podem ser vendidas por intermédio dessa galeria. Seus trabalhos são muito solicitados no exterior, contudo, no Brasil, as pessoas sequer ouviram o seu nome.¹⁶⁸

Outros artistas da região afirmam que optaram por um reconhecimento local. Como é o caso de Fernando Velloso.

(...) eu nunca, por razões de ordem pessoal, me interessei em conquistar o Rio de Janeiro, que era a meta na época. Hoje é São Paulo (...). Até tinha certa facilidade, porque tinha casa no Rio. Minha mãe morava no Rio. Mas o Rio, pra mim, era um balneário onde eu ia pra ir à

¹⁶⁸ BINI, op. cit.

praia. Não tinha o menor interesse nem em ir morar nem em ficar lá, nem em me impor em arte no Rio de Janeiro. Tanto que eu nunca fiz uma exposição individual no Rio de Janeiro. E isso impedia o reconhecimento nacional, de certa forma.¹⁶⁹

Como vimos, Velloso destacou-se no exercício da administração da cultura. Só no início do séc. XXI, afastado desse ofício, é que ele se dedicou a publicar um livro sobre a sua produção artística. Se produzido há décadas atrás, e estrategicamente distribuído nas importantes instituições nacionais e internacionais de arte, o livro poderia consagrá-lo num âmbito maior do que o local. Velloso não se empenhou em ultrapassar as fronteiras da Rua XV porque para ele, em Curitiba, ainda havia muito por fazer. Mas, também, há outras razões.

A comunidade curitibana tradicionalmente valorizou os artistas locais. Ao contrário de alguns Estados que não compram [obras de] artistas locais. Isso obriga o artista local a ir embora, ir pra São Paulo, pro Rio, tornar-se famoso pra depois vender nas suas terras. Isso não acontece no Paraná. Os artistas paranaenses, quase todos, têm um mercado bom aqui. Eu não conseguiria atingir um mercado como o de São Paulo porque eu não tenho produção que agüente o consumo em grande escala. A gente faz exposições fora mais para currículo, para divulgar a obra, do que para procurar mercado.¹⁷⁰

De outro lado, há o caso da artista plástica carioca Beatriz Milhazes que não cedeu à tentação de produzir mais para embolsar os milhares de dólares que seus quadros passaram a valer. A artista é reconhecida no exterior, tendo trabalhos que fazem parte de importantes coleções como a do Metropolitan, do Guggenheim e do MoMA de Nova York. Porém, ela mora no Rio de Janeiro e se limita a produzir apenas meia dúzia de quadros por ano. Se atendesse aos inúmeros pedidos, poderia se tornar extremamente popular e muito mais rica.

Segundo Bini, no Paraná as entidades dificultam a saída do artista e de suas obras. Não há visibilidade lá fora, nem há algum paranaense de destaque nacional. Nossos museus não tiveram envergadura para realizar esse trabalho. Todo artista que se destacou fora foi por mérito próprio.

¹⁶⁹ VELLOSO, op. cit.

¹⁷⁰ Op. cit.

(...) veja a Eliane Prólick que tem certa presença nacional, que tem obras no MASP (...) porque isso? Ela tinha uma galeria, ela trazia o pessoal. No dia da exposição, nas quatro exposições lá no MON, lá ela estava atrás dos críticos, para levar, mostrar a galeria dela (...) ela tem condições, ela tem dinheiro; agora, todos os artistas têm esse dinheiro?¹⁷¹

Já verificamos que muitos artistas preferiram se estabelecer no Paraná porque o meio artístico precisava ser construído. Então, na medida em que tivessem habilidades administrativas, caberia aos próprios artistas viabilizar isso. Numa segunda profissão, eles também garantiriam a sua sobrevivência. Atualmente é sabido que pouco importa onde o artista estabelecerá residência. A globalização facilita a comunicação, as transações comerciais e a remessa do material produzido.

Contudo, há tempos atrás não era assim, a tendência era a formação de guetos em pequenas comunidades. A consequência disso, é que as obras que valem pequenas fortunas na localidade, fora desse âmbito têm seus preços calculados com base no artesanato vendido em feiras de rua. O caso do pintor Arthur Nísio é exemplar. Nísio é valorizado no Paraná, seus quadros custam em torno de 40.000 reais. Porém, fora do Estado, ninguém tem a menor idéia de quem ele seja. Velloso conta a história em que ele e Ennio estavam em Copacabana numa livraria francesa quando Ennio viu um quadro pequeno empoeirado com aproximadamente 30x40cm. Ele o identificou como sendo do Nísio e então perguntou ao responsável pela loja se ele venderia o quadro. O homem respondeu: “– Se o senhor me pagar a moldura pode levar.”¹⁷²

Ao mesmo tempo em que tendem a se conformar ao reconhecimento circunscrito à localidade, os paranaenses nutrem uma necessidade de precisar se estão na vanguarda, ou na retaguarda, em relação a outros locais. Isso ocorre com os demais Estados do Brasil em relação a São Paulo e ocorre a São Paulo em relação à Europa e aos Estados Unidos. Há uma necessidade de atualização de estilos, de medição do coeficiente de modernidade.

Existe uma tendência em procurar na arte da periferia cânones estabelecidos com base em características de obras produzidas no centro. As obras são examinadas em relação ao paradigma dominante. Muitas vezes, o resultado é que serão emitidos

¹⁷¹ BINI, op. cit.

¹⁷² VELLOSO, op. cit.

juízos de decadência, corrupção de valores, baixa qualidade e rudeza. Para Aracy Amaral, somos a extensão periférica do que se passa em Nova York, Frankfurt, Londres. “Não nos olhávamos nas bienais. Víamos-nos como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes européias ou norte-americanas.” Nunca nos vimos como ponto de partida ou de revisão criativa das metrópoles. Os maiores interessados na arte latino-americana devem ser os próprios latino-americanos porque os Estados Unidos estão muito preocupados com o seu próprio umbigo, e para os europeus não existe nada além da arte erudita ou da pseudo-erudita.¹⁷³

Preferimos as formas acabadas vindas de fora. Atribuímos os aspectos inovadores do nosso modernismo à importação das vanguardas européias e os aspectos retrógrados como resultado das determinações internas. Ao mesmo tempo nos vemos e não nos vemos, somos vistos e não somos vistos como continuidade da cultura européia. Esse paradoxo cria o incômodo e a riqueza da dúvida – somos o fora - dentro.¹⁷⁴

Ginzburg conta um caso em que a periferia foi, de fato, tida como atraso. Enquanto no século XVII se nota uma relativa capacidade da província reagir em face da cultura metropolitana, ou sintonizando-se ou elaborando variantes, no século XVIII, os retábulos vêm de Roma para a província como um produto especializado e já sem encontrar concorrência. Por vezes, mobíliam com peças perfeitamente ajustadas a bateria de altares de uma igreja ou transformam a nave em galeria da pintura romana daquela época. Nesta imagem de dependência, tornada incondicional e irreversível pela divisão das funções no interior do Estado, poderá se confirmar a reflexão sobre a periferia como atraso. A este nível, o problema que toma forma não é tanto o do atraso, mas, o da dominação simbólica.¹⁷⁵

Por outro lado, nem todos os atrasos são periféricos, como demonstra o caso do consagrado artista Perugiano, que se refugia na periferia, depois de severas críticas, para continuar a produzir obras que no centro deixaram de satisfazer. Admitir que

¹⁷³ AMARAL, op. cit. p. 222, 224.

¹⁷⁴CAVALCANTI, L. (org.). **Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 35, 44-45, 55.

¹⁷⁵GINZBURG, op. cit. p. 53.

todas as periferias sejam retardatárias significa obter uma visão linear da história da arte.¹⁷⁶

O doce pode ser amargo se o comermos exageradamente a ponto de adoecermos e formos obrigados a tomar um remédio azedo. Uma roupa leve pode ser demasiada, se usada nos dias de calor intenso, e pouca, se usada em dias de frio. Duas pessoas distintas podem não concordar quanto à quantidade de açúcar no café. Para uma, duas colheradas é um exagero, enquanto para outra, as mesmas colheradas podem ser pouco doces. Ginzburg lembra uma passagem de *Alice no País das Maravilhas*: – Quando diz: "O monte de..." –interrompeu a rainha – "... poderia mostrar-te montes através dos quais consideraria este um vale." “– Não, não consideraria (...) o monte não pode ser um vale. Isso seria um absurdo...”¹⁷⁷

Se para os estrangeiros, a Itália é um passado em que se descortina o futuro, a relação dos artistas italianos com a Antiguidade está bem longe de ser dramática ou explosiva. Quando o aparecimento das vanguardas desencadeou a condenação da arte de salão na França, muitos artistas, e até muitos centros artísticos italianos, ficaram completamente marginalizados. Um caso exemplar é o da escola napolitana que, apoiada e encorajada em nível internacional por artistas acadêmicos, acaba por desaparecer do panorama artístico europeu. As causas desta progressiva derrapada foram uma atualização com base em experiências francesas mal selecionadas e mal compreendidas, uma perene tendência ao compromisso com realidade e idealização, verdade e símbolo, uma subserviente convivência com as expectativas, quer de um público de larga disponibilidade financeira e gosto fácil, ou de mercados internacionais em busca de virtuosismos técnicos e luxos profissionais. Tudo isso precisa ser somado ao quadro da crescente decadência econômica da cidade... “É bom lembrar que houve um tempo em que a Itália foi um grande centro donde se irradiaram algumas das mais importantes obras ocidentais”.¹⁷⁸

No congresso da AICA de 2007, a pesquisadora grega Angélica Sachini, comentou que, apesar do passado glorioso da Grécia, a arte grega, na atualidade, está

¹⁷⁶ Op. cit.

¹⁷⁷ Op. cit..

¹⁷⁸ *Ibidem*. p. 89, 91, 93.

totalmente à margem. Segundo Sachini, nem existe a distinção entre arte moderna e contemporânea. Ela acredita que não há possibilidade de um artista regional ser reconhecido internacionalmente e que eliminar barreiras artificiais da história da arte poderia ser benéfico. Aproveitando o comentário da pesquisadora grega, um representante da República Dominicana mencionou que lá acontece o mesmo e que nem os próprios críticos distinguem muito a arte moderna da contemporânea. Nos concursos de arte contemporânea não são selecionadas obras contemporâneas, tal como as entendemos.¹⁷⁹

Há um processo de periferização que o exemplo italiano proporciona observar: a contribuição de dinastias locais cuja consequência é o perdurar de certos esquemas através do uso de imagens repetidas; o estabelecimento na periferia de artistas de outras localidades que não se tinham impostos nas respectivas regiões natais, centros artísticos mais importantes; a migração para a periferia de artistas já célebres postos em crise pelas mutações estilísticas atuantes – tudo isso caracterizou o processo de periferização, que colocou muitas regiões italianas numa condição de subalternidade cultural, destinada a prolongar-se no decurso de séculos sucessivos. A consolidação do Estado absoluto com base regional, o estrangulamento das autonomias locais e a acentuada estratificação da sociedade também tiveram repercussões importantes no campo artístico.¹⁸⁰

Como sugere Ginzburg, o que foi dito aqui é somente o necessário para mostrar que a relação centro/periferia não pode ser vista como uma relação invariável entre inovação e atraso. Trata-se, pelo contrário, de uma relação móvel, sujeita às celebrações de tensões bruscas, ligadas às manifestações políticas e sociais e não apenas às artísticas.

¹⁷⁹ SACHINI, A. **Brave New Art World: Establishing Contemporary Art as an Institution**. In: XLI CONGRESSO DA AICA, op. cit.

¹⁸⁰ GINZBURG, op. cit. p. 37-52.

4. ENGANA-SE QUEM PENSA QUE A TEMPORADA DE CAÇA ACABOU: UMA PORÇÃO DE FACETAS DA ARTE ANDA SOLTA POR AÍ

Era o último dia do 58º Salão Paranaense, em 2001, que aconteceu no MAC/PR. Na saída, o guarda nos ofereceu o catálogo da mostra. Ao folheá-lo, notamos que não tínhamos visto justamente a obra que ganhou o primeiro prêmio. O dedicado guarda, então, levou-nos para vê-la. Eram minúsculos bonecos de plástico, menores que o dedo mínimo da mão, daqueles que se ganhava dentro do saquinho de lembranças junto a outros brinquedos em miniatura nas festas infantis. Os tais bonecos estavam espalhados no prédio. Não nos lembramos da quantidade e nem de todos os lugares onde estavam. Recordamos apenas que o guarda nos mostrou um boneco próximo a um interruptor e outro ao pé do mastro da bandeira, no pátio em frente ao museu.



FIGURA 31: SALVARO C. L. *...e então eles se esconderam...*. 58º SP, Curitiba, 2001. (bonecos de plástico, medida variável).

Pasmos, recorreremos à desculpa de que os brinquedos eram muito pequenos, por isso não os teríamos visto sem a ajuda do guarda. Outra vez abrimos o catálogo e aliviados confirmamos que não se tratava só de falta de atenção. O título da obra era: *...e então eles se esconderam...* Intrigava-nos a idéia de sair de uma exposição sem notar a presença de uma das obras.

Naquele ano, trabalhávamos com a docência em História da Arte. Constantemente íamos com os alunos ver alguma exposição interessante. Numa mostra de escultura contemporânea, aconteceu algo que já deve ter ocorrido a dezenas de outras pessoas. Lá pelas tantas da visita, um dos alunos apontou para um extintor e perguntou se o objeto era uma obra e fazia parte da mostra, todos riram. As duas situações simbolizam a impossibilidade de distinguir a arte da realidade. Ela se tornou tão complexa que há o risco de irmos a uma exposição e tomar como arte um objeto que não pertence à mostra. De outro lado, poderíamos sair dela sem ter percebido algumas das obras exibidas.

A obra que mais impressionou o filósofo norte americano Arthur Danto, por sugerir a indistinção entre a arte e a realidade, foi *Brillo Box* de Andy Warhol. Trata-se de uma caixa de sabão em pó, idêntica às encontradas nas prateleiras dos supermercados, não fosse pelo fato de que *Brillo Box* de Warhol é de madeira.



FIGURA 32: **Brillo Box**, Andy Warhol, 1964.

Para Danto, o século XX parece ter sido aquele em que a arte se tornou mais acessível às massas. *Brillo Box* é um objeto do cotidiano. É verdade que não faz parte das obras que a maioria das pessoas entende como arte. Contudo, hoje o público da arte é bem mais vasto do que anteriormente. O *status* de arte é dado a uma maior diversidade de trabalhos. A grande movimentação de visitantes observada no MON, em Curitiba, é exemplar. Durante a semana, o Museu recebe uma infinidade de escolas cujos alunos são atendidos por monitores que guiam as visitas. Em meio aos

estudantes é possível destacar também a presença de vários turistas. O Museu fica repleto nos fins de semana, sobretudo no primeiro domingo do mês, quando a entrada é grátis. Além de exposições de artistas brasileiros destacados e de grandes mostras internacionais, o edifício arrojado, assinado pelo famoso arquiteto que dá nome ao Museu, tem sido bastante atrativo.

Enquanto Danto defende que a arte está bem mais acessível ao público, existe uma grande polêmica em torno da idéia de que o público não compreende a arte moderna e muito menos a contemporânea. Se tal idéia é correta, a distância entre a obra e o público pode ter começado no final do século XIX, com as inovações formais na arte. Elas dizem respeito à forma como a pintura é produzida – aos materiais, às linhas, às texturas, às cores. O artista levou o formalismo ao extremo pois já não estava preocupado se o grande público aceitaria seus trabalhos. É sabido que a apreciação da massa chegava inclusive a desqualificar a obra. Baudelaire afirmou que inicialmente só os pares é que apreciariam o trabalho moderno. A maldição presente era um sinal de eleição futura. Flaubert, outro escritor, revela a sua clientela: “Quando não nos dirigimos à multidão é justo que a multidão não nos pague.” Os literatos desprezavam o servilismo de artistas à corte que concedia crédito às obras comuns que a imprensa celebrava. Flaubert completa “Antes me tornaria vigilante em um colégio que escrever quatro livros por dinheiro.”¹⁸¹

Eis o mito do artista maldito que tem em Van Gogh o seu grande símbolo: incompreendido em vida, foi reconhecido postumamente. Com o surgimento do mercado da arte nos moldes que o conhecemos atualmente, algumas obras modernas foram supervalorizadas. É aí que se reforça a idéia surgida a partir do Renascimento, a do artista como genial criador da obra de arte.

Há uma anedota datada no fim do período renascentista sobre um encontro de Carlos V com o pintor Tiziano (1488-1576), no ateliê do artista. Enquanto trabalhava, Tiziano derruba um de seus pincéis e Carlos V se abaixa rapidamente para apanhá-lo. Esse gesto demonstra que o artista elevara a sua condição social, antes ele era

¹⁸¹ BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

considerado um mero artesão. Em nenhum outro tempo um governante teria se curvado diante de um súdito.¹⁸²

É também dessa época o episódio relativo a Michelangelo (1475-1564) e à Capela Sistina. Consta que já se passara quase uma década e o artista não havia concluído a obra. Interrogado pelo papa a respeito de quando finalmente a terminaria ele teria respondido que o faria quando tivesse tempo. Tal tratamento dirigido à pessoa que era considerada uma autoridade suprema simbolizava que o artista havia alcançado grande prestígio.¹⁸³ A idéia de comparar o artista a um gênio vem do Renascimento, é reforçada no Romantismo e acolhida calorosamente pelo Modernismo.

Não há como verificar a veracidade dessas histórias. Giorgio Vasari, o primeiro biógrafo dos artistas, as escreveu no século XVI. Ele não via problema em repetir as mesmas curiosidades a respeito de artistas diferentes. Seu livro inaugura a narrativa histórica da arte.

Recentemente, foi publicado um livro intitulado *A imagem antes da era da arte*. A tese defendida é a de que a arte, como a conhecemos agora, passível de ser apreciada esteticamente, teria surgido somente a partir do Renascimento. Antes disso, ela servia a outros fins ligados principalmente à religião.¹⁸⁴ De acordo com o estudo, é também na *Era da arte* que ela passa a ser historiada e os méritos da iniciativa são de Vasari.

A partir do Renascimento a arte tornou-se um espelho da realidade. Como se determinada cena, que se apresenta ao nosso olhar, fosse enquadrada imaginariamente e diminuída proporcionalmente de modo que coubesse no espaço da tela. O surgimento da perspectiva foi o grande estopim. A artista e pesquisadora da arte brasileira Fayga Ostrower (1920-2001) contou que em certa ocasião ela acabara de fazer a leitura de uma obra atentando para medidas e proporções, quando um ouvinte da sua palestra indagou se ao criar as obras os artistas sempre têm em mente todos

¹⁸² HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 338.

¹⁸³ BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 90, 1997.

¹⁸⁴ DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 4.

esses cálculos que geralmente os pesquisadores costumam enfatizar. A autora respondeu que não há como saber quais são os que os fazem. Às vezes, as proporções são aplicadas intuitivamente e o próprio artista não estava tão concentrado nisso, mas na arte renascentista, por exemplo, sabemos que há a utilização da geometria.

A tradição ilusionista marcava a arte que era produzida desde o Renascimento. No fim do século XIX, os artistas colocaram em prática uma verdadeira revolução. A arte já não tinha que ser uma cópia fiel da realidade e os artistas podiam se concentrar em pesquisas em torno da própria linguagem artística. A arte se tornou uma investigação acerca da arte. No início, a comunidade artística resistiu em aceitar os novos princípios, mas a mudança acabou ocorrendo.

A tradição tinha se mantido durante quatro séculos até ser desbancada no final do século XIX. Durante essa fase, os pesquisadores trabalhavam de acordo com a abordagem de Vasari, a de que a experiência artística é inefável, escapa às palavras. Nessa perspectiva, não haveria cabimento investigar as relações entre a arte e o público. Para que revelar que muitas obras constituem mais o resultado das imposições feitas por aqueles que as encomendavam e menos uma escolha do artista? Nós mesmos atribuímos um valor excepcional aos artistas que admiramos, e saber que as suas obras tiveram propósitos exclusivamente comerciais nos decepcionaria – tendemos a ignorar esses detalhes. Por conta disso, a pesquisa voltada ao espaço que há entre a obra e o público está apenas engatinhando.

A análise das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte intensifica a experiência artística, não a reduz nem a destrói. De início, o estudo parece anular a singularidade do criador em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para, em seguida, melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o artista encontra-se englobado. Reconhecer o artista como um ponto no espaço artístico é reconhecer a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa.¹⁸⁵

Além das pesquisas que estiveram centradas nas curiosidades a respeito da vida dos artistas, à maneira das atuais revistas de fofocas, intensificaram-se também,

¹⁸⁵ BOURDIEU, 1996, op. cit. p. 15.

principalmente no século XX, as pesquisas voltadas exclusivamente às questões formais das obras. Quem muito contribuiu para isso foi Clement Greenberg (1915-2001), o historiador da arte moderna que escreveu o conhecido livro *Pintura modernista*.¹⁸⁶

De acordo com Greenberg, a arte moderna passou por uma evolução formal que começa com Manet, no século XIX, e culmina com o Expressionismo Abstrato da década de 1940 cujo mais destacado artista foi o norte americano Jackson Pollock (1912-1956). Pollock é o controverso pintor que, sem tocar nas telas enormes assentadas no chão, lançava sobre elas as tintas, com varetas, a própria mão ou o pincel. Para Greenberg, no decorrer do século XX a arte foi despindo-se do que era supérfluo e revelando a sua verdadeira essência. Greenberg elege a pintura para traçar um caminho evolutivo que passa pelo Cubismo de Picasso (1881-1973), pelo Suprematismo russo e pelo abstracionismo. O historiador, porém, encontra, não uma, mas duas grandes pedras no caminho: o Dadaísmo e o Surrealismo.

O Dadaísmo porque proclamava a possibilidade de que objetos como a roda, o banco, o ferro de passar roupas recebessem o *status* de arte. Marcel Duchamp (1887-1968), o grande expoente desse movimento, aconteceu na década de 1910, inscreveu um urinol num concurso e assinou a obra com um pseudônimo. Dentre as várias interpretações associadas a essa atitude encontra-se a de que se tratava de um questionamento acerca da supervalorização da assinatura do artista em detrimento da qualidade da obra. Nem sempre se materializando como pintura, as obras dadaístas estavam em descompasso com as idéias de Greenberg.

Já o Surrealismo propunha um aflorar do subconsciente, dos sonhos, tão em voga na época, graças às pesquisas de Sigmund Freud (1856-1939). Nas telas, os artistas propunham associações absurdas. O problema é que Greenberg não teria como considerá-las em sua narrativa, já que em termos de traçado, ou até mesmo de cores e formas, elas estavam mais alinhadas à tradição ilusionista. Eram conteúdos desconexos, pintados de forma extremamente tradicional. Não havia, portanto, uma

¹⁸⁶ GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997.

evolução formal. Greenberg considerou os dois movimentos além dos limites da história narrada por ele.

Danto, no livro *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*, desenvolve uma tese bem acolhida na atualidade, a de que o que chegou ao fim foram as narrativas mestras sobre a arte e não a arte, narrativas em que tanto Vasari quanto Greenberg desempenharam papéis essenciais.¹⁸⁷ Para ele, após a arte moderna não há mais qualquer limite histórico, tudo é permitido. Ele afirma que a arte contemporânea é a arte pós-histórica. Os artistas, liberados do peso da história, podem produzir arte da maneira que desejam, para quaisquer finalidades, ou mesmo sem nenhum propósito.¹⁸⁸ Porém, para o que Danto não atentou é que mesmo a história desse momento pode ser escrita.

É no espírito de vale tudo que a obra *Exposição de arte contemporânea* de Luciano Mariussi (FIGURA 24, página 60) se tornou possível. Trata-se da instalação cujas paredes exibem telas abstratas, naturezas mortas, vaso de flores, retratos, paisagens. Ela alerta que junto à produção artística de caráter transgressor, existe a arte que observa os valores mais tradicionais. A obra é um perfeito exemplar da pluralidade contemporânea de estilos. Atualmente, um artista pode expor uma obra, ou no caso de Mariussi, um conjunto de obras que se assemelham às obras de períodos ultrapassados na arte, como o academicismo ou o abstracionismo. Podemos desenhar como homens das cavernas, mas não podemos nos relacionar com o nosso trabalho como se vivêssemos na pré-história. Nossos desenhos não têm a mesma função que aqueles. O trabalho de Mariussi deve ter agradado tanto aos mais conservadores quanto aos mais contemporâneos, obviamente por razões bem distintas. Os conservadores tranquilizam-se com a visão de imagens que fazem parte do seu repertório visual, enquanto os contemporâneos se debruçam no questionamento que a obra propõe.

O artista pode ser um expressionista abstrato e, mais adiante, aderir à *pop art* ou tornar-se um realista sem achar que está desistindo de alguma coisa. Essa é uma resposta à arte moderna, em que era preciso ser coerente e seguir um estilo. Cada nova

¹⁸⁷ DANTO, op. cit. p. 5.

¹⁸⁸ Op. cit. p. 15-18.

vanguarda desbancava a anterior acusando-a de retrógrada. Na arte contemporânea isso deixou de fazer sentido: todos os estilos possuem o mesmo mérito, nenhum é melhor do que outro.¹⁸⁹

Houve uma Era da imitação, sucedida por uma Era da ideologia, seguida pela nossa Era, que Danto acredita ser a pós-histórica, em que vale tudo. Para Greenberg, narrador central da Era da ideologia, nada de importante ocorreu após o Expressionismo Abstrato. Ele desqualifica tudo o que foi produzido após esse período e inclui aí a *Pop Art*. Para Danto, o último artigo de Greenberg representa o tipo de reação que sempre vemos quando a arte vive um momento revolucionário – os artistas querem abalar, não sabem mais como chamar a atenção, estão se comportando como garotos maus. Embora Greenberg tivesse consciência de que a arte estava sendo revolucionada, ele tendia a vê-la como um desvio ortogonal da história como ele a projetara. Ele não tinha como adequar a nova arte a sua maravilhosa narrativa.¹⁹⁰

Além de resistir às propostas contemporâneas, Greenberg desdenha daqueles cujo gosto estacionou antes do Impressionismo. Ele afirma que não se deram ao trabalho de acumular experiências suficientes para a apreciação de uma obra moderna.¹⁹¹ Com tal convicção compactua Picasso: “O fato de que por muito tempo o cubismo não foi compreendido e de que ainda hoje (1923) haja quem não consiga ver nada nele não significa coisa alguma. Eu não leio inglês, um livro em inglês é um livro em branco pra mim. Isso não quer dizer que a língua inglesa não exista. E porque eu deveria culpar alguém, a não ser eu mesmo, se não posso compreender aquilo que não conheço?”¹⁹²

Essa resistência em aceitar o novo não é exclusividade de centros como Paris ou Nova York e muito menos do mundo da arte. Ajustando a lente da objetiva, no conhecido dizer dos historiadores da Micro-história, em locais periféricos também é possível captar a recorrência desses episódios. No Paraná, o modernismo e seus

¹⁸⁹ Ibid. p. 42.

¹⁹⁰ Id. p. 52, 103.

¹⁹¹ DANTO, op. cit. p. 97.

¹⁹² CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 268.

adeptos estabeleceram uma árdua luta para derrubar a tendência acadêmica que imperava.

O artista aguardado ansiosamente pela província, aquele que iria revolucionar a arte na comunidade, era Fernando Velloso. Após a temporada de estudo em Paris, em 1961, ele voltou coroadado. Também era assim que regressavam os modernistas paulistas e cariocas depois de temporadas no exterior. De Lothe, seu professor em Paris, Velloso herdou a compreensão de que a arte não é a imitação da natureza, mas sim a boa medida entre a ordem e a desordem. O pintor utiliza a sombra, a profundidade, os reflexos coloridos, os jogos de luz que partem do seu intelecto e que não tem origem na realidade. Velloso acredita renovar os símbolos antigos, liberar a arte da função anedótica, dar autonomia à tela e criar uma pintura que venha de dentro para fora e não do exterior para o interior. Para ele, o espaço da tela não é um espaço de ilusão como é o da pintura acadêmica, mas de inscrição, de linguagem.¹⁹³

Em 1950, o pintor acadêmico paranaense Arthur Nísio se refere a uma pintura de Velloso – quando ele apenas ensaiava um tratamento moderno nas suas obras – dizendo: “trabalho expressivo, porém é mais um estudo”.¹⁹⁴ A falta do acabamento acadêmico torna as obras modernas meros rascunhos, na visão dos acadêmicos. Mas, Velloso não deixa por menos e vinga-se desdenhando os pinheiros, as estradas, o pôr-do-sol, as naturezas-mortas, algumas das temáticas preferidas de simpatizantes da arte acadêmica, como o próprio Nísio. Lembremos que este é aquele pintor que, em entrevista à revista *Joaquim*, diz ter simpatizado com as inovações das vanguardas francesas, mas que se conformou à demanda do público local, no retorno ao Brasil.

É sabido que no Paraná da primeira metade do século XX havia tensões entre os modernos e os acadêmicos e que logo que os modernos se instauraram, seu grupo serrou fileiras para impedir a entrada das novas gerações que pudessem questionar seus pontos de vista. Parece então que as poltronas viciam os novos passageiros. É o que ilustra a história do artista Lauro Andrade, que, sem sucesso, esforçou-se para ter sua obra selecionada num SPBA – a principal possibilidade de um jovem artista ser

¹⁹³ BINI, 2003. op. cit. p. 12-17, 20.

¹⁹⁴ Op. cit. p. 10.

reconhecido no Estado. Quando Lauro se inscreveu, sua proposta ia contra a corrente dos modernos, os organizadores do Salão.

“Quem está dentro não sai e quem está fora não entra.” Assim fala o artista plástico Lauro Andrade, que lançou sua *Panela Cultural*, com correntes e cadeados, que irá concorrer no próximo Salão Paranaense, como uma crítica à panelinha que manda no setor em Curitiba.¹⁹⁵



FIGURA 33: *Panela cultural*, Lauro Andrade, Curitiba, 1979.

A obra *Panela Cultural* consiste numa panela envolta com correntes presas com cadeados. Ela foi produzida por Lauro Andrade especialmente para o SPBA de 1979. O artista já havia apresentado outras obras que foram premiadas, mas a de 1979 teria sido uma resposta ao Salão do ano anterior no qual o júri recusou dois trabalhos seus. A *Panela Cultural* de 1979 não foi aceita, mas ao que parece, Lauro Andrade não teria ficado ofendido: “Se meu trabalho fosse aceito, estariam aceitando a minha proposta de que existe uma panela, ou então uma máfia estética, no Salão Paranaense.”¹⁹⁶

Contudo, é bom lembrar que no 44º SPBA de 1987, os trabalhos do júri foram abertos ao público durante a avaliação e foi permitido um acompanhamento do processo de julgamento. No ano seguinte, público e comissão julgadora vão a um debate público. São inovações que alargam o horizonte da crítica. Também no 41º SPBA, de 1984, foi realizada uma exposição paralela à oficial, a “Sala Avaliação”, no Teatro Guaíra, que abrigou as obras recusadas pelo júri, com julgamento aberto ao

¹⁹⁵ **Diário do Paraná**. Curitiba, 9 ago. 1979.

¹⁹⁶ **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 out. 1979.

público. Nos encadernados do MAC encontram-se observações interessantes das leituras efetuadas.¹⁹⁷

Afastados dos cargos administrativos, os modernos, em entrevistas recentes, expõem os seus pontos de vista a respeito de obras contemporâneas como *...e então eles se esconderam...*, *Exposição de arte contemporânea e Painel cultural*. Domício Pedroso esclarece:

A minha concepção pode ser um tanto antiquada, mas eu acho que a obra de arte (...) tem que ter um suporte físico, no meu entender ou pelo menos naquilo que eu pretendo fazer. E esse suporte físico exige que você faça tecnicamente essa obra da forma mais consistente possível (...). Eu acho que hoje em dia as pessoas acham que um simples rabisco pode ser arte. Não é qualquer coisa que você coloca na tela que pode ter um valor artístico, estético e tudo mais. Eu acho que a elaboração, o trabalho, tem que ter uma base, o *metier*. Ninguém cozinha bem se não tiver um aprendizado e certo talento para isso, em qualquer área.¹⁹⁸

Com exceção do professor Fernando Bini, os demais depoentes afirmam que sentem que a concepção de arte que têm é atrasada em relação à arte contemporânea. Bini é o único que não critica nem a arte moderna nem a contemporânea, se bem que critica a arte acadêmica. Como professor, ele está sempre se atualizando e também não tem compromisso com determinada linguagem. Os entrevistados mencionam que não dominam a linguagem artística veiculada na atualidade. Curiosamente, 40 anos antes, eram eles os incompreendidos que estavam numa posição de vanguarda em relação à arte da época. Conhecer mais detalhadamente a trajetória e a concepção artística de Domício Pedroso, Fernando Velloso e Érico da Silva, os artistas dessa história, auxilia a compreensão do que os tornou vanguarda na década de 1960 e retaguarda no fim do século XX.

4.1 FAVELAS, COROINHAS E VESTÍGIOS DA FLORESTA

A localidade em que Domício Pedroso iniciou a carreira artística o impossibilitava de inovar demasiadamente sob pena de ser rejeitado por ela. Ele recebeu formação acadêmica na EMBAP, aprendendo lá as técnicas necessárias à acuidade artesanal que levará por toda a carreira artística.

¹⁹⁷ JUSTINO, M. op. cit. 7.

¹⁹⁸ PEDROSO, op. cit.

A temática das favelas exerce um verdadeiro fascínio sobre ele. Mas, Domício faz parte da geração marcada pelo abstracionismo que estava em voga. Dessa forma, o artista toma como ponto de partida o conjunto das favelas e vai diluindo-o até captar a sua essência formal. Por fim, obtém um emaranhado de formas geométricas. Elas são edificadas com dezenas de linhas verticais cortadas em alguns pontos por pequenas linhas diagonais ascendentes e descendentes. As diagonais representam os telhados das ditas habitações.



FIGURA 34: *Vilarejo*, 1982, Domício Pedroso, Acrílico s/chapa, 40x60cm, Coleção particular.



FIGURA 35: *Favela*, 1986, Domício Pedroso, Acrílico s/chapa, 34,5x44cm, Coleção particular.

O tema das bandeirinhas está para Volpi (1896-1988) como o das favelas está para Domício. Elas são um pretexto para o abuso da massa pictórica e, principalmente, para uma inesgotável combinação de cores. Em alguns quadros predominam as quentes, em outros as frias. A diversificação de cores é marcante de um quadro a outro. Aliando a esse fato a pouca variação formal conclui-se que a cor é o seu grande interesse.

Em determinada obra mesclam-se linhas escuras e massas de cores claras, já em outras ocorre o contrário: misturam-se traços claros e massas de cores escuras. O espaço da tela é quase todo ocupado, o que é bem condizente com a imagem mental que fazemos das favelas: um emaranhado de habitações. Em cada quadro todas as casas são padronizadas em termos de cores e formas. A obra destina-se ao deleite do observador. Domício destaca a beleza do conjunto de casas visto à distância e ameniza

a triste condição habitacional da comunidade. O observador então verá com outros olhos o que é considerado sinônimo de marginalidade.



FIGURA 36: **Favela A**, Domício Pedroso, 1970, óleo sobre tela, 89,5x129 cm, acervo do MAC/PR.



FIGURA 37: **Casario em ocre – nº 576**, Domício Pedroso, 1995, acrílico sobre tela, 100x100cm.



FIGURA 38: **Metrópole 2000**, Domício Pedroso.

Já que o próprio artista esteve mais interessado na gama de cores, seria despropositado insistirmos no caráter social da obra se um detalhe não fosse revelado. Na ocasião da entrevista, o artista, meio desajeitadamente, mostrou uma de suas favelas em que figura um menino negro a soltar pipa. O garoto parece ser um recorte de revista e de fato destoa do montante da produção do artista. A tela constitui a evidência real da preocupação social que sempre esteve presente e, contudo,

julgávamos ser menor na hierarquia dos interesses do artista. No fundo, Domício quer que dirijamos nosso olhar à massa carente. O artista a enfeita com o intuito de lembrarmos que ali há vida, há o som da cidade, do trabalho, das discussões e comemorações familiares. Se pudéssemos aproximar a lente veríamos, então, esse microcosmo.

A preocupação de Domício em educar esteticamente o nosso olhar e de torná-lo mais sensível à condição da massa carente através de seus arranjos colorísticos é bem condizente com o propósito educativo exercido por mais de 20 anos quando esteve à frente de instituições culturais. Em sua trajetória, acostumou-se a dividir o tempo entre a produção artística e a animação cultural que, afinal, não são, para ele, funções tão diferentes assim.

Completando mais de 40 anos de carreira artística, Domício se mantém fiel a um mesmo estilo, às favelas, ao abstracionismo, à experimentação de cores, às telas, à tinta a óleo, aos pincéis, à textura carregada, à pouca variação formal. Imaginamos, de início, que se o artista é reconhecido na comunidade por tais traços, ele recearia alterá-los por completo, temendo não mais ser prestigiado por ela – suas favelas seriam como uma marca a identificá-lo. Porém, não podemos atribuir essa insistência em manter-se fiel a determinado estilo às exigências do mercado. No ateliê, junto da tela em que está trabalhando, o artista guarda ainda a maior parte de sua produção. Como Volpi, Domício diz que enquanto viver não irá parar de pintar, suas favelas são para ele fonte inesgotável de experimentação.

Fernando Velloso exibe uma trajetória profissional semelhante à de Domício. Como o pintor das favelas, Velloso também sente que a sua produção artística e o entendimento que tem de arte não se coadunam com a produção das novas gerações. Ele não domina a linguagem da arte contemporânea e está ciente de não pertencer a esse grupo. Assume que a sua concepção de pintura está ultrapassada, mas que o seu trabalho está em evolução e não estagnado.

É uma dificuldade você não pertencer a essa geração, esse grupo (...) Eu acho que a pintura é [realizada] num espaço limitado, é em tela, (...) não tem nada de revolucionário em pintar com pincel, espátula ou etc., na tela, ou que seja com o dedo, com pano (...) eu não estou mais numa linha de vanguarda há muito tempo.¹⁹⁹

¹⁹⁹ VELLOSO, op. cit.

Como no circuito artístico, no mundo da moda, também há oposições de discursos de acordo com o papel que cada um pretende assumir no seu meio. O costureiro Christian Dior, que sempre prezou por uma imagem de elegância, manifesta suas aspirações que, aliás, são muito semelhantes às de Fernando Velloso. “(...) Pessoalmente, desconsidero os efeitos da surpresa, do choque. A elegância não se une ao choque, mas ao refinamento.” Dior trabalha com “(...) a linguagem da exclusividade, da autenticidade, do refinamento com seus componentes específicos, sobriedade, elegância, equilíbrio e harmonia. À vanguarda oponho rigor.” Chanel sintetiza: “O que fiz de mais difícil na minha vida foi a minha recusa em ganhar dinheiro.” Courrèges conclui: “Só me tornei patrão e industrial em função do amor que tenho pelo que faço. Minha motivação não é ganhar dinheiro. Eu poderia conseguir um enorme faturamento promovido na política de facilidade, mas isso seria à custa de uma deterioração a curto prazo de minha marca e de uma perda de controle sobre meus produtos.”²⁰⁰ Para manter a posição que ocupam dentro do mundo da moda, tais costureiros não poderiam se render às facilidades que cair na popularidade proporcionaria. O mesmo acontece com Velloso, que se recusa a mudar seu trabalho para atender a um público mais amplo.

Fernando Velloso recebeu formação acadêmica. A temporada que passou na Europa absorvendo a doutrina cubista o impulsionou a modernizar o já conquistado traçado preciso e o refinado bom gosto na combinação das cores que desenvolvera na EMBAP.

O artista, que até então tinha reprimido o desejo de expressar-se através de formas abstratas, liberou-se, curiosamente, a partir dos estudos realizados no ateliê cubista. Velloso optou pelas formas abstratas ainda que o seu mestre não fosse além do retrato baseado na observação do real. Como vimos, o cubismo se inspirava no objeto real. O objeto era então desmembrado, facetado e remontado sobre a tela. Velloso não se contentava apenas com o facetamento do objeto, deleitava-se mais ao abstraí-lo até alcançar a essência da sua forma. Agora, a imagem retratada em nada mais se parecia

²⁰⁰ BOURDIEU, 2004. p. 122, 125-126.

com o motivo que a inspirou. Antes o artista conteve o seu impulso abstracionista por motivos ideológicos. Ele compactuava com as idéias comunistas, mas o comunismo repudiava a arte abstrata acusando-a de burguesa e adotara como estilo artístico o realismo panfletário. Contudo, em 1960, depois de pôr os olhos na produção da delegação russa exposta na Bienal de Veneza – considerada decepcionante pelo artista – não restavam dúvidas, a abstração era a direção que Velloso buscava.

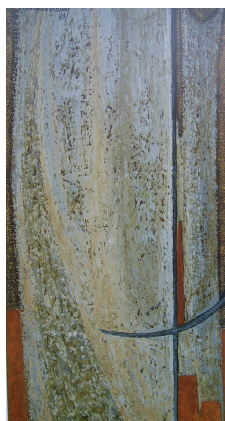


FIGURA 39: **Composição em azul 3**, 1960, Fernando Velloso, óleo sobre tela, 120x60cm, Paris.

À medida que a trajetória artística avançava, as formas angulosas que retratava se tornaram mais precisas, ganharam mais solidez. Elas se alongam verticalmente enraizando-se e esticando-se até as alturas. As abundantes massas de cor, habilmente combinadas, é que dão a profundidade a essas formas alongadas. Enquanto uma forma recua, as que a ladeiam são trazidas à tona. O aspecto sombrio dos trabalhos lembra a grande poesia que para tocar de fato os leitores se oferece com pouca luz, só a necessária para que cada um a conclua como bem lhe convir.

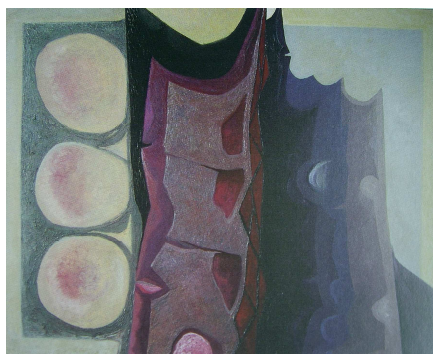


FIGURA 40: **O enigma de signos confrontados**, 2000, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 81x100cm, Curitiba.

A impressão de que somente uma parte é mostrada é confirmada nos títulos que exibem as ações de revelar, lembrar, evocar, resgatar, germinar, esconder, emergir, colher. Se nas obras recentes o artista esbanja títulos sugestivos, inconfundivelmente relacionados à imagem como o *Clamor da espera*, *Totem em branco*, *Ritual de Outono*, as telas antigas, da época em que contraiu a febre abstrata, tinham nomes genéricos: *Composição 1*, *Composição 2*, etc. Os nomes constituíam uma evidente tentativa de que o observador não associasse nada do mundo real às telas, postura compartilhada pelos adeptos mais radicais do abstracionismo.



FIGURA 41: **O clamor da espera**, 1968, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 100x100cm, Curitiba.

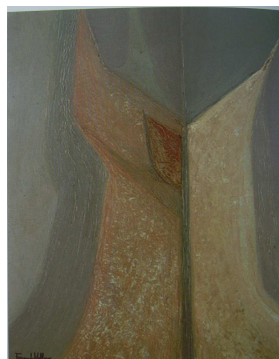


FIGURA 42: **Totem em branco**, 1972, Fernando Velloso, óleo sobre tela, 65x54cm, Curitiba.

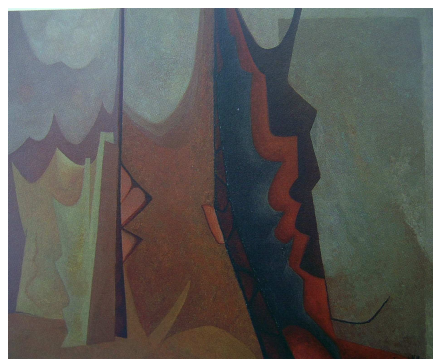


FIGURA 43: **Ritual de outono**, 2001, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 81x100cm, Curitiba.

Contudo, há um detalhe importante a ser mencionado. Estando na França, no início da década de 1960, Velloso havia dado às suas obras nomes genéricos. Numa exposição que encerrava as suas atividades por lá, ele recebeu a visita da curadora responsável pelo Museu de Arte Moderna que lhe pediu a doação de um dos quadros para o museu. Na ocasião, ela sugeriu algo que acabou por influenciar a obra de Velloso.

– “Por que você não dá um nome... eu tenho a sensação, quando eu vejo esse quadro, que é uma Floresta Petrificada.” E eu dei o nome: *Forêt pétrifiée*, em francês (...). Bom, a partir dessa coisa que ela plantou na minha cabeça, eu comecei a fazer uma série posterior a essa inicial, em que eu assumi essa coisa da floresta. Então, eu passei a chamar *Florestas reconstituídas*. Em que, realmente, a estrutura toda parecia troncos, lugares (...) mas, depois eu abandonei. Então, eu comecei a ver que dentro

daquelas... daqueles troncos eram totens, seriam, sei lá, habitantes da floresta, figuras. Não eram mais as árvores. Eles assumiam uma vida própria no conteúdo daquela floresta. Eu fiz os totens e mais não sei o que. Mas, sempre com uma menção mais da cor do que do tema: era *Totem em bege*, *Totem em ocre*, *Totem... Floresta constituída azul*.²⁰¹

Além de orientar as primeiras escolhas do artista, a sugestão da curadora influenciou, inclusive, a forma como a sua obra tem sido vista.

Posteriormente, se deduziu que eram [imagens inspiradas na natureza] e foi embora, só que não tem nada a ver. As pessoas continuam a olhar e a dizer que são os troncos, as árvores, mas não tem nada a ver. Então, quando trabalho, eu não tenho a menor ligação com o mundo objetivo. Eu não estou me lembrando de nada, eu não estou compondo. Como um compositor que compõe num piano, os sons têm que ser juntados dentro de um espaço que é oferecido, que é a tela.²⁰²

Velloso afirma então, que apesar de ter passado uma fase de seus trabalhos relacionando-os às florestas ou totens, sua grande preocupação não é a referência ao mundo real, mas sim os arranjos formais, principalmente os colorísticos. Em frente aos trabalhos, surpreende-nos tamanha habilidade e refinamento no trato das cores e formas. Eles são uma demonstração de que, mesmo em nosso tempo, tão avesso aos conceitos tradicionais da arte, também é válido relacioná-la à idéia de beleza. Nas obras há apenas indícios. A sensação diante da imponência das grandes telas mostra que elas guardam algo precioso, mágico – querem que as decifremos.



FIGURA 44: **Passageiros da noite imaginária**, 2000, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 120x120cm, Curitiba.

²⁰¹ VELLOSO, op. cit.

²⁰² Op. cit.

A carreira do pintor Érico da Silva em nada se assemelha às de Domicio e de Velloso. No início, o ourives e vitrinista Érico enturmou-se com o pequeno grupo de artistas da cidade de Curitiba da década de 1950. Reunia-se com eles para bate-papos, tragos e troca de experiências artísticas na Biblioteca Pública. Ele fazia parte do “Círculo de Artes Plásticas”. Érico eventualmente produzia algumas telas a partir da sua intuição. Ao contrário de seus colegas, não havia cursado a academia. Ele raramente as vendia, desventura que, aliás, não lhe era exclusiva. Vez ou outra expunha seus trabalhos nas vitrines das lojas que decorava, ou se aliava a outros artistas e alugava uma sala para expor numa pequena temporada. Érico conta que essa foi uma idéia sua e que geralmente ele mesmo arcava com as despesas da exposição, porque os colegas eram mais pobres. Eles ficaram conhecidos na localidade como o “Grupo Um”.

A praticidade que ele esbanjava nas vitrines com o arranjo de formas, cores, texturas, balanço, jogo de luz, espacialidade, veio a calhar quando o abstracionismo tomou conta, a partir de 1961. Atento a tudo o que se destacava no ramo artístico, Érico logo captou as dicas das autoridades culturais da época e lançou-se rumo ao abstracionismo. Desenvolveu verdadeira paixão por tal orientação artística e deliciouse com mil experimentos dentre os quais se lembra orgulhoso das vezes que chegava até a pôr fogo nas telas para obter surpreendentes cores e texturas.

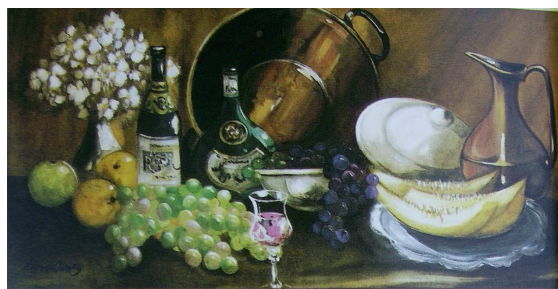
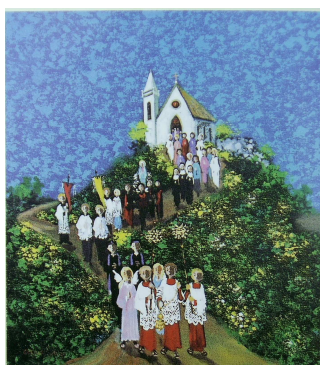


FIGURA 45: **Fragmento de paisagem**, 1966, Érico da Silva, óleo sobre tela, 114x114cm, Curitiba.

O ambicioso Érico notou que os seus trabalhos surpreendiam os grandes entendidos no abstracionismo. O artista, então, começou a enviá-los para conceituados concursos de nível nacional e, confirmando as suas apostas, vários foram premiados. Na volta, era recebido com todas as pompas pela imprensa e pelas autoridades locais. Percebendo o seu sucesso, os colegas artistas da região também tomaram coragem e lançaram-se às tentadoras promessas dos grandes centros.

O êxito de Érico se deveu a refinada intuição artística – capaz de deixar boquiabertos os especialistas –, à desenvoltura com que manejava as propostas modernas. Sua marca nessa fase da produção é a grande massa monocromática disposta sobre a tela com o mínimo de desenho. Érico abusava da textura obtida através das grossas camadas de tinta.

Motivado pelo reconhecimento dos especialistas, ele planejava sobreviver exclusivamente da venda de seus trabalhos. Contudo, era a beleza vista no dia-a-dia que o público queria ver captada nas telas. Os possíveis consumidores admiravam um belo pôr-do-sol e ansiavam por gozar dessa mesma beleza nos trabalhos. Era essa imagem que desejavam ter na parede ao pé da cama. Ansiavam ver todos os dias São Francisco, a Santa Ceia, a procissão abrilhantando a sala de jantar. Refeições apetitosas seriam preparadas se a cozinha fosse iluminada com uvas, maçãs e aquelas saborosas jarras de vinho feitas por Érico com suas pinceladas soltas, arredondadas, contínuas. Que requinte receber os convidados na sala de estar em que as aconchegantes poltronas coadunam-se tão bem com as variadas e intensas cores quentes que o artista habilmente combinou.



FIGURAS 46 e 47.
Érico da Silva. (Obras sem referência).

Incansável, Érico apressou-se em atender aos pedidos da inúmera clientela da qual fazem parte conhecidos políticos da região e admiradores estrangeiros espalhados pelos Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Portugal, Argentina, Peru. O artista já viajou o mundo todo expondo trabalhos. Solitário em seus afazeres, em certa época concordou em dar algumas aulas, mas, tal tarefa não perdurou, porque o agrada mais o ofício de pintar. Na ocasião da entrevista, Érico esbanjava o bom humor que é reflexo da satisfação por ter conseguido viver bem com a família que sustentou com a arte.

Se compararmos o momento em que obteve o reconhecimento dos pares, através do estilo abstrato, na década de 1960, com o período em que, em seu ateliê, passam a figurar uma enorme variedade de pinturas figurativas, concluiremos que os seus trabalhos sofreram uma mudança expressiva. Ainda que satisfeito com sua fase figurativa, Érico nos contou que, às vezes, se sentiu tentado a retomar os trabalhos abstratos:

- Eu só fico pensando que de repente é capaz de me dar uma louca dessas. Eu fico me segurando. De vez em quando faço um alarme lá dentro de casa: “Amanhã vou pintar só um negócio que eu pensei”. E todo mundo diz sempre assim para mim: “Ooooolha...”
- E depois, coloca em prática, ou não?
- Não.
- Nem de brincadeira? (...)
- Não, não sobra tempo.²⁰³

O grande público parece inclinado a um gosto que se diz realista. Frequentemente não possui a percepção apurada e o conhecimento da História da Arte que permitiria a percepção imediata das diferenças de estilos e a compreensão, por exemplo, das obras modernas. Assim, eles aplicam às obras de arte a mesma forma de percepção que empregam na existência cotidiana.²⁰⁴ Se apreciam um pôr-do-sol, eles irão encomendar o retrato de um pôr-do-sol para decorar suas casas ao invés de, por exemplo, uma obra abstrata, que não possui um tema reconhecível.

Para a crítica Adalice Araújo, artistas como Érico da Silva e Domício Pedroso experimentaram diversas tendências artísticas. Mas, com a maturidade, cada qual se preocupou com a comunicação com o público. Ignoraram as teorias estéticas mais

²⁰³ SILVA, op. cit.

²⁰⁴ BOURDIEU, 1996, op. cit. p. 350.

recentes. Vivendo há vários anos de sua pintura, eles sempre estiveram conscientes daquilo que representam, não precisando pedir permissão à crítica ou à vanguarda mais sofisticada para darem a sua mensagem.²⁰⁵

O discurso de Érico se assemelha muito ao dos componentes do mundo da moda que, ao contrário de Dior, Chanel e Courrèges, buscam a popularidade.

Quando vejo minhas roupas na rua, sei que venci. A costura é como a canção: o êxito é estar sendo cantarolada por todo mundo (...). O costureiro não veste o cliente, mas a sua subjetividade, as suas inquietações, a ternura, a ansiedade de uma massa de homens e mulheres. Alta costura é um laboratório, fazemos pesquisas, ensaios e a prova é a rua.²⁰⁶

Na entrevista Érico aponta para um dos quadros da parede do ateliê;

E vou perder meu tempo se tenho que fazer dez daquele lá. Porque se não fosse isso, se não fosse a necessidade que eu sinto, [mas] eu tenho que cuidar da minha vida, da minha família, [se não], eu faria outras coisas. Mas na realidade, na verdade a gente... [eu] fico atrás da máquina. Porque eu quero que as pessoas gostem e comprem os meus quadros. Quer dizer, no fundo a gente continua fazendo concessão. No fundo mesmo, na parte artística, sem concessão não se sobrevive. [Chegar ao] ponto de dizer cada um faz: 'eu faço o que quero', não é isso, não é bem assim.

Infelizmente faltou mesmo tempo para que Érico pusesse em prática os trabalhos que imaginava. O artista que nos recebeu de forma tão bem humorada, ofereceu talvez a sua última entrevista na ocasião. Pouco menos de dois meses depois veio a falecer de infarto em novembro de 2006.

4.2 O COLECIONADOR DA *MAISON BLANCHE*

Muitos artistas são procurados por clientes que lhes solicitam quadros que se assemelhem com aquele visto na casa de outro comprador. Isso obrigou alguns artistas a repetirem uma mesma imagem em várias obras aplicando-lhes poucas variações. Diversos locais e períodos da arte exibem essa situação. Na Holanda seiscentista a exigência do público e a concorrência levaram muitos artistas a adquirirem reputação

²⁰⁵ ARAUJO, op. cit. p. 227.

²⁰⁶ BOURDIEU, 2004, op. cit. p. 123.

num determinado ramo, como o retrato, a natureza-morta, as marinhas. Alguns pintores satisfizeram-se em produzir o mesmo tipo de pintura em série.

Para Velloso, no Paraná, essa tendência surgiu na década de 1970 quando era modismo preencher uma parede da casa com pequenos quadros de 10x15cm, comprados a preços baixos. “E o cidadão lá achava que era um colecionador porque tinha todos os nomes de A a Z da arte paranaense. Era mais como um álbum de figurinhas. Não interessava se a figurinha era grande coisa: fulano eu já tenho.”²⁰⁷ Há pessoas que se sentem impelidas a comprar objetos artísticos para reforçar a sua presença num círculo social elitizado.

Na medida em que o artista se acomoda mansamente ao destino de sua obra em cima de um sofá ou na parede principal de uma sala, corre-se o risco, observado na produção interiorana, de se ver obras feitas com uma elaboração exagerada, chegando às raias do *kitsch* e distanciando-se, assim, daquela simplicidade do dado popular que nos cabe redescobrir e preservar. Cai-se então no decorativismo, que chega, em certas cidades, à retratística que já é, por sua vez, uma diluição daquela pobre e adocicada de retratistas badalados, profundamente provincianos, embora residindo nos grandes centros, chegando até a fazer o retrato do presidente da República.²⁰⁸

O que se chama de obras comerciais é quando depois de um grande quadro o pintor esgota o tema, tira dele tudo o que pode até os clientes se cansarem. Picasso era muito bom nisso. “Ele dizia: ‘É o que estão pedindo? É isso que as pessoas querem? Então vamos lá.’” No gênero quitandeiro, um pintor foi imbatível: Marc Chagall (1887-1985). Ele dizia: “‘Essa daí quer uma grande cruz? Vai tê-la. Vou fazer uma para ela, imensa. Isso vai ser o bastante.’” Atualmente, na América, “os clientes reservam uma obra que ainda não foi feita. O artista põe 12 obras à venda, você vai até a lista de reserva e segue a ordem.”²⁰⁹

Para Domicio, ainda que houvesse um sensível crescimento no interesse pela arte no Paraná pós 1960, um novo problema se instalou. Com o advento das indústrias e do plantio e comercialização da soja, o Estado evoluiu economicamente, mas não

²⁰⁷ VELLOSO, op. cit.

²⁰⁸ AMARAL, op. cit. p. 367.

²⁰⁹ WILDENSTEIN, D. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004. p. 181-186.

culturalmente. Há pessoas que, embora com poder aquisitivo, não sabem o que escolher para decorar as paredes de suas casas, então, contratam um decorador para a escolha dos quadros que combinem com o ambiente.”²¹⁰

Velloso diz que a idéia – estreada pelos decoradores – de que a obra de arte deve combinar com os outros objetos do cômodo é algo recente. Até a década de 1970 “a apreciação era voltada mais para o tema da obra do que realmente para o colorido (...). Eram pinheiros, eram bosques, eram coisas desse gênero, campos, montanhas. Então, a pintura toda era paisagística, quando não de natureza-morta. Havia uma apreciação imensa por pinturas de flores, de frutas.”²¹¹

Na primeira metade do século XX, o público raramente comprava obras de arte e a preferência era por temáticas de flores, natureza-morta, paisagens, retratos e reproduções como a da *Santa Ceia*, de Leonardo Da Vinci. Mesmo após esse período, persiste o público apreciador das temáticas figurativas. No entanto, ele divide a cena artística com um pequeno grupo de intelectuais simpatizantes do modernismo que procuravam ajudar os artistas: eram os advogados, os professores, jornalistas, profissionais liberais. Com o passar do tempo, porém, esse já encurtado grupo restringiu-se ainda mais, visto que perdeu significativamente o seu poder aquisitivo.

Os entrevistados elencam diferentes facetas de consumidores: o que adquire obras de artistas em voga; aquele que, orientado pelo decorador, procura obras de determinada cor, mas que sejam de artistas renomados; o público que exige do artista uma imagem similar àquela que ele fez para outro cliente. Além desses, existe, ainda que mais raramente, o colecionador benjaminiano.

Para Walter Benjamin, os objetos colecionados não são avaliados segundo a sua utilidade. Então, colecionar é o passatempo dos que não necessitam possuir apenas utilidades, podendo se permitir a fazer da transfiguração de objetos o seu deleite.

A paixão e o apego que leva a pessoa a colecionar objetos é bem exemplificado pela relação entre Mário de Andrade e sua coleção. Os livros eram para ele como hóspedes ilustres. O zelo que dedicava ao objeto livro o obrigava a ter dois exemplares

²¹⁰ PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

²¹¹ VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

de cada título: um deles com dedicatória, fechado, para figurar em sua biblioteca, limpo, puro, destinado à coleção, ao culto. O valor que Mário atribuía a esse objeto estava manifestado no cuidado com que o conservava, no lugar de destaque que ocupava em sua casa e na cautela ao manuseá-lo e ao emprestá-lo, daí o motivo de Mário ter dois exemplares do mesmo título.²¹²

Segundo Hannah Arendt, Benjamin não tinha consciência de que colecionar poderia ser uma prática altamente lucrativa. Para a autora, a versão moderna do colecionador é a daquele que se apodera de tudo o que tem ou, segundo seus cálculos, terá um valor de mercado e que poderá realçar seu *status* social.²¹³

O colecionador paranaense Max Conradt Júnior já encarnou vários tipos de consumidores. Ele dirigiu por cinquenta anos uma loja de artigos infantis que teve sua época de ouro em Curitiba, a *Maison Blanche*. É dessa época que provinha os recursos para a coleção. No início da década de 1970, um *marchand* que viria a ser seu cunhado, o levou até uma galeria de arte. Lá, Max comprou o seu primeiro quadro, que, aliás, nem faz mais parte da coleção. Conradt lembra que era do pintor Ricardo Krieger.

Algumas vezes agiu à maneira do colecionador benjaminiano. Emocionado, conta uma dessas ocasiões, apontando para um quadro na parede:

E aquele ali eu comprei por uma recordação de infância. Em 1938 eu tinha seis anos. E um dia a minha mãe me pegou pelo braço e me levou para casa de uma prima dela lá no Cabral (bairro de Curitiba): tia Vanda. Em cima da mesa tinha um álbum de figurinhas, um álbum gigantesco assim, desenhos do Alex Raymond [criador] do Flash Gordon. Ele que criou no mundo dos quadrinhos esse personagem interplanetário. Então, tinha toda uma cambada junto com ele, o Dale Arden, professor Zarkov, o imperador maléfico Ming. Eu fiquei sabe, eu fiquei... – Esse álbum é meu. “– Esse aqui não dá porque esse aqui é do filho, do dono da casa.” E alguém interferiu e disse: “– Ha, coitado...” Em homenagem àquele Flash Gordon de 1938 eu acabei comprando esse aqui.²¹⁴

O colecionador diz que começou a perceber que as obras que seu pai, um imigrante alemão, tinha em casa poderiam ter um novo destino. Logo definiu a sua

²¹² RIBEIRO, M. A. S. **Mário de Andrade e a cultura popular**: bem dito será o fruto desta leitura. Curitiba: Sec. do Est. da Cultura, 1997. p. 3-6.

²¹³ ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 169.

²¹⁴ CONRADT, op. cit.

preferência pela arte que fosse produzida no Estado e que retratasse a cultural local. Ele justifica contando que lhe marcou uma visita em que o presidente da Sumatra fez a Jânio Quadros. Na ocasião, o presidente brasileiro teria lhe perguntado: “O que é que nós podemos fazer para ajudar os indonésios?” E a resposta do outro: “Se os indonésios não fizerem pelos indonésios, ninguém vai conseguir mudar aquilo.”. Max tem verdadeiro fascínio pela história local. Encomendou auto-retratos de vários artistas e contratou um deles para fazer os retratos das maiores autoridades que já atuaram na comunidade, compondo uma impressionante galeria com dezenas deles.²¹⁵

A idéia de colecionar se assemelha a uma busca de perceber a existência de uma gramática, se o número suficiente de palavras e frases puder ser reunido. Nos Estados Unidos, existiu um conhecido colecionador de nome Shear cujos interesses se assemelharam aos de Conradt. Para o tal colecionador, os EUA inteiros são uma Pompéia sob cujas lavas de identidades perdidas e estilos de vida corporativos pode-se desenterrar a América verdadeira e inocente dos anos cinqüenta, época de sua infância. A tarefa monumental de resgatar essa civilização levou-o a acumular não uma, mas um grande número de coleções, todas numeradas e catalogadas em capítulos que ele próprio planejou. “Temos tanto aqui, e como somos adolescentes em nossa cultura, não nos levamos a sério. É isso que tento preservar: as épocas da inocência.”²¹⁶ Além de vários objetos e de uma infinidade de obras de arte paranaenses, Max também coleciona livros e periódicos, produzidos na localidade, que estão sendo por ele pacientemente catalogados com sua Remington.

O colecionador tem inúmeros retratos em sua casa, outro tanto cedeu para constituir a exposição permanente do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba. Há ainda dezenas deles empilhados num galpão. Conradt confessa que teve “a ingenuidade de apostar num eventual valor econômico dos retratos. As paisagens, os outros motivos são mais vendáveis, mas os retratos não, porque são coisas extremamente pessoais que caberiam num museu como referência futura.”²¹⁷ As coleções são pequenos santuários de diferentes passados, fugas do presente, afirmações de individualidades, de saudade

²¹⁵ Op. cit.

²¹⁶ BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 61-62, 197-198.

²¹⁷ CONRADT, op. cit.

e esperança. Geralmente são operações de salvamento, missões de resgate destinadas a salvar da extinção algo que outros não se abaxariam para juntar ou não hesitariam em jogar fora.²¹⁸

Quando solteiro fui apaixonado pela Maysa, a cantora (...). O Álvaro Borges, falecido, tinha organizado uma belíssima exposição (...). Pôs um retrato da Maysa. Ele o fez com paixão. Ela com o violão, ele atrás fez uma dedicatória: “Para a minha musa (...)”. Porque simplesmente o filho da Maysa tinha encomendado um retrato da mãe. Provavelmente pensou que o Álvaro ia dar de presente. O Álvaro não deu de presente. Então ele o pegou e pôs na galeria junto com os quadros à venda. E daí este que vos fala com a cara de pau que Deus lhe deu, chegou lá na dona Nini: (ela ofereceu os quadros) “Mas você não quer isso e aquilo?” Não, eu quero aquele quadro. “Não, aquele eu não vendo, aquele é da coleção do Álvaro.” Bom, conversa vai conversa vem, acertei. Era muito mais do que eu ganhava por mês. Ela fez um preço para não vender e eu acabei comprando.²¹⁹

As mercadorias mais cobiçadas no mercado são as telas de pequeno e médio porte, mais fáceis de serem acomodadas. Às cenas de miséria ou de luta política o público prefere o figurativo com temas alegres que não sejam chocantes. Entre as influências positivas na determinação do preço de uma obra, podemos destacar as premiações atribuídas a ela, o fato de pertencer a uma fase valorizada do autor, o tempo empregado na realização da obra, o custo da matéria prima. Também se incorpora ao preço o reconhecimento do qual desfruta o artista. São mais valorizadas as obras de artistas que pela morte não podem mais produzir.²²⁰

No Brasil, estamos muito distantes de compreender as estratégias especulativas do colecionador que visa o lucro e o impacto que elas provocam no estabelecimento do preço. Se o proprietário da tela dominar um discurso que faça recair na paixão pela arte – o fundamento último de sua posse –, mais facilmente ele pode colaborar para o aumento do valor dessa obra, dela retirando proveitos materiais e prestígio e, com isso, legitimando o fato de que o dono da obra não precisa de dinheiro. Dessa forma, esse

²¹⁸ BLOM, op. cit. p. 188.

²¹⁹ CONRADT, op. cit.

²²⁰ DURAND, op. cit. p. 210, 213-214.

coleccionador dá mais importância à sua coleção, cujas obras passam a ser mais bem acolhidas.²²¹

A partir das suas experiências, Max conta como o preço da obra pode ser estabelecido. Um bom *marchand* precisa saber o quanto o comprador pode gastar e o que ele já possui. Dessa forma, ele avalia o gosto do cliente, reserva o artista de que dispõe e aborda o possível comprador: “Quanto você pagou por aquele Luiz Carlos que você tem lá?” Também há outras situações: “Alguém diz para você: tem um quadro ali que é lindo. Só mais tarde você descobre que essa pessoa estava encarregada de vender para você esse quadro. Mas daí você já comprou aquele quadro (...) você fica cercado de elefantes brancos e daí fica com aquela cara de ‘Ora veja, eu não te disse que era assim?’”. Em outra ocasião: “Você vai à casa dele e quer comprar aquele quadro. Ele então responde: ‘Não, isso não posso vender.’ Você gosta muito do quadro, você quer comprar aquele quadro, mas ele não: ‘Mas esse não, esse é presente do meu avô. Você conheceu o meu avô? Ele deu para o meu pai e o meu pai o deu para mim.’ Ele cria em torno daquela coisa [e, às vezes,] ele também nem gosta mais do quadro...”.²²²

Max acha que a obra de arte pode ser um bom investimento:

Há pessoas que têm o poder de avaliar. Esses que vão comprar o teu carro usado, por exemplo, eles dão uma olhada e já vêem se está batido. Eles têm um olho clínico, eles sabem: ‘É aquele ali.’ E há os outros que nasceram virados pra Marte, Saturno ou então alguma coisa assim (não Plutão, porque foi rebaixado agora). Mas tem aquele estalo: ‘Esse aqui vai ser!’ E daí ele faz o negócio da vida dele.²²³

O colecionador tem uma evidente preferência por obras figurativas. "Agora o mundo é dos decoradores e a moda é pendurar nas paredes aquelas telas com manchas cujo significado ninguém entende. Não consigo interpretar o valor dessas obras." É o que Conradt afirma em reportagem recente.²²⁴ Porém, as obras figurativas que o colecionador possui têm um tratamento moderno. A maioria das que ele exhibe nas

²²¹ Op. cit.

²²² CONRADT, op. cit.

²²³ Op. cit.

²²⁴ XAVIER, 2007. op. cit.

paredes da sala de estar são paisagísticas com pinceladas à maneira impressionista e expressionista. Essa predileção pelo tratamento moderno dá à coleção uma atmosfera de modernidade e, ao colecionador, ares de refinamento e erudição. O colecionador objetiva preservar a memória do Estado e, dessa forma, muitas das obras são inspiradas no real. Ele se orgulha de apontar para os quadros e contar de qual região de Curitiba é o retrato. Seu gosto artístico se concentrou no que Max sabia e tinha aprendido nesses anos de contato com o meio artístico.

A famosa colecionadora da arte moderna Peggy Guggenheim, não queria, nem sabia como se adaptar à *Pop Art*, um estilo que se popularizou quando ela já era uma renomada mentora das artes. Ela continuava comprando, trocando pinturas, mas aquelas que, em geral, pertenciam à Era que ela compreendia, ou novos trabalhos influenciados por essa Era. Peggy começou a colecionar apenas no final dos anos de 1930, e a maioria dos artistas cujos trabalhos ela colecionou estavam trabalhando desde a década de 1910. Seu gosto artístico estacionou no que já sabia e no que tinha aprendido, apesar de algumas incursões por novos trabalhos.²²⁵

Em dado momento de sua trajetória, Peggy concentrou esforços num projeto de tornar a sua coleção exposta ao público sob a responsabilidade do Estado. Tentou tal projeto na Inglaterra e nos Estados Unidos, mas somente na Itália é que o conseguiu. Ela passara lá os últimos anos de sua vida. Hoje, em Veneza, é possível ver a coleção de arte moderna de Peggy e rejuvenescer o senso estético depois de sessões pelas principais galerias de arte, igrejas e escolas da cidade. A colecionadora temia que, se ela deixasse as obras com a família, a coleção fosse desmembrada.²²⁶

As preocupações de um colecionador, mais significativamente a própria coleção, ilustram a aguda e angustiosa consciência que ele tem da mortalidade, da passagem inexorável do tempo e de tudo que ama. Estabelecer a permanência, e assim privar a morte de seu triunfo, por meio dos retratos, de um local planejado para sobreviver a ele e aos seus filhos, pode ser a sua grande preocupação.²²⁷

²²⁵ GILL, A. **Peggy Guggenheim**: a vida de uma viciada em arte. São Paulo: Globo, 2005. p. 414.

²²⁶ Op. cit. p. 421-469.

²²⁷ BLOM, op. cit. p.115.

Imaginava que, com essas coleções, podia deixar alguma coisa sobre as nossas raízes. Gostaria que, depois de mim, houvesse alguém para continuar cuidando de tudo, mas eu sei que nada é para sempre... Meus dois filhos não são do ramo e a manutenção é difícil, custa muito.²²⁸

Max fala de uma ocasião em que ele esteve reunido com várias pessoas, entre elas os herdeiros de David Carneiro (1904-1990). A narrativa revela o desejo de que a sua coleção não se desfaça após a morte.

Eu desmontei os herdeiros porque eu achei uma indignidade o que eles haviam feito com a aquele acervo valioso. Porque eu tenho um livro aí, um catálogo que a família David Carneiro fez lá pelos idos de 1948. O que o governo do Estado fez? Ele comprou uma fração do catálogo original. Daí um outro amigo que estava mais sereno do que eu, fez assim [um sinal] para que eu voltasse ao normal, lugar do qual eu nunca deveria ter abandonado. [E o amigo concluiu:] “Mas não é graças ao desinteresse desse montão de herdeiros que você conseguiu comprar uma porção de coisas que você tem em casa?”²²⁹

Como os canibais que acreditavam que quando comiam a carne do inimigo durante banquetes e rituais, ingeriam parte de sua bravura e do seu *élan vital*, as relíquias nos permitem alcançar um poder e um reino de outra forma inacessível. O valor não está no que os objetos são, mas no que eles representam, na promessa que contêm. Nesse sentido, todo objeto colecionado é relíquia sagrada, objeto imbuído de santidade, de estranheza, como chave do céu, de um mundo infinitamente mais rico do que a nossa existência diária. Os objetos de uma coleção nos ligam a alguma coisa muito distante. As relíquias formam uma ponte no espaço, no tempo, na nossa distância da natureza, ou do gênio.²³⁰

4.3 VER OU NÃO VER?

Administradores da cultura, artistas, colecionadores, historiadores da arte, cada qual elege a sua escola artística como a melhor, a mais correta. O artista moderno se refere às obras contemporâneas dizendo: “Não é qualquer coisa que você coloca na

²²⁸ XAVIER. op. cit.

²²⁹ CONRADT, op. cit.

²³⁰ BLOM, op. cit. p. 179, 180, 192.

tela que pode ter um valor artístico (...) tem que ter uma base, o *metier*.”²³¹ O acadêmico se dirige ao moderno: “Trabalho expressivo, porém é mais um rascunho (1950).”²³² O moderno rebate os acadêmicos: “Existe algo além de pinheirinhos (...) e toda essa baboseira que equivocadamente tinha gente que achava que era arte.”²³³ O historiador, crente que a arte moderna é a essencial, se volta à produção contemporânea: “Os artistas querem chocar, não sabem mais como chamar a atenção, estão se comportando como garotos maus.” (1969).²³⁴ O artista moderno chama a atenção daqueles cujo gosto estacionou antes do Impressionismo: “Por que eu deveria culpar alguém senão eu mesmo se não posso compreender aquilo que não conheço?” (1923).²³⁵ O colecionador se dirige a uma obra moderna: “Aquele *Abaporu*, aquilo nem que eu tivesse dinheiro eu não comprava aquilo, porque é uma agressão ao meu bom gosto, um monstro daquele.”²³⁶ O artista contemporâneo provoca os modernos: “Existe uma panela, ou então uma máfia estética, no Salão.” (1979).²³⁷ Ao longo da arte paranaense, as discussões mais acaloradas estiveram por conta das polêmicas entre andersistas e *Joaquim*; Loio-Pérsio/Garfunkel e oficialidade; críticos e figurativos; júris e artistas do interior do Estado.²³⁸ É preciso considerar que os sujeitos desempenham seus papéis de acordo com o momento histórico em que vivem.

Seguindo o raciocínio de Danto, obras como *Brillo Box* – e por que não incluir *...e então eles se esconderam...*, *Panela cultural*, *Exposição de arte contemporânea* – se tornaram arte porque o contexto permitiu. A essência da arte é ser historicamente determinada. Não é possível identificar um estilo determinado com a essência da arte. A arte moderna, por exemplo, era a arte necessária naquele dado momento específico da história e não a arte necessária em si. Os artistas contemporâneos perceberam que a obra é um conteúdo veiculado por um modo de apresentação e que ambos são historicamente determinados.

²³¹ PEDROSO, 2006, op. cit.

²³² Arthur Nísio. In: BINI, 2003, op. cit. p. 10.

²³³ VELLOSO, 2004, op. cit.

²³⁴ Clement Greenberg. In: DANTO, op. cit. p. 52, 103.

²³⁵ Pablo Picasso. In: CHIPP, op. cit. p. 268.

²³⁶ CONRADT, 2005, op. cit.

²³⁷ ANDRADE, L. In: *Correio de Notícias*, op. cit.

²³⁸ JUSTINO, M. op. cit. p. 7.

Segundo Paula Mateus, dois críticos com a mesma formação podem destacar aspectos diferentes da mesma obra. Se os críticos não se entendem, o público também não. A amplitude de interpretações pode levar um crítico a dar a uma obra de seu interesse o *status* de arte, nem sempre motivado pelo valor da obra em si. De outro lado, há trabalhos que críticos ainda não tiveram a oportunidade de reconhecer. A tese de Danto sobre o fim da arte é mais uma narrativa que considera que a suposta essência se desenrola ao longo da história e atinge agora o ponto máximo de realização. Como outros narradores que descartaram algumas manifestações artísticas julgando-as fora do limite da história, Danto bem que pode excluir as obras que a partir dos anos de 1960 não foram reconhecidas pelo mundo da arte e aquelas que os artistas realizaram sem ter o conhecimento dessa essência.²³⁹

Cada sujeito componente do meio artístico age das mais diversas maneiras para persuadir o público. Os administradores das instituições culturais paranaenses, sujeitos dessa história, confessam que tinham essa pretensão. Eles procuravam impor as suas concepções de arte e, simultaneamente, desbancar as orientações artísticas com as quais discordavam. Não se pode negar que os espaços de exposição têm atraído cada vez mais interessados, o que se deve à atuação dos animadores culturais. Parece mesmo ter aumentado muito o número de visitantes às exposições, sejam elas de artistas que caíram na popularidade, como Picasso, Leonardo Da Vinci, ou mesmo de ousadas contemporâneas, como demonstra a grande movimentação das Bienais de Arte de São Paulo. Certamente, há mais pessoas interessadas em acumular noções que possibilitem a compreensão de obras de arte produzidas a partir do Impressionismo.

Deixemos claro que não estamos pondo em questão a qualidade das obras, e muito menos saindo em defesa de algum tipo de estilo artístico. Propomos-nos apenas a narrar situações ocorridas num dado período, que ilustrem a atuação dessas pessoas que colocam o meio artístico em funcionamento. A lição de Revel está sempre presente: a verdade não está do lado do objeto de estudo, mas do sujeito que o constrói

²³⁹MATEUS, P. **O fim da arte e a dissolução dos ideais revolucionários.** <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/danto.htm>. Acesso em 27 jul. 2007.

e observa. Só que, essa é a verdade do indivíduo e não a verdade em si. A narrativa apenas encerra o ponto de vista do historiador.

O único partido que tomamos é em defesa da arte. É claro que, muitas vezes, fomos questionados a respeito da justificativa para a importância de se conhecer e apreciá-la. De outro lado, há muitos sujeitos que acreditam que deva haver algum benefício em apreciar a arte, mas, muitas vezes acabam frustrados. Não raro se escuta: “Puxa! Eu bem que gostaria de ser como aquele que fica horas emocionadamente admirando trabalhos nos museus. Acho refinado, mas dificilmente consigo ficar muito tempo vendo uma exposição, raramente me emociono e, com frequência, saio me sentindo incomodado por não ser capaz de compreender e apreciar o que vi.”

Quando lemos *Por que ler os clássicos*, de Ítalo Calvino, esperávamos que o autor vislumbrasse claramente qual é a importância de ler cada livro ao qual ele dedica um de seus capítulos: *Odisséia*, *Robinson Crusoé*, *Metamorfose*. O título de seu livro pode bem chamar a atenção nas prateleiras das *megastores* de livros daquele que, como o do museu, anseia por gostar de ler os consagrados. Contudo, a poucas páginas do início essa expectativa já é frustrada. Na abertura do livro, Calvino aponta para o que torna uma obra clássica:

Clássicos são os livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los (...). É aquele livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (...). Aqueles que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou, mais simplesmente, na linguagem ou nos costumes) (...) É aquilo que tende a relegar às atualidades a posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.²⁴⁰

Para o autor, os clássicos são lidos por amor e não por dever ou por respeito. Ele excetua, claro, os lidos na escola. Em sua opinião, a escola deve fazer com que a pessoa conheça, bem ou mal, certo número de clássicos, dentre os quais, ou em relação aos quais ela poderá depois reconhecer os seus clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção, mas as escolhas que contam são aquelas que

²⁴⁰ CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 10-16.

ocorrem fora e depois da escola.²⁴¹ Ao findar o livro iremos saber se o leitor irá sobreviver mesmo sem nunca ter tido a oportunidade de emocionar-se diante das faces alongadas de Modigliani (1884-1920). A única certeza que temos, e que é a grande justificativa de Calvino, é que ver ao menos os consagrados, é melhor do que não vê-los.

²⁴¹ Op. cit. p. 13.

5. CONCLUSÃO

Para minha infelicidade, e talvez para a minha alegria, disponho das coisas segundo o ditame das minhas paixões. Que triste sorte para um pintor que gosta das loiras, mas que se proíbe de colocá-las em seu quadro porque não se harmonizam com o cesto de frutas! Que miséria, para um pintor que detesta as maçãs, ser obrigado a utilizá-las o tempo todo, porque se harmonizam com o tapete! Coloco nos meus quadros tudo o que amo. Tanto pior para as coisas. Tudo o que elas têm a fazer é arranjar-se entre si. (Pablo Picasso)²⁴²

Esse é um estudo composto de coisas que amamos. Nem sempre elas se coadunam. Ele é a expressão da paixão pela arte e pela pesquisa, a materialização de anos de dedicação em 49.137 palavras sobre a folha de papel. É uma coleção, um álbum de figuras que foi pacientemente montado. É uma tentativa de descobrir uma gramática com o número suficiente de palavras e frases. Claro que nunca acaba, sempre há figuras faltando, mas é chegado o momento em que é preciso parar e concluir o que foi levantado.

Nesse período, foi impossível conciliar tintas e pincéis com o editor de textos e os livros. Mas, os nove anos de afastamento da produção da pintura não foram em vão, ocorreram em prol de atividades que são extremamente necessárias à formação. Como Domício Pedroso, que não distingue muito o feitiço da pintura e a administração da cultura, como aquele que transforma qualquer atividade em obra de arte, nós também tivemos essa pretensão. Se a pintura precisou ser deixada de lado, a possibilidade de abandono dos livros inexistiu – contraímos a incurável admiração pela pesquisa. O estudo é então, uma prova de um envolvimento afetivo com ela. É também o testemunho de um compromisso com a forma da escrita.

Esse trabalho simboliza o desvio – para a montagem de um texto aos possíveis leitores – da energia que antes havia sido destinada aos alunos de arte. Nesse período, estivemos ansiosos para dividir com os outros, aquilo que era pouco a pouco construído. Foi como a preparação de uma aula que exigiu um tempo maior de dedicação, não uma aula qualquer, mas uma muito especial.

Não se trata, portanto, de um mero desfile de informações apresentadas para a defesa de uma hipótese prévia. Claro que tínhamos hipóteses, algumas foram

²⁴² CHIPP, op. cit. p. 271.

confirmadas, outras não. Gostamos muito das que não se confirmaram. É que a surpresa alimentava ainda mais a vontade de saber. Bem o demonstra a estimativa de que Domício Pedroso havia mantido, ao longo de muitos anos, algumas características em sua pintura para atender aos desejos do público. Jamais esqueceremos a surpresa pela enorme quantidade de telas que ainda não deixaram o atelier do artista.

O estudo é o resultado de um compromisso com professores merecedores de reverências. É a concretização do máximo que pudemos fazer após a convivência com a paixão que tais professores demonstram. Sabemos que o que apresentamos aqui talvez não seja suficiente, que falta experiência e maturidade, mas acreditamos que nesse momento o trabalho encerra um considerável empenho de nossa parte.

Assim, trata-se de uma demonstração do respeito que temos por pessoas que dedicaram as suas vidas a pôr em prática os seus sonhos. Sonhos estes que se materializaram nas mais diversas atividades: a escrita, o depoimento, a orientação, o ensino, a pintura, a crítica de arte, a curadoria, a direção dos museus. Não cansamos de afirmar que a distância entre a arte e o público constituiu a maior preocupação de todos os envolvidos no trabalho, inclusive, e principalmente, a nossa.

O trabalho também é a menção das aflições dos artistas contemporâneos. Elas são expressas nas obras que denunciam as situações vividas no circuito artístico, com as quais eles discordam. As armas que os artistas usam são tocantes. *Exposição de arte contemporânea, Cura-dor, Por favor, doe as suas idéias a um artista da bienal, Painel cultural, América latina, Doremifasolasidore e Então eles se esconderam* compõem a artilharia dos artistas contra aquilo que os indigna. Eles insistem em descarregar jatos de pistolas d'água, mesmo sabendo que seu gesto talvez pudesse ser em vão. No fim das contas, o que une todos os componentes do trabalho é a defesa da arte, a vontade de fazer o melhor. Como os que acreditam no estardalhaço das suas pistolas d'água, também mantemos a ilusão de que nossas palavras produzam algum efeito.

O trabalho é um olhar sobre o passado, sem perder de vista o presente, onde figuram situações incômodas que podem ter se originado nesse passado. É uma denúncia do que nos aborrece, mas também a menção das coisas louváveis que

soubemos. É uma tentativa de dialogar informações colhidas nas fontes com reflexões de autores maduros e autoridades que pudessem confirmar, aprimorar, negar, auxiliar a compreensão dos acontecimentos.

É a comunicação do empenho de sujeitos que desejam ver registradas as suas ações. É lançar um olhar sobre elas para que possam ser conhecidas logo e não, como no dizer de Velloso, quando eles não estiverem aí para conferir – é lamentável que no caso do pintor Érico da Silva tal pretensão não pôde ser alcançada. Assim, essa é a possibilidade de historiar como cada indivíduo vivenciou os acontecimentos, de dar a oportunidade para que possam verbalizar aquilo que julguem importante e omitir aquilo que lhes pareça irrelevante.

Na maior parte do tempo, cada depoente demonstrou sua opinião com cuidado para não causar mal entendido. Érico, por outro lado, não se amedronta e revela a sua versão do Salão de 1962.

Já foi buzinado para nós (...) que o pessoal de São Paulo todo iria escolher só quem fosse abstrato (...) comecei a pintar o abstrato neste Salão (...). Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrine. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, era só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar.²⁴³

As colocações de Érico contribuem para que vejamos as mudanças ocorridas na arte como atitudes bem menos heróicas e poéticas do que pareciam ser, mas, nem por isso menos dignas de respeito. Parece que Érico teria sido um dos que mais transitou à vontade pela abstração, nos moldes estrangeiros. A experiência com o uso de cores e formas nas vitrines o auxiliou de modo que seus trabalhos dessa fase em nada lembram o mundo real. São uma reunião de manchas, texturas e cores.

Também foi Érico o que mais teve o ímpeto de expandir as fronteiras. Ele se inscreveu no Salão Paulista incentivando os outros, passou temporadas no exterior, fez contatos com galerias e *marchands* de fora. Era catarinense e veio morar em Curitiba porque achou que teria mais oportunidades. A venda de seus trabalhos a todo o Brasil e em vários países mostra que esse é um dos poucos artistas que obteve consagração

²⁴³ SILVA, op. cit.

fora do Estado. De outro, significa que não é só no Paraná que o público prefere quadros figurativos de cores alegres, aquém das propostas mais vanguardistas. A predileção que os políticos do Estado tinham pelas obras de Érico também pode significar que nem sempre a preferência artística dos governantes está alinhada às mais ousadas vanguardas.

Fernando Velloso faz críticas corrosivas, demonstrando que não tem nada a perder. O que é bem próprio da fase em que está, fase em que não mais precisa – como nos diz a crítica Adalice Araújo ao se referir a Domício Pedroso e Érico da Silva – pedir permissão à crítica ou às vanguardas para dar o seu recado. Max Conradt também tem seu discurso marcado pela leveza de não ter comprometimento com a crítica. Assim, concluímos que cada depoente discursa conforme a posição que ocupa no meio e as aspirações que ainda mantém.

O estudo tenta alertar que o meio artístico, como outros meios, está sujeito às intrigas, às alianças, às tomadas de decisões arbitrárias. Sendo assim, o trabalho expressa aos possíveis leitores – que provavelmente fazem parte do meio artístico – que estamos atentos aos acontecimentos e dispostos a falar sobre eles.

Em momento algum ousamos classificar a qualidade da arte produzida pelos artistas mencionados. Não era isto que estava em jogo, mas a nossa compreensão de como as coisas se deram nesse local e nesse dado momento histórico. Essa é a nossa história, mas também, e principalmente, daqueles que narraram os episódios trazidos pra cá.

Quanto ao que Revel pontuou sobre a pertinência das questões que tratamos para os agentes do passado, cada depoente manifestou um maior ou um menor interesse nas diferentes questões abordadas. Para Velloso, a questão da seleção dos artistas realizada por um administrador da cultura faz todo sentido. Ele reflete sobre isso e acredita ter participado dessas escolhas. Para Érico, as mudanças nos salões de 1960 significaram a sua estréia que culminou com o reconhecimento simbólico. Para os depoentes, os salões foram um marco na história da arte paranaense, a ponto de poder se falar em termos de antes e depois dessa renovação. Ennio não demonstra muito interesse pela questão da aceitação dos artistas locais fora do Estado. Ele esteve

mais preocupado com a constituição do meio local, em trazer autoridades de fora para revitalizar a comunidade. Já Domício, destaca que a idéia de cultura local *versus* cultura internacional faz todo o sentido, ele está sempre preocupado com esse relacionamento, e sente que o Paraná é visto como inferior. Conradt não está muito interessado na crítica de arte e seus eruditismos. Ele vive à parte disso e da arte contemporânea.

Os assuntos tratados apareciam e reapareciam no texto. Os próprios entrevistados falam do passado, tendo como ponto de partida o presente. Eles consideram a análise que fazem agora, do que lá ocorreu. É possível que para eles, os acontecimentos tivessem outro sentido. No texto de Virmond para o II Salão Anual de Curitiba ele era mais idealista. “Estivemos até agora no Paraná (...) ligados a um passado ultrapassado que se traduz em provincianismo. Precisamos (...) nos colocar em igualdade de posição (...) e de um esforço de compreensão. Esta, no momento, é a missão deste museu e será executada.” Atualmente Virmond é bastante descrente. Para o crítico, as artes plásticas ocupam um lugar menor dentro de seus ramos de interesse. Isso ocorre pela decepção com o que a arte contemporânea se tornou e com as entidades que abrigam críticos e outros pesquisadores de arte. Virmond sente que as entidades que se ocupam de refletir sobre a arte estão sucateadas porque abrigam, atualmente, alguns profissionais desqualificados.

A princípio, queríamos, com a pesquisa, ver o que o Paraná oferece, em que ele se difere de outros meios artísticos. Deparamo-nos com semelhanças e diferenças. No período estudado, o da constituição do meio artístico por volta dos anos 1950 e 1960, ocorreu um aprimoramento nos salões de artes plásticas e a criação de importantes espaços de arte.

O ímpeto em estruturar o meio artístico e o surgimento da animação da cultura no Paraná podem estar ligados também à promoção da cultura objetivada nos tempos em que o Estado visou a implementação do bem-estar social. Ainda na primeira metade do século XX o Estado promove a cultura, o bem-estar social, pensa-se em animação cultural e na sociedade de massa. O que se expande a todo o território nacional e se consolida na era da presidência Getúlio Vargas (1930-45), (1951-54). Em

termos culturais, a era Vargas deve ser pensada num quadro complexo de forças. Na política cultural, freqüentemente se entrecruzaram as dinâmicas da força e a do consenso, da repressão e da absorção, alternando-se, enfim, a retórica da persuasão e a práxis da censura e da violência. Alicerçada numa dupla estratégia de ação, a política cultural visava atingir, de forma diferenciada, as elites e o conjunto da sociedade. Nessa época, acelera-se o processo urbano industrial, emerge uma cultura de massas, o Estado se fortalece. Entrou-se no tempo cultural acelerado, que vai modificar radicalmente os contornos da sociedade brasileira.²⁴⁴

Foram tempos marcados pelo rico impacto da cultura modernista e pela afirmação da cultura como área estratégica de expressão, de trocas de valores e de investimentos políticos e simbólicos. Ver as coisas dessa forma implica em redimensionar a relação Estado/sociedade, mostrando que as camadas populares, apesar do forte controle, conseguiram fazer valer as suas expressões e formas de cultura. É durante a era Vargas, que as relações entre os intelectuais e o Estado definem o domínio da cultura como “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio e intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. A ligação entre o movimento modernista paulista e o Estado Novo é uma invenção do regime, que se apropriou do evento como um todo uniforme, não diferenciando as várias correntes de pensamento que o integraram. Na realidade, a herança modernista foi delimitada, na medida em que reforçava apenas a doutrina de um grupo: a dos verde-amarelos.²⁴⁵

Na área cultural, distribuída em torno do Ministério da Educação, foi possível o exercício em um grau de liberdade que, embora vigiada, apresentou férteis resultados. Carlos Drumond de Andrade, chefe do gabinete do ministro da Educação Gustavo Capanema, cercou-se de intelectuais de prestígio como Mário de Andrade, Rodrigo de Mello Franco, Anísio Teixeira, Villa-Lobos, Fernando de Azevedo e Manuel Bandeira. Com o apoio desse grupo pôde desenvolver projetos culturais arrojados e extremamente inovadores. Data dessa época a criação da Universidade do Brasil, do

²⁴⁴ **Panorama da era Vargas** “Artes Visuais” por Raul Mendes Silva, “Os intelectuais e a diversidade cultural” por Mônica Pimenta Velloso. http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro_gv/lparte.pdf

²⁴⁵ Op. cit.

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Instituto Nacional do Livro, bem como a construção do prédio do Ministério da Educação. Também são realizações dessa época, a Rádio Ministério da Educação e o Instituto Nacional de Cinema Educativo que, sob a direção de Roquette Pinto, produzem as primeiras experiências da educação informal para as massas. Garantia-se um espaço para a expressão e a ventilação das idéias. Esse espaço foi prontamente ocupado por uma parcela da intelectualidade disposta a construir um pensamento de caráter mais crítico e inovador.²⁴⁶

No Paraná, o momento estudado é marcado pela tentativa de divulgar a informação artística atualizada do âmbito internacional: o moderno. Só que os paranaenses não foram tão modernos assim, pois acomodaram a informação recebida nos anos que passaram no exterior aos padrões locais. Não raro se escuta sobre as garrafas que iam sendo abstraídas até que o expectador não pudesse mais reconhecê-las nas telas. Domicio se inspirava na plasticidade das favelas. Velloso, depois da sugestão da respeitada curadora francesa, assumiu a relação de seus trabalhos com florestas e totens. Nas mais ousadas vanguardas européias, negava-se a relação da arte com os objetos do mundo real.

O que é, então, a arte paranaense, na visão dos entrevistados? É inteiramente coerente com a arte produzida fora do Estado. O problema é que as instituições não apoiaram devidamente as vanguardas. Também tem faltado o incentivo por parte do público consumidor. Aqui há artistas talentosos e vanguardistas, tanto quanto nos principais centros da arte, porém, não há divulgação dos seus trabalhos fora do Estado. É verdade que, inicialmente, a arte produzida estava aquém das propostas modernas. A arte do Paraná começou a se alinhar à de outros centros com as visitas às Bienais, com as exposições de bons artistas de fora e as participações destes nos SPBA, com as publicações de qualidade e a disseminação do conhecimento por parte daqueles artistas que estudaram no exterior. Dessa forma, não há, portanto, uma arte tipicamente paranaense. Não há nada na arte produzida no Paraná que a distinga de outros locais.

²⁴⁶ Op. cit.

Antes de a arte moderna despontar no Paraná, na Europa, logo após o término da Segunda Guerra, a arte abstracionista já estava amplamente difundida, fazendo lembrar nomes como Kandinsky e Mondriand. No Brasil, a arte de Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Tarsila (1886-1973) e outros, na esteira da Semana de Arte Moderna de 22, estava impregnada de nacionalismo nas cores, nos motivos, nas preocupações sociais. As tímidas rupturas com esquemas de representação permaneciam como simples continuidade. O abstracionismo viria a se tornar o primeiro contato mais articulado e inteligente com as transformações da arte moderna. Inicialmente, não parecia haver espaço para abstracionistas; entretanto, três artistas, todos com longa permanência em Paris, lançaram as bases do que seria o abstracionismo entre nós: Antonio Bandeira, Cícero Dias e Samsom Flexor. Flexor esteve no Paraná a pedido de Ennio e Virmond para a realização de palestras e exposições no início da década de 1960.²⁴⁷

Os anos posteriores à II Guerra vão marcar uma mudança radical na arte brasileira. Essa mudança é determinada, em parte, pela dialética interna da cultura brasileira e, em parte, pela reabertura do contato com a realidade artística internacional, que o restabelecimento da paz propicia. A arte rompia, enfim, com o Modernismo de 1922 e dava um salto estético de dezenas de anos, sem ter passado propriamente por uma evolução, ao contrário do que acontecera na Europa.²⁴⁸

A ruptura total com o modernismo brasileiro fica a cargo da linguagem despojada e geométrica da arte concreta. A I Bienal de São Paulo, aberta em 1951, vem dar toda a força à nova tendência. O figurativismo aparece, ali, moribundo, enquanto a arte abstrata se apresenta vigorosa. E é no rumo desse abstracionismo rigoroso, racionalmente construído, que a arte vai caminhar, mergulhando de repente nos problemas extremos da linguagem pictórica moderna.²⁴⁹

Os novos tempos anunciavam o final do nacionalismo e da influência da Semana de 22. Em 1953, realizou-se em Petrópolis, RJ, a primeira e única *Exposição de Arte Abstrata*, na qual se confirmava que a década anterior era página virada. Esta

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Panorama da Era Vargas. Op. cit.

²⁴⁹ Op. cit.

exposição chegava dois anos depois da primeira Bienal e na temporada da segunda. As preocupações sociais haviam diminuído e o nacionalismo nas artes parecia fora de moda. Os críticos e o público iriam, a partir daí, tomar ainda mais contato com o Abstracionismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e demais correntes estéticas contemporâneas.²⁵⁰

Como verificamos, o Paraná não ficou atrás e exibiu as tendências abstracionistas. Certamente seria bem proveitoso poder observar como as coisas se deram em outros Estados brasileiros. Reunir estudos locais seria enriquecedor para um novo mapeamento artístico. O ideal seria ultrapassar os limites geográficos de cada Estado, eliminar as barreiras artificiais e, então, traçar um panorama mais completo. A história da arte brasileira de Walter Zanini²⁵¹ dedica poucas páginas à arte produzida fora do eixo Rio/São Paulo. É claro que aqui, estamos deixando de lado se essas experiências artísticas, fora do eixo, tem aceitação nacional ou internacional.

O que também chama a nossa atenção, com relação à introdução do moderno no Brasil, é o fato de que as instituições foram montadas aqui de modo a abrigar a arte moderna, quando na Europa ocorreu o contrário. Lá, o surgimento da arte moderna veio aliado à negação das instituições de arte, por serem elas associadas à arte acadêmica, que era condenada pelos modernos.

Outra questão que incomoda é se essa informação internacional brotou como muda que pega de galho ou se era preciso que tais informações partissem das raízes. Na Europa, o processo de transformação da arte resultou, por exemplo, no Cubismo. Ele surgiu a partir de uma necessidade interna e não de uma imposição externa. A apatia com que o público tende a tratar a difícil contribuição estética que lhe é oferecida, a total indiferença de muitos de nossos políticos à arte, apimenta ainda mais essa questão.

A formação da arte paranaense se deu através da incorporação da cultura de fora, seja a das bienais, seja a trazida pelos artistas em estudo no exterior, seja pela presença de estrangeiros como Andersen e Viaro. Estes abalaram o meio artístico e

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ ZANINI, W. (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Inst. W. Moreira Salles, 1983.

ainda que não fosse uma formação de vanguarda, era mais adiantada do que a que existia no Paraná. Esses estrangeiros eram valorizados aqui, realizavam obras para autoridades políticas, davam aulas. Eles foram os mestres dos demais artistas, podem não ter se destacado nas suas localidades de origem, mas aqui tiveram boa acolhida. Tendemos a supervalorizar tudo o que vem de fora e, às vezes, ignoramos um talento nosso como Josué Demarche, que deixou o Paraná e foi reconhecido no exterior.

“O modernismo chegou aqui com atraso!” É isso que aparece a todo o momento na boca dos depoentes, nas palavras impressas. Vimos que há bons artistas simpatizantes do moderno atuando fora do eixo Rio/São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Também vimos que é só em termos oficiais que podemos tratar dos salões do início da década de 1960 e da tomada de poder do grupo de Ennio, como marco na mudança da orientação artística no Estado. Antes disso, porém, houve muitos acontecimentos que protagonizaram o moderno. Bem o demonstra o manifesto divulgado em 1957 pelos jovens idealistas do Círculo de Artes Plásticas e a atuação do professor Guido Viaro responsável pelo grande impulso que faltava. O alcance de seu trabalho foi grande, pois, na EMBAP, foi professor da quase absoluta maioria dos nossos artistas, muitos dos quais mais tarde se tornaram professores lá.

Não podemos ignorar, é claro, o fato de que parte dos sujeitos que contribuíram para a constituição desse meio artístico faziam parte de famílias influentes envolvidas com a política brasileira. Ao lado de tais contribuições, houve também a atribuída à revista *Joaquim* com sua crítica corrosiva a tudo que representasse retrocesso e com sua apologia ao moderno. Mas afinal, o que era o moderno para esses sujeitos que prepararam as bases? Era a cultura da mescla. Estavam ansiosos por combater todo tipo de regra e produções satisfeitas, sem angústias formais. Queriam deixar aflorar o novo, contudo, não o totalmente novo, por que não seriam capazes de lidar com ele, precisavam ter um dos pés em terra firme.

Surpreendeu-nos a constatação de que em eventos importantes em âmbito nacional e internacional, a presença de paranaenses é extremamente escassa. Como somos vistos lá fora? Aracy Amaral afirma que não se pode esquecer a movimentação artística do Paraná, não lhe interessando se essas contribuições têm mercado nacional

ou aceitação internacional. Os depoimentos de nossos administradores demonstram uma tentativa de trazer para cá personalidades de fora a fim de arejar o meio artístico local. Esse mérito parece ser, sobretudo, de Ennio, nos convites que enviava para os júris de salões.

Inversamente, não há tanto empenho em divulgar nossos artistas fora do Estado. O curioso episódio do quadro de Nísio, encontrado por Ennio e Velloso na galeria carioca, demonstra uma forte tendência à formação do gueto. Os artistas se conformam ao reconhecimento circunscrito à localidade. Mas isso não é uma singularidade paranaense. Não podemos deixar de mencionar, que em muitas exposições, as legendas que indicam a procedência das obras costumam citar que a maioria delas ainda permanece em seus países de origem. A que foi organizada por Tadeu Chiarelli no MON (08 jul. a 24 ago. 2003) intitulada “*Novecento Sudamericano: relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*” é exemplar. O argentino Canclini, que vive no México, afirma que 80% da produção artística mexicana também permanece lá.

Canclini menciona ainda, que, comumente, o público é íntimo. Ele se constitui, em sua maioria, por pessoas que mantêm laços de amizade ou parentesco com os artistas que expõem. O que vem confirmar a tendência geral à acomodação ao reconhecimento circunscrito à localidade. Nossos personagens atuaram como artistas, mas, em dado momento, também constituíram o público – há uma troca constante de papéis que possibilita o emprego de expressões como “auto-público”, “panelinhas”. Além disso, tais indivíduos exercem uma série de outras atividades. Eles precisam de uma segunda profissão de onde tirar o sustento para poder, em tempo livre, produzir o trabalho artístico. Consola e desagrada saber que essa situação não se resume nem ao Estado, nem ao Brasil, mas que está presente em diversos países espalhados pelo mundo.

Além do que já foi dito, há uma série de características que os circuitos artísticos compartilham. A Grécia teve seu período áureo, mas agora se encontra numa situação periférica em relação a outros centros artísticos. Lá, atualmente não se distingue muito a arte moderna da contemporânea. O exemplo da República

Dominicana mostra também que nem os próprios críticos, que julgam as obras nos concursos, têm clareza dessa distinção.

Se a população paranaense não distingue muito a arte moderna da contemporânea, no que se referem aos SPBA, os críticos parecem ter clareza dessa distinção. As últimas edições dos salões revelam que a arte acolhida está alinhada com a arte contemporânea mundial. Como vimos, fora Bini, os outros depoentes assumem que não compreendem a arte contemporânea. Domicio, Ennio e Velloso falam de um período em que enfrentaram obstáculos. Depois, discorrem sobre uma fase de glória em que exerciam o poder. Finalmente, depõem sobre o momento em que perderam esse poder e ficaram à margem dos acontecimentos vanguardistas.

Outra característica que inclui o Paraná no grande campo da arte ocidental é o problema da falta de verbas para aquisição de obras. Ele apareceu não só no lamento dos depoentes paranaenses, mas, também ocorre em outros museus paulistas como o MAC/USP, e ainda em grandes centros como os Estados Unidos e a Europa.

Assim, não há como negar a instabilidade da relação entre o centro e a periferia. Ela depende muito das circunstâncias que envolvem as localidades e do momento pelo qual elas estão passando. Ou seja, não há como associar atraso com periferia e inovação ao centro. É pena que os próprios componentes dos circuitos artísticos elaborem a todo o momento tais julgamentos. A tendência é atribuir sempre os aspectos inovadores a aquilo que é importado e os aspectos retrógrados às determinações internas. Nas reflexões dos autores que se debruçaram sobre temas afins aparecem menções que convergem para a idéia de que não se pode julgar a periferia com base nos cânones do centro. Contudo, é bom lembrar que muitos cidadãos curitibanos sentiram-se à vontade para comparar a sua cidade às cidades européias, e então, por vezes, se frustraram, se inferiorizaram.

A arte contemporânea produzida no Brasil não é diferente da que é produzida nos Estados Unidos e na Europa. Há artistas brasileiros reconhecidos em vida no exterior pelas inovações, como Lygia Clark (1920-1988) que lecionou numa das Universidades mais famosas do mundo – a Sorbonne, em Paris, entre 1970 e 1975.

Com a globalização, investigar a história contemporânea do reconhecimento local, das fronteiras, dos limites, da relação entre centro e periferia e da formação de guetos nem faz mais sentido, pois é possível se relacionar através da Internet. Há muitos artistas que residem em locais interioranos, porém expõem e comercializam em vários países.

Nesse trabalho, mencionamos a luta que foi travada pelos que se dedicaram a constituir um meio artístico nos moldes em que ele se encontra. No período em que atuaram, esses agentes apadrinharam seus preferidos. Possivelmente nem sempre consagraram obras de qualidade real. A consequência disso é a existência de artistas reconhecidos mais pela perseverança que têm no meio artístico do que pela qualidade da obra.

Após a consagração inicial e o fervor vivido naqueles anos, cada qual seguiu seu caminho. Considerando os que se mantiveram artistas, iremos constatar que Domicio e Velloso pretenderam ocupar uma posição respeitosa perante a crítica, para assim, formarem com ela o circuito da arte erudita. Tal constatação sugeriu-nos a possibilidade de comparação com acontecimentos observados pelo sociólogo Bourdieu dentro do universo da alta costura. As falas de renomados costureiros como Chanel, indicam a dedicação a um público mais elitizado, elegante, que procura exclusividade. Já os rumos tomados por Érico da Silva puderam ser comparados com os discursos dos costureiros que, ao contrário de Chanel, buscam mais popularidade. Chanel e tais costureiros coabitam, até nas mesmas cidades, também assim, a arte erudita divide espaço na cena artística com produções tidas como comerciais. Cada qual faz parte de um determinado circuito artístico e existe para atender a públicos distintos. É também para chamar a atenção para esse fato que a obra *Exposição de arte contemporânea* se fez presente. Ela mostrou a inserção de obras que fazem parte de um determinado circuito, dentro de outro circuito artístico.

Obras como essa, denunciam situações vividas com as quais os artistas discordam – eis uma das grandes características da arte contemporânea. De um lado tais trabalhos pretendem ser uma tentativa de alertar para a existência de situações, às vezes injustas, promovidas pelos componentes do meio artístico. De outro lado, pela

complexidade do sentido que encerram, elas contribuem para distanciar ainda mais o público da arte. Isso porque, ele nem sempre conhece os mecanismos que regem o sistema artístico.

Outra característica das obras contemporâneas é que elas provocam a indistinção entre arte e realidade. De um lado há pesquisadores que defendem que tais obras acabam por distanciar ainda mais a arte do público. De outro, há filósofos como Danto que acreditam, pelo contrário, que o fato de hoje tudo poder ser arte contribui para aproximar ainda mais a arte das pessoas. Concordamos com Danto na observação de que há mais pessoas interessadas em arte. A grande visitação observada nas Bienais e no MON demonstra que ele pode estar certo. Porém, temos que contrapor que muitos museus constituem-se de construções espetaculares extremamente atrativas por sua arquitetura. Há também os que deixam de expor artistas menores de suas coleções para gastar grandes somas com exposições em voga. A “Frida mania” é exemplar. A artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) caiu no gosto mundial. Ela é autora da obra latino-americana vendida pela mais alta soma de dinheiro. A biografia trágica e os atos excêntricos contribuíram para que as cenas fortes de cores exuberantes de sua pintura se tornassem modismo. Há toda uma indústria de *marketing* por trás disso, visando vender inúmeros produtos inspirados na artista.

Danto contrapõe-se à visão de que a arte moderna e a contemporânea distanciam o público. Porém, não deixamos de mencionar as discordâncias que nutrimos com Danto. Entre elas, o fato de que ele ignora a arte que não foi abençoada pelo mundo da arte e os artistas que fizeram trabalhos sem a percepção da essência da arte. No entendimento de Danto, a essência da arte é ser determinada historicamente e agora não há mais limites, ela chegou ao ápice, não pode mais haver narrativas sobre ela. Como fez a grande maioria dos sujeitos que aparecem em nosso texto, repudiando aquilo com o que discordam, Danto também foi seletivo.

Por mais que tenhamos, por meio de nosso trabalho, facetado o objeto de estudo para que ele mostrasse mais lados de si, continuamos a nos frustrar com pensamentos que vagueiam a respeito da erudição da arte. Quisemos falar um pouco do trabalho desenvolvido pelos sujeitos dessa história, de modo que isso sensibilizasse as gerações

vindouras. Continuamos com dúvidas, mas ainda mantemos a certeza da importância do trabalho educativo em arte. Ele pode apresentar algumas noções essenciais ao indivíduo e, como disse Calvino, ser o primeiro contato com as obras clássicas. Mas, é fora da escola que o sujeito vai escolher os seus clássicos. Não há método, só a certeza de que ter a chance de estar em contato com a arte é melhor do que não estar.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Procura da poesia Carlos Drummond de Andrade

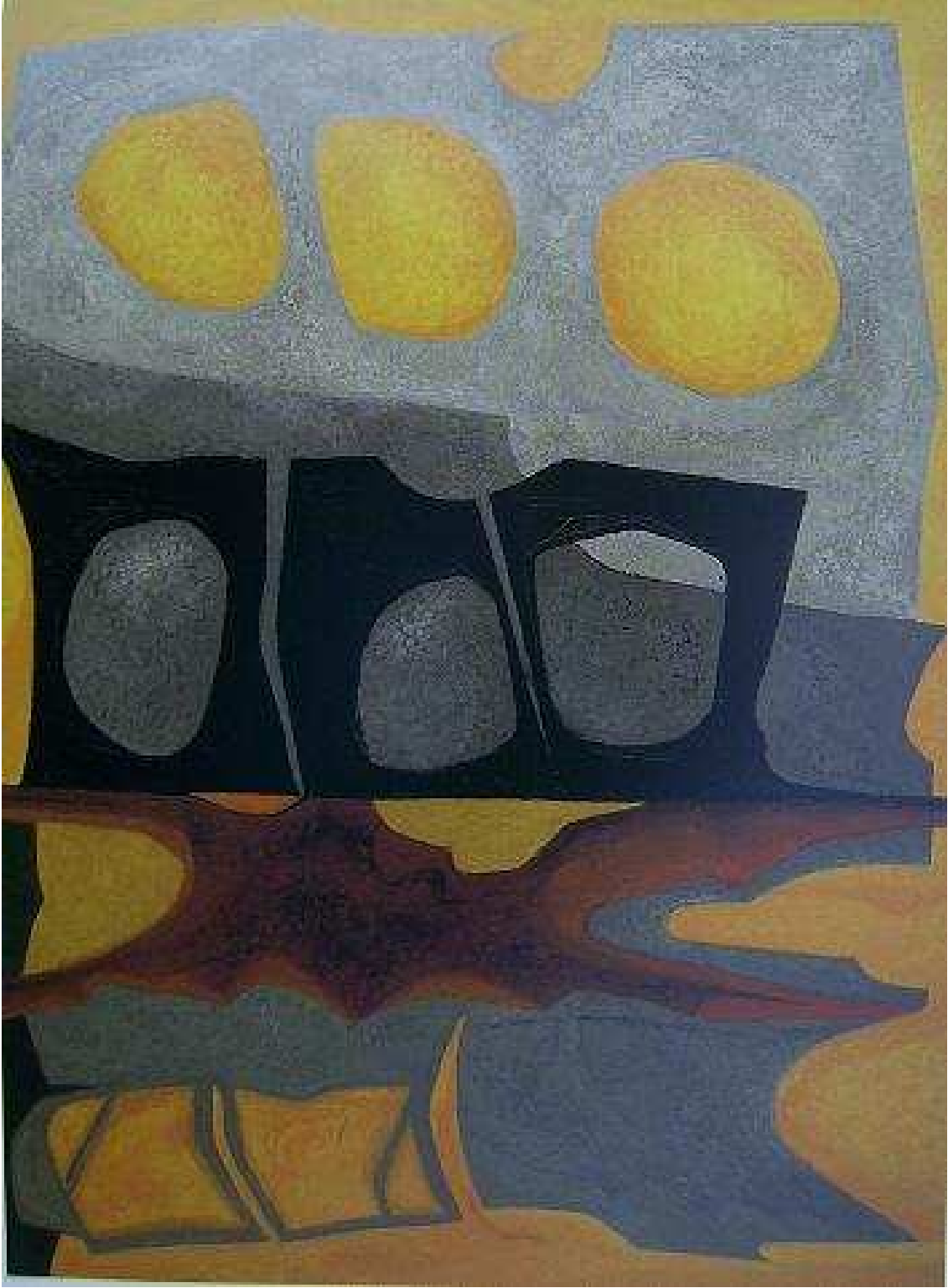


FIGURA 48: *Viagem por mágicas lembranças*, 2001, Fernando Velloso, técnica mista s/teia, 97X130cm, Curitiba.

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

1. KARL, F. R. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
2. CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
3. JUSTINO, M. J. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995.
4. BOURDIER, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, sem data.
5. GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Lisboa: LTC, 1999.
6. ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2001.
7. BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.
8. GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
9. REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
10. BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
11. CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, sem data.
12. DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
13. AMARAL, A. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o X-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

CAPÍTULO I

14. PÉRSIO, L. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. *Jornal O Estado do Paraná*, Curitiba, 22 dez. 1957.
15. CONRADT, M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 22 out. 2006.

16. **A ARTE DE FERNANDO VELLOSO**. Filme. Realização: MAC/PR e TV Educativa. Integrou a Sala Especial do 55º Salão Paranaense. Curitiba, 1998, 16 min.
17. MOTTA, M. **História de vida e história institucional**: a produção de uma fonte histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995.
18. FERREIRA, E. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.
19. ELIAS, N. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
20. HAYGERT, A. M. G. **Testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas**. Disponível em: http://www.cienciaefe.org.br/Online/imago/ennio_marques_ferreira/ennio.htm. Acesso em jan. 2007.
21. FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 20 set. 2004.
22. VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**, 21 set. 2004.
23. BINI, F. **Fernando Velloso**: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba: Fundação Cultural, 2003.
24. POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
25. FERREIRA, M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.
26. PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 13 set. 2006.
27. VIRMOND, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 set. 2006.
28. BINI, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 04 out. 2004.
29. XAVIER, L. Objetos do desejo. Jornal **Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.
30. MICELI, S. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
31. SILVA, É. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 14 set. 2006.
32. **CATÁLOGO Celebração Setenta Anos**. Curitiba, 2002. Exposição permanente com obras recentes e retrospectivas no ateliê do artista.

CAPÍTULO II

33. OLIVEIRA, N. G. de. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 02 out. 1979.
34. ARAÚJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3.000 anos de arte. Curitiba, 1974. 422 f. Tese (Docência livre em História da Arte) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
35. PERNETA, E. **Ilusão & outros poemas**. Curitiba: Farol do Saber, 1996.
36. BARDI, P. M. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 17 jun. 1980.
37. MONACHESI, J. **O ardil-22 de Luciano Mariussi**. http://www.sescsp.org.br/sesc/ideobrasil/up/arquivos/200705/20070516_190243_ensaio_LMariussi_P.pdf
38. MARIUSSI, Luciano. **Não entendo – Entre o documentário e a videoarte**, texto publicado no site da UFPR, dentro do projeto “MUVI – Museu Virtual de Artes Plásticas”; a íntegra está disponível no link:
39. FREIRE, C. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
40. LEIRNER, S. A crítica: um encontro de muito proveito. **Jornal Estado de S. Paulo**, 26 abr. 1983.
41. ARRUDA, M. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**. São Paulo: USP, v. 17, n. 1. p. 135-158.
42. PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
43. **XLI CONGRESSO DA AICA**. São Paulo: USP, 01 a 04 out. 2007.
44. MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. VIRMOND, E. R. **II Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, abr./mai. 1961. Catálogo de exposição.
45. GARFUNKEL, P. **Carta aberta a Miguel Bakun**. *Jornal O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 dez. 1961.
46. ARAÚJO, A. Arte no Paraná. **Revista Referência em planejamento**, Curitiba, v. 3, n. 12, jan.-mar. 1980.
47. ELIAS, N. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

48. *Joaquim*. nº 1, Curitiba, abr. 1946.
49. DE BONA, T. **Curitiba**: pequena *Montparnasse*. Curitiba: Imprimax LTDA, 1982.
50. CHIARELLI, T. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
51. FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.
52. PROLICK, E. **A natureza do destino** – Miguel Bakun. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
53. ARAÚJO, A. **O expressionismo e Miguel Bakun**. Arquivo do MAC/PR, s/d.
54. PILLAR, A. D. et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.
55. GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
56. CAVALCANTI, Lauro (org.). **Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAPÍTULO III

57. BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
58. HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
59. BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19. p. 90, 1997.
60. DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
61. GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, FUNARTE Jorge Zahar, 1997.
62. CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
63. **Diário do Paraná**. Curitiba, 09 ago. 1979.
64. **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 out. 1979.
65. WILDENSTEIN, D. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

66. PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 jun. 2002.
67. VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 28 mai. 2002.
68. RIBEIRO, M. A. S. **Mário de Andrade e a cultura popular: bem dito será o fruto desta leitura**. Curitiba: Sec. do Est. da Cultura, 1997.
69. ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
70. BLOM, P. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
71. XAVIER, L. Objetos do desejo. **Jornal Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.
72. GILL, A. **Peggy Guggenheim: a vida de uma viciada em arte**. São Paulo: Globo, 2005.
73. MATEUS, P. **O fim da arte e a dissolução dos ideais revolucionários**. <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/danto.htm> Acesso em 27 jul. 2007.
74. CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONCLUSÃO

75. **Panorama da era Vargas** “Artes Visuais” por Raul Mendes Silva, “Os intelectuais e a diversidade cultural” por Mônica Pimenta Velloso. http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro_gv/lparte.pdf
76. ZANINI, W. (org.) **História geral da arte no Brasil**. Editora Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

1. BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
2. CASILLO, R. (Org.). **Pintores Contemporâneos do Paraná II**. Solar do Rosário, 2002.
3. LEÃO, G. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-62)**. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - UFPR.

PERIÓDICOS

4. BACK, S. Velloso, um abstrato universal. **Revista Panorama**. Nº 113. Curitiba out. 1961.

5. BINI, F. O pintor na procura do espaço pictórico, a obra de Domício Pedroso. **Revista do Clube Curitibano**, nº 89. Curitiba, set. 2003.
6. CÂNDIDO, A. Joaquim: A irreverente e a heróica. **Joaquim**, Curitiba, n. 3, jul. 1946.
7. Crítico Eduardo Rocha Virmond. Revista **Divulgação Paranaense**. Curitiba, nº 193, Ano XVII, abr. 1967.
8. **Curitiba Shopping**. Curitiba, 29 dez. a 04 jan. 1986.
9. Érico da Silva: 40 anos de arte. **Revista Direção**, Curitiba, ano II, 17^a edição. 1990.
10. FERREIRA, M. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 3, p. 11-24, maio/jun. 2000.
11. Salão distribui prêmios. Revista **Visão**. 23 dez. 1960.

12. Um mágico que pinta. Revista **Top View**. Curitiba, ano 2 nº 20.

ARTIGOS DE JORNAIS

13. Aderem os intelectuais paranaenses ao <<Movimento de Renovação>> Artística. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 23 mar. 1957.
14. ALMEIDA, M. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 out. 1987.
15. ALMEIDA N. O eterno mau gosto. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 fev. 1997.
16. Antonina inspira Érico. Jornal **Correio de notícias**. Curitiba, 18 out. 1977.
17. ARAÚJO, A. Artes Visuais. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 09 nov. 1975.
18. ARAÚJO, A. Domício Pedroso, a poesia visual das favelas. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 01 mai, 1994.
19. ARAÚJO, A. Um dos maiores coloristas brasileiros. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 dez. 1969.
20. Bardi Visita Curitiba. Jornal **Correio de notícias**. Curitiba, 25 mar. 1979.
21. **Correio do Povo**. Rio Grande do Sul, 21 jun, 1974.
22. Defesa de uma arte renegada. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 set. 2002.
23. **Diário do Paraná**. Curitiba, 01 abr. 1970.

24. **Diário do Paraná**. Curitiba, 15 jan. 1971
25. Dificuldades maiores na venda de quadros. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 abr. 1983.
26. Entrevista com Domício Pedroso. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 out. 1962.
27. Escritores e jornalistas de renome chegam hoje. Jornal **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 abr. 1961.
28. Érico pinta sem sonhos poéticos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1969.
29. Érico, um pintor profissional. **Diário do Paraná**. Curitiba, 22 fev. 1970.
30. FERNANDES, J. As bananas e as araras que o desculpem... Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 dez. 2002.
31. FERREIRA, E. Fernando Velloso. Jornal **Correio de Notícias**. Curitiba, 26 mai. 1985.
32. **Folha de Londrina**. Londrina, 25 mai. 19773.
33. FONTOURA, I. Domício Pedroso – Arte e Comunicação Visual. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 12 nov. 1972.
34. FORTE, A. Fernando Velloso. Jornal **Correio de Notícias**. Curitiba, 30 mai. 1985.
35. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 13 jun. 1993.
36. GUIMARÃES, M. A metrópole abstrata de Domício Pedroso. **Jornal do Estado do Paraná**. Curitiba, 08 mai. 1993.
37. LEITE, Z. Um chão de estrelas abstrato. Jornal **Folha de Londrina**. Londrina, 16 set. 1995.
38. MILLARCH, A. Domício, retrato do artista quando sério. **Jornal do Estado do Paraná**. Curitiba, 19 abr. 1986.
39. MÖLLER, C. O inconformismo expresso em telas por Fernando Velloso. Jornal **Indústria e Comércio**. Curitiba, 13 nov. 1992.
40. NICOLAT, R. Modernismo ainda que tardio. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 18 fev. 2002.
41. **O Estado de Santa Catarina**. Florianópolis, 04 dez. 1987.
43. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 abr. 1970.

44. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 out. 1974.
45. O pintor das favelas. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 18 set. 20003.
46. Perfil do pintor Fernando Velloso. Jornal **Diário Popular**. Curitiba, 17-18 mai. 1970.
47. Pintura paranaense, figura de retórica. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 25 mar. 1973.
48. Promessa de vida para a cultura. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 dez. 1994.
49. Salão do Museu de Arte é o assunto dominante na capital. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 11 abr. 1961.
50. SIMÕES, J. As mágicas favelas de Domício Pedroso. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 31 mai. 1994.
51. VIRMOND, E. A pintura de Érico da Silva. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 20 out. 1963.
52. VIRMOND, E. O teatro Guaíra e seus autores. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 abr. 1976.
53. VIRMOND, E. Um julgamento do Salão da Primavera. Jornal **Diário do Paraná**, 06 out. 1957.
54. XAVIER, V. Um homem de ação: o ocupante da cadeira nº 4 da APL, tem atuação marcante na cultura paranaense. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 09 dez. 1999.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

55. BANCO DE BRASÍLIA AGÊNCIA FEMININA. **Érico da Silva**. Curitiba, jun. 1978. Catálogo de exposição.
56. CASA ANDRADE MURICY. LEITE, J. R. T. **Fernando Velloso**: sala especial do 55º SP. Curitiba, 1998. Catálogo de exposição.
57. DOMÍCIO PEDROSO. Sem data. Catálogo.
58. ESPAÇO CULTURAL BANCO DO BRASIL. NORONHA, M. **Domício Pedroso**: pinturas recentes. Curitiba, set./out. 1995. Catálogo de exposição.
59. ÉRICO DA SILVA. **Celebração 70 anos**. Sem data. Catálogo de exposição permanente.
60. GALERIA DE ARTE BANESTADO. **Fernando Velloso**: pinturas recentes. Curitiba, nov./dez. 1994. Catálogo de exposição.

61. GOVERNO DO PARANÁ. JUSTINO, M. J. **Tradição/contradição**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição.

62. IPASE. **Érico da Silva: 1ª individual**. Curitiba, 27 ago. 1960. Catálogo de exposição.

63. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ/ BIBLIOTECA PÚBLICA. **Érico da Silva**. Curitiba, 18-30 ago. 1970.

64. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **58º SP**. Curitiba, dez. 2001. Catálogo de exposição.

65. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **61º SP**. Curitiba, dez. 2005/mar. 2006. Catálogo de exposição.

66. BINI, F. **Fernando Velloso e a poética da matéria**. Curitiba, abr./mai. 2001. Catálogo de exposição.

67. SALÃO DE EXPOSIÇÕES DO BADEP. **Exposições no BADEP**. Sem data. Catálogo.

Documentos de arquivos

68. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada a José Roberto Teixeira Leite**. Arquivo do MAC/PR, 26 jun. 1962.

69. FERREIRA, E. M. **Carta aberta**. Arquivo do MAC/PR, 03 mai. 1962.

70. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada ao MAM de São Paulo, MAM do Rio de Janeiro e MASP**. Arquivo do MAC/PR, 03 jan. 1961.

71. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada ao diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte-MG**. Arquivo do MAC/PR, 1961.