

LUIS AFONSO SALTURI

**GERAÇÕES DE ARTISTAS PLÁSTICOS E SUAS *PRÁTICAS*: SOCIOLOGIA DA
ARTE PARANAENSE DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

CURITIBA

2011

LUIS AFONSO SALTURI

**GERAÇÕES DE ARTISTAS PLÁSTICOS E SUAS *PRÁTICAS*: SOCIOLOGIA DA
ARTE PARANAENSE DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

**Tese de Doutorado em Sociologia apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
da Universidade Federal do Paraná.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva
Bega**

CURITIBA

2011

Todos os direitos reservados.
A reprodução total ou parcial desta publicação
constitui violação de direitos autorais.

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Salturi, Luis Afonso

Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia
da arte paranaense das primeiras décadas do século XX / Luis
Afonso Salturi. – Curitiba, 2011.

259 f.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Tarcisa Silva Bega
Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Huma-
nas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Artes plásticas – Paraná. 2. Sociologia da arte – Paraná.
3. Arte paranaense – Séc. XIX-XX. 4. Arte e sociedade. I. Título.

CDD 306.47



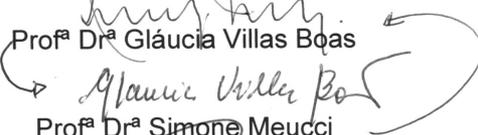
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

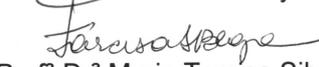
A banca examinadora, nomeada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após argüir o(a) candidato(a) **LUIS AFONSO SALTURI**, em relação a sua Tese de Doutorado " GERAÇÕES DE ARTISTAS PLÁSTICOS E SUAS PRÁTICAS: SOCIOLOGIA DA ARTE PARANAENSE DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX", é de parecer favorável à Aprovação do(a) candidato(a), habilitando-o(a) ao título de Doutor em Sociologia, área de concentração em Cultura e Poder, linha de pesquisa "Instituições e Poder". Curitiba, 08 de novembro de 2011.


Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio


Profª Drª Gláucia Villas Bôas


Profª Drª Simone Meucci


Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas


Profª Drª Maria Tarcisa Silva Bega
(orientadora e presidente)



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

Ata de Defesa de Tese De Doutorado

Ata da Sessão Pública, de defesa de tese para obtenção do Título de Doutor em Sociologia, área de concentração "Cultura e Sociabilidades", Linha de Pesquisa "Instituições e Poder". No dia 08 de novembro de 2011, às quatorze horas, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, composta pelos Professores Doutores Maria Tarcisa Silva Bega - orientadora e presidente da banca (UFPR), Ana Luisa Fayet Sallas (UFPR), Simone Meucci (UFPR), Gláucia Villas Boas (UFRJ) e Ricardo Carneiro Antonio (UFPR) para avaliar a Tese de Doutorado de **LUIS AFONSO SALTURI**, intitulada "GERAÇÕES DE ARTISTAS PLÁSTICOS E SUAS PRÁTICAS: SOCIOLOGIA DA ARTE PARANAENSE DAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX", para obtenção do Título de Doutor em Sociologia. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pelo Colegiado do Programa e sob a coordenação do(a) Orientador(a). Após haver analisado o referido trabalho e arguido o(a) candidato(a), os membros da banca examinadora deliberaram pela ".....^{aprovacao}....." do(a) candidato(a), concedendo-lhe o título de **Doutor(a) em Sociologia**. Curitiba, 08 de novembro de 2011.

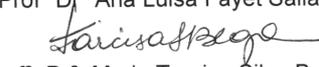
A banca sugere a publicação deste trabalho, considerando a qualidade da pesquisa apresentada.


 Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio


 Prof.ª Dr.ª Gláucia Villas Boas


 Prof.ª Dr.ª Simone Meucci


 Prof.ª Dr.ª Ana Luisa Fayet Sallas


 Prof.ª Dr.ª Maria Tarcisa Silva Bega
 (orientadora e presidente)

Araucária

Araucária
Nasci forte e altiva,
Solitária.
Ascendo em linha reta
– Uma coluna verde-escura
No verde cambiante da campina.

Estendo braços hirtos e serenos.

Não há na minha frente
Nem veludos quentes de folhas,
Nem risos vermelhos de flores,
Nem vinhos estonteantes de perfumes.
Só há o odor agreste da resina
E o sabor primitivo dos frutos.

Espalmo a taça verde no infinito.
Embalo o sono dos ninhos
Ocultos em meus espinhos.
Na silente nudez do meu isolamento.

Helena Kolody

AGRADECIMENTOS

Às instituições nas quais realizei as pesquisas bibliográficas e iconográficas, pelo auxílio dos profissionais no acesso às obras, aos documentos, às informações e pela permissão para o registro fotográfico.

Aos descendentes dos artistas plásticos estudados, em especial às irmãs Berta Lange de Morretes e Ruth Lange de Morretes Neme, por terem me acolhido com muito carinho em suas residências e à Elisabete Turin, pelo atendimento na Casa João Turin.

Aos colegas e professores da Universidade Federal do Paraná, pelas reflexões acerca do projeto de pesquisa durante as disciplinas necessárias ao cumprimento dos créditos do Doutorado em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

À minha orientadora, a professora Dra. Maria Tarcisa Silva Bega e à minha Banca de Qualificação, composta pelo professor Dr. Ricardo Carneiro Antonio, do Departamento de Artes, e pela professora Dra. Ana Luisa Fayet Sallas, do Departamento de Ciências Sociais.

Aos familiares, que me estimularam e não me deixaram desistir, me fazendo acreditar que meu esforço valeria à pena. Dentre eles, meus pais, João e Marcília, com quem passei muitas tardes juntos nesse período e aos meus irmãos, pelo grande estímulo.

Ao Sandro, por ter me acompanhado durante as viagens e auxiliado nos levantamentos bibliográficos e iconográficos. Pelas suas opiniões e críticas lançadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

A todas as demais pessoas e instituições que direta ou indiretamente tornaram a realização desse trabalho possível e que não foram citadas, deixo aqui registrada a minha sincera gratidão.

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	x
LISTA DE QUADROS	xi
LISTA DE PRANCHAS	xii
LISTA DE FIGURAS	xiii
RESUMO	xv
RESUMEN	xvi
INTRODUÇÃO	01
1. CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA SOCIOLOGIA DA ARTE	06
1.1 SOCIOLOGIA DA VIDA ARTÍSTICA	07
1.2 <i>CONFIGURAÇÃO GERACIONAL</i> DE ARTISTAS E SUAS PRODUÇÕES..	16
PARTE I	28
2. OS PRECURSORES DA PRÁTICA ARTÍSTICA E SEUS	
INVESTIMENTOS	29
2.1 O INÍCIO DO ENSINO DA ARTE NO PARANÁ	30
2.2 MARIANO DE LIMA E A CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE BELAS ARTES	32
2.3 ALFREDO ANDERSEN E O ENSINO DA PINTURA	49
3. OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A EXIBIÇÃO DE SUAS OBRAS	57
3.1 O MOVIMENTO PARANISTA E OS JOVENS ARTISTAS CURITIBANOS..	58
3.2 A <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i> COMO VITRINE	68
3.3 AS ASSOCIAÇÕES DE ARTISTAS E AS EXPOSIÇÕES DE ARTE	90
PARTE II	110
4. A INTEGRAÇÃO E A IDENTIFICAÇÃO ENTRE OS ARTISTAS	111
4.1 ELEMENTOS EM COMUM NAS <i>TRAJETÓRIAS SOCIAIS</i>	113
5. A GERAÇÃO DOS ARTISTAS “NOVOS”	123
5.1 OS LONGOS PASSOS DE ZACO PARANÁ	124
5.2 JOÃO TURIN, O AMIGO	132
5.3 JOÃO GHELFI, UM ELO ENTRE OS ARTISTAS	137
5.4 LANGE DE MORRETES, ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA	142
6. A GERAÇÃO DOS ARTISTAS “HERDEIROS”	154
6.1 THEODORO DE BONA, DA PINTURA À ESCRITA	155
6.2 ARTHUR NÍSIO, ENTRE O BRASIL E A ALEMANHA	163

6.2 ERBO STENZEL, DE OPERÁRIO À ESCULTOR	167
7. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARANAENSE	176
7.1 OS ARTISTAS E A RELAÇÃO COM A PAISAGEM LOCAL	177
7.2 A ARTE DECORATIVA NO PARANÁ	191
7.3 ARTES PLÁSTICAS, MÉMORIA E IDENTIDADE	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
REFERÊNCIAS	229
APÊNDICES.....	249

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 -	PRINCIPAIS ARTISTAS PLÁSTICOS E FOTÓGRAFOS COLABORADORES E OBRAS	75
TABELA 2 -	TIPO DE ARTE REPRODUZIDA	76
TABELA 3 -	EXPOSIÇÃO DO III SALÃO PARANAENSE - 1934	101
TABELA 4 -	PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DA SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN - 1941	102
TABELA 5 -	EXPOSIÇÃO DE ARTE PARANAENSE NO RIO - 1944	105
TABELA A -	ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA	250
TABELA B -	ARTISTAS COLABORADORES E OBRAS	259

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - EDIÇÕES DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE	69
QUADRO 2 - PRINCIPAIS ESCRITORES COLABORADORES	78
QUADRO 3 - ARTIGOS DE CRÍTICAS DE ARTE E SEUS RESPECTIVOS AUTORES	79
QUADRO 4 - PRINCIPAIS ANUNCIANTES	81
QUADRO 5 - ESQUEMA SIMPLIFICADO RELACIONANDO MESTRES E ALUNOS	113
QUADRO 6 - ORIGEM SOCIOCULTURAL E FORMAÇÃO ACADÊMICA DOS ARTISTAS	121

LISTA DE PRANCHAS

PRANCHA 1 -	HOMEM VITRUVIANO E HOMEM-PINHEIRO.....	71
PRANCHA 2 -	VINHETAS ILUSTRATIVAS	73
PRANCHA 3 -	FOTOGRAFIAS DE PINHEIROS.....	77
PRANCHA 4 -	ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DE TRÊS MARCAS DE ERVA-MATE	83
PRANCHA 5 -	ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DE AUTOMÓVEIS	84
PRANCHA 6 -	REPORTAGENS SOBRE MODA E ANÚNCIO DE ATELIÊ DE COSTURA	85
PRANCHA 7 -	CARAVANA DA <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	92
PRANCHA 8 -	XILOGRAVURAS DE PINHEIROS	189
PRANCHA 9 -	ESTILIZAÇÃO COM MOTIVOS DE PINHEIRO	195
PRANCHA 10 -	ESTUDOS DE SAPÉS, PINHAS E PINHÕES ESTILIZADOS	197
PRANCHA 11 -	PINHÕES E GRIMPAS ESTILIZADOS	198
PRANCHA 12 -	FRUTAS ESTILIZADAS	199
PRANCHA 13 -	PROJETOS ARQUITETÔNICOS	201
PRANCHA 14 -	A ORDEM E O PROGRESSO	217
PRANCHA 15 -	PRAÇA 19 DE DEZEMBRO	222

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 -	VOLK, H. A. <i>ANTONIO MARIANO DE LIMA EM CURITIBA.</i> [18--]	33
FIGURA 2 -	ABREU, C. DE. <i>CASA DA CULTURA.</i> 1890	39
FIGURA 3 -	VOLK, H. A. <i>ALFREDO ANDERSEN EM SEU ATELIÊ NA RUA MARECHAL DEODORO.</i> 1906	53
FIGURA 4 -	TURIN, J. <i>CAPA DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE.</i> 1930	70
FIGURA 5 -	MARTINS, R. <i>BOM DIA PARANÁ!</i> 1927.....	74
FIGURA 6 -	GROFF, J. B. <i>A FAMÍLIA DE UM ILUSTRE ESTADISTA.</i> 1928	86
FIGURA 7 -	ANDERSEN, A. <i>SEMEIA SEMEADOR!</i> 1928	87
FIGURA 8 -	GROFF, J. B. <i>NO CUME DO MARUMBY.</i> 1928	91
FIGURA 9 -	O FLAUTISTA, ESCOLA DE BELAS ARTES DE INDÚSTRIAS DO PARANÁ. 1901	126
FIGURA 10 -	ZACO AO LADO DO MOLDE DA ESCULTURA O <i>SEMEADOR</i>	130
FIGURA 11 -	WEISS, J. & IRMÃOS. <i>ZACO PARANÁ E JOÃO TURIN EM CURITIBA.</i> [190-]	133
FIGURA 12 -	REAL ACADEMIA DE BELAS ARTES DE BRUXELAS. 1905..	134
FIGURA 13 -	GHELFI, TURIN E ZACO EM PARIS. 1913	138
FIGURA 14 -	GROFF, J. B. <i>NO ATELIÊ DE JOÃO GHELFI.</i> [192-]	140
FIGURA 15 -	GROFF, J. B. <i>LANGE DE MORRETES NO SEU ATELIÊ, JUNTO A UM ESTUDO SEU.</i> 1923	145
FIGURA 16 -	GROFF, J. B. <i>ARTISTAS REUNIDOS NO ATELIÊ DE LANGE DE MORRETES DURANTE A PASSAGEM DE BRUNO LECHOWSKI POR CURITIBA.</i> 1926	147
FIGURA 17 -	DE BONA EM SEU ATELIÊ. [19--]	162
FIGURA 18 -	NÍSIO EM SEU ATELIÊ. [19--]	166
FIGURA 19 -	ERBO STENZEL EM FOTO PARA A EXPOSIÇÃO <i>TRÊS ESCULTORES PARANAENSES.</i> 1975	175

FIGURA 20 -	ANDERSEN, A. "AND" [MORRETES, F. L. DE]. <i>O PINTOR</i> . 1909	180
FIGURA 21 -	ANDERSEN, A. <i>SAPECO DA ERVA-MATE</i> . [19--]	182
FIGURA 22 -	MORRETES, F. L. DE. <i>ALMA DA FLORESTA</i> . 1927-1930	185
FIGURA 23 -	MORRETES, F. L. DE. <i>DOMINADORES SOLITÁRIOS</i> . 1930 .	188
FIGURA 24 -	MORRETES, F. L. DE. <i>PINHÃO GEOMÉTRICO</i> . 1923	194
FIGURA 25 -	TURIN, J. <i>A ESTYLISAÇÃO PARANAENSE</i> . 1928	202
FIGURA 26 -	TURIN, J. <i>FUNDAÇÃO DE CURITIBA</i> . 1943	208
FIGURA 27 -	DE BONA. <i>FUNDAÇÃO DE CURITIBA</i> . 1947	209
FIGURA 28 -	NÍSIO, A. <i>CHEGADA DE ZACARIAS DE GÓES E VASCONCELLOS</i> . [194-]	213
FIGURA 29 -	DE BONA. <i>TERRA PROMETIDA</i> . 1934	215
FIGURA 30 -	TURIN, J. <i>TIRADENTES</i> . 1922	216
FIGURA 31 -	PARANÁ, Z. <i>O SEMEADOR</i> . 1924	219
FIGURA 32 -	NÍSIO, A. <i>TOMADA DO MONTE CASTELLO</i> . 1947.....	220

RESUMO

O presente estudo trata sobre as *trajetórias sociais* e as *práticas* de três *gerações* de artistas plásticos atuantes no Estado do Paraná entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX. A abordagem se concentra nas carreiras dos artistas plásticos locais, em suas produções e na integração dos mesmos enquanto um grupo, analisando suas participações em movimentos culturais, exposições e periódicos da época. As *trajetórias sociais* e as produções artísticas são analisadas a partir dos pressupostos teóricos da Sociologia da Arte. Para tanto, são utilizados métodos qualitativos e quantitativos, tomando como suporte fontes escritas, orais e visuais acerca do objeto estudado. A pesquisa demonstra como a interdependência entre os artistas plásticos foi fundamental para o desenvolvimento artístico no Paraná. E ainda, resgata a origem do *campo artístico* local e analisa vários empreendimentos individuais e coletivos em torno do seu desenvolvimento, demonstrando como a *sociabilidade* dos mesmos contribui significativamente para a criação de instituições voltadas para fins artísticos.

Palavras-chave: *trajetórias sociais* de artistas; *campo artístico* paranaense; *práticas* artísticas; aspectos sociais das artes plásticas no Paraná.

RESUMEN

El presente estudio trata de las *trayectorias sociales* y las *prácticas* de tres generaciones de artistas plásticos que actuaron en el estado de Paraná entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. El abordaje se centra en las carreras de artistas plásticos locales, en sus producciones y su integración como grupo, analizando sus participaciones en movimientos culturales, exposiciones y en periódicos de la época. Las *trayectorias sociales* y las producciones artísticas se analizan desde los presupuestos teóricos de la Sociología del Arte. Para ello, se utilizan métodos cualitativos y cuantitativos, utilizando como soporte fuentes escritas, orales y visuales sobre el objeto estudiado. La investigación demuestra de qué modo la interdependencia entre los artistas resultó fundamental para el desarrollo artístico en Paraná. También rescata el origen del *campo artístico* local y analiza diversas producciones individuales y colectivas en torno a su desarrollo, demostrando como la *sociabilidad* contribuyó de manera significativa para la creación de instituciones centradas en los fines artísticos.

Palabras clave: *trayectorias sociales* de artistas; *campo artístico* en Paraná; *prácticas* artísticas; aspectos sociales de las artes en Paraná.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta como tema as *trajetórias sociais*, as *práticas* e as produções artísticas dos principais artistas plásticos atuantes no Estado do Paraná nas primeiras décadas do século XX. Ao tratar desse assunto, são contempladas também as concepções de arte e de artista vigentes no período em questão, bem como as instituições envolvidas. A pesquisa aborda desde as manifestações artísticas que antecederam o surgimento do *campo artístico* local até sua consolidação na década de 1940. Esse processo se deu atrelado ao desenvolvimento do ensino da arte e da profissionalização do ofício artístico pela iniciativa de alguns profissionais precursores e de seus discípulos, que por meio de várias *práticas* deram sequência aos investimentos iniciais. Assim, as análises se concentram nas *trajetórias sociais* e obras dos principais representantes de duas *gerações* de artistas plásticos subsequentes, que estão ligados de certo modo ao Movimento Paranista, movimento cultural e artístico surgido em Curitiba na década de 1920 e que se preocupava com a definição de uma identidade para o Paraná¹. Com isso, pretende-se investigar qual foi contribuição desses artistas não só para a arte paranaense, mas para o desenvolvimento do *campo artístico* no Estado.

Frente ao objeto de estudo, algumas questões constituem o problema da pesquisa: Como historicamente se desenvolveu o *campo artístico* local e quais eram seus aparatos institucionais e culturais? Qual a relação entre a arte e a política no Paraná entre as últimas décadas do século XIX até a metade do século XX? De que forma se dava a formação artística em Curitiba nesse período? Como estavam constituídas as redes de relações sociais, culturais, políticas e econômicas dos artistas plásticos e demais profissionais envolvidos? Quando e em quais circunstâncias surgiu o paranismo nas artes plásticas? Qual a posição ocupada pela produção artística dessa época frente ao conjunto das obras dos artistas envolvidos? Quais eram os mecanismos responsáveis pela divulgação do ideário do

¹ Algumas definições são relevantes para tratar sobre a especificidade da produção das artes plásticas no Paraná do período em questão, como os termos *paranismo* e *Movimento Paranista*. O *paranismo* é tomado aqui como um “sentimento ligado a um ideal”, ou seja, uma “forma de pensar” o Paraná relacionado à identidade regional seja ela na esfera política, econômica ou cultural. Por outro lado, o *Movimento Paranista* foi uma maneira de colocar em prática esse sentimento, essa “forma de pensar”, por um determinado grupo de pessoas em Curitiba a partir da década de 1920 (SALTURI, 2007, p. 83-84). Essa diferenciação toma como base a definição apresentada por Romário Martins, que será discutida ao longo deste trabalho (MARTINS, 1927, 1928, 1948).

Movimento Paranista e de que maneira ela se dava? Qual a relação entre a arte produzida no Paraná no período em questão e os ideais estéticos de outros movimentos artísticos em voga? Em que medida a formação cultural desses artistas repercutiu em suas produções?

O direcionamento para responder algumas dessas questões começou a ser delineado em estudo anterior (SALTURI, 2007), mas naquela ocasião, devido aos limites do objeto proposto e ao tempo para apresentação dos resultados, não se conseguiu avançar no sentido de por à prova as hipóteses levantadas e, conseqüentemente, fornecer análises baseadas em argumentações seguras. Por isso, busca-se investigar num nível mais amplo, como se deu o surgimento do *campo artístico* no Paraná e quais eram seus mecanismos de funcionamento. Nesse caso, toma-se como hipótese o fato de que as *práticas* sociais dos artistas e outros agentes envolvidos com as artes foram fundamentais para o desenvolvimento profissional da área em questão, principalmente para formar novos artistas. Essa situação se repete em pelo menos duas *gerações* de artistas plásticos.

É preciso considerar ainda as relações dessas *práticas* com o Movimento Paranista, uma das realizações culturais mais importantes do período, e investigar como se deu a participação dos artistas no mesmo. Até o momento, ao tratarem da produção artística dos representantes desse movimento, várias pesquisas acadêmicas vêm colocando-a em segundo plano, ou seja, desconsiderando a criação artística ao submetê-la ao domínio total dos interesses políticos. Ao longo dessa pesquisa, será demonstrado como essas análises são insuficientes, pois não conseguem fornecer um grau de explicação plausível sobre o papel da arte no Paraná em todas as suas modalidades, seu envolvimento com a política local, bem como a relativa autonomia do artista em relação às estruturas externas. Essa empreitada se constitui numa segunda hipótese acerca do objeto de estudo.

A necessidade da pesquisa se justifica frente à escassez de estudos sociológicos sobre as *trajetórias sociais* dos artistas paranaenses e suas respectivas produções, não só entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, que são tratadas aqui, mas também pela falta de estudos sobre essa temática em períodos mais recentes. No que diz respeito à orientação disciplinar, o trabalho se situa no âmbito da Sociologia da Arte e mantém diálogo com a Sociologia da Cultura e com a História da Arte. Aliás, é nesta área que se busca maior apoio,

principalmente em relação à bibliografia pré-sociológica e específica. Em relação à perspectiva analítica, procurou-se direcionar as análises para o que a socióloga francesa Nathalie Heinich chama de “direções mais inovadoras da Sociologia da Arte recente”. Nesta, a arte não é mais o ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada, pois o que interessa à pesquisa não é interior à arte – abordagem “interna”, centrada nas obras –, nem exterior a ela – abordagem socializante “externa”, centrada nos contextos. Interessa o que a produz e o que ela mesma produz, como qualquer elemento de uma sociedade, já que a arte é uma dentre outras possibilidades de atividade social, possuindo características próprias (HEINICH, 2008, p. 28).

No tratamento do objeto de estudo foram utilizados tanto métodos qualitativos quanto quantitativos. De modo geral, as análises tomaram como suporte fontes escritas, orais e visuais sobre a temática da arte paranaense. As fontes escritas consistem em obras publicadas e não publicadas, englobando desde livros, obras de referência, catálogos de exposições, periódicos e pesquisas acadêmicas, até leis e decretos, documentos de acervos particulares e de instituições públicas como cartas, manuscritos, cadernetas, atestados, certidões, contratos, regulamentos e relatórios. As informações provenientes desses materiais são complementadas com depoimentos e entrevistas. No que se refere às fontes visuais, estas consistem em imagens dos artistas e de suas obras. A inserção de fotografias dos artistas no trabalho aproxima-se de uma função ilustrativa, demonstrando o modo como eram representados, sempre associados aos seus ofícios. Por outro lado, a inclusão de imagens das obras de arte tem uma característica interpretativa, porque fundamentam as análises apresentadas.

É preciso ressaltar que a análise sociológica demanda certo tempo para conseguir atingir um nível de explicação satisfatória, na medida em que são necessárias fontes seguras para sustentar conclusões. Em relação às fontes utilizadas, o cuidado no tratamento das mesmas permitiu suprir a escassez de informações e ampliar consideravelmente as análises. O uso de fontes secundárias teve um cuidado especial, isto porque se evitou informações de terceiros, buscando sempre verificar as fontes originais para confirmar ou descartar as informações. Se por um lado essa tarefa veio a aprimorar as análises, por outro exigiu muito tempo dedicado à pesquisa documental, realizada tanto em acervos particulares quanto

nos setores de pesquisa das seguintes instituições: Biblioteca Pública do Paraná, Casa da Memória de Curitiba, Casa João Turin, Casa Erbo Stenzel, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Museu Alfredo Andersen, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu Oscar Niemeyer, Museu Paranaense e Universidade Federal do Paraná.

No desenvolvimento da pesquisa empírica surgiram várias dificuldades cabíveis de serem expostas. Dentre elas, pode-se citar a falta de documentação e a insuficiência de informações nos documentos existentes; a escassez de catálogos *raisonné*, que são as mais completas fontes de referência sobre a obra de determinado artista; e o uso de fontes em microfilme e de materiais em condições precárias, decorrentes não só da depredação, mas das próprias condições físicas dos documentos antigos. Apesar desses entraves, a análise conseguiu avançar em relação aos estudos existentes, realizados por pesquisadores de outras áreas, pois foram utilizados diversos documentos, vindos principalmente de arquivos particulares e que permaneciam desconhecidos. Um fato relevante para o desenvolvimento do levantamento iconográfico foi o contato direto com alguns familiares dos artistas plásticos estudados e o registro fotográfico das obras, o que acabou se convertendo numa experiência enriquecedora.

Quanto à organização, a partir da introdução e do primeiro capítulo, a tese encontrar-se dividida em duas partes, subdivididas em capítulos seguintes. O primeiro capítulo apresenta os principais conceitos e aparatos teóricos que foram necessários para definir e tratar do objeto de estudo. Seu propósito principal é evidenciar os preceitos teórico-metodológicos que conduziram ao tema e às análises apresentadas. O conteúdo empírico da pesquisa é exposto a partir do capítulo seguinte, que aborda o desenvolvimento do ensino da arte no Paraná tratando das *trajetórias sociais* dos precursores do ensino artístico particular e público, desde a região litorânea, mais desenvolvida e por onde teve início o processo de colonização, até a cidade de Curitiba, quando esta passou a ser a capital do Paraná.

O capítulo três descreve e analisa o ambiente sociocultural no qual viviam os artistas plásticos que foram alunos dos precursores do ensino artístico. São estudadas a rede de relações que os pintores e escultores formavam entre si e a rede de relações que eles formavam com outras categorias profissionais. Essa discussão busca compreender as interações e a *sociabilidade* entre artistas

plásticos, músicos e intelectuais. Para isso, são analisadas as associações de artistas, como a Sociedade de Artistas do Paraná, os meios e os locais utilizados para exibirem suas obras, como a revista *Ilustração Paranaense* e as exposições artísticas. Os dados estatísticos que serviram para fundamentar as análises presentes nesse capítulo e em outras partes da tese aparecem nos apêndices, que apresentam os levantamentos sobre os artistas que tiveram obras publicadas na referida revista.

Os capítulos quatro a seis abordam, de forma geral e específica, as *trajetórias sociais* dos artistas plásticos selecionados, cujas obras são analisadas no capítulo sete. Para serem estudados, esses artistas foram escolhidos de um agrupamento amplo e divididos em dois grupos. O primeiro, chamado aqui de *geração* dos “artistas novos”, é composto pelos escultores Zaco Paraná e João Turin e pelos pintores João Ghelfi e Frederico Lange de Morretes. O segundo, a *geração* dos “herdeiros”, é formada pelos pintores Arthur Nísio e Theodoro De Bona e pelo escultor Erbo Stenzel. Os critérios que levaram a estudar esses artistas e suas obras podem ser justificados pelos limites do trabalho e pelo tempo para desenvolvê-lo, já que a ampliação da coleta de dados sobre as *trajetórias sociais* dos demais artistas exigiria profundas pesquisas, principalmente devido à inexistência de estudos sociológicos sobre o tema. A partir da bibliografia pré-sociológica foram, então, escolhidos os pintores e os escultores mais representativos de cada período.

Por fim, há de se destacar que, se esses artistas são reconhecidos no Paraná, a situação não é a mesma em nível nacional. Isso se deve à maneira como foi construída a história das artes plásticas no Brasil, privilegiando manifestações artísticas produzidas em algumas regiões do país e deixando outras de lado. Além disso, no Paraná, uma linha da crítica de arte local tende a minimizar a importância dos artistas plásticos cujas produções não estão ligadas às “linguagens modernas”. Nessa visão, os artistas plásticos abordados nessa pesquisa não seriam relevantes se comparados aos “modernos”. Portanto, é justamente nesse ponto que a Sociologia pode contribuir para os estudos sobre a temática da arte paranaense, na medida em que se espera do sociólogo ou do produtor de conhecimento sociológico, que deixem de lado suas pré-noções e apresentem análises isentas de juízos, tanto de valor quanto estético.

1. CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA SOCIOLOGIA DA ARTE

Tendo por base a teoria e o empirismo, como todos os outros ramos da Sociologia, a Sociologia da Arte deve tentar dizer a partir de que conceitos e de que material de investigação ela poderia progredir.

Quando nos esforçamos por levantar uma bibliografia razoável do assunto, percebemos que os melhores livros são aqueles que não aparecem sob essa indicação. O fato é fácil de explicar. Vários dos espíritos lúcidos que se esforçaram por compreender as sociedades e sua vida de relações internas encontraram necessariamente a arte em seu caminho; eles falaram dela não sempre como especialistas, mas com uma consciência sociológica e uma inteligência conceptual notáveis. Ao contrário, a maior parte das chamadas obras de Sociologia não fez senão aplicar grosseiramente as regras de uma interpretação sociológica sumária a uma matéria artística abordada sem preparação suficiente, enquanto outras, mais numerosas ainda, recorreram a exemplos rapidamente escolhidos tendo em vista ilustrar e justificar teses elaboradas a partir de outras fontes de informação (FRANCASTEL, 1967, p. 12-13).

Mesmo tendo em vista os avanços recentes, a Sociologia da Arte é uma disciplina cujos contornos ainda não estão bem delineados, como aponta Pierre Francastel na epígrafe acima, extraída de seu artigo *Problemas da Sociologia da Arte*, publicado na década de 1960². De modo geral, pode-se definir como objeto de estudo da Sociologia da Arte: a produção, a distribuição e o consumo da obra de arte, bem como outros fatores a ela relacionados. Contudo, a Sociologia da Arte é uma área que ainda permanece obscura, compreendendo diversas tendências teóricas que, em sua grande maioria, conservam abordagens específicas sem grandes avanços metodológicos. São vários os autores que trataram sobre a delimitação do objeto de estudo, a história e a problemática dessa disciplina e que fizeram um balanço das diferentes tradições intelectuais que a constituem³.

² Nesse artigo, Francastel propõe um programa para essa disciplina, no qual indica algumas vias metodológicas possíveis: *Sociologia dos grupos e tipologia das civilizações*: análise da relação entre grupos criadores e utilizadores da obra de arte; *Sociologia das obras*: à Sociologia dos grupos é preciso juntar a Sociologia dos objetos artísticos de civilização; *Sociologia dos objetos figurativos e dos meios de expressão*: deve levar em consideração não mais a complexidade das obras, mas seus elementos constitutivos; *Sociologia dos modos de apresentação*: devem tomar não mais a análise do sistema das relações internas que definem uma estrutura, mas a relação dessa estrutura ou de certos elementos desta com o mundo circundante; *Sociologia artística comparada: sinais e símbolos*: confronto dos princípios fundamentais e dos modos de aplicação da arte com outros sistemas expressivos de sua época; *Sociologia da arte na sociedade industrializada*: o estudo da arte na era industrialização (FRANCASTEL, 1967).

³ Dentre os autores que analisaram, em maior ou menor dimensão, obras das mais variadas tendências teóricas, consideradas pertencentes à Sociologia da Arte, pode-se citar como relevantes os estudos de: FRANCASTEL (1967), DUVIGNAUD (1970), SILBERMANN (1971), HAUSER (1978), CANCLINI (1979), ZOLBERG (2006) e HEINICH (2008). Ao criticarem e revisarem obras e teorias anteriores a eles, esses autores também apresentam suas próprias propostas teórico-metodológicas da referida disciplina.

Para o desenvolvimento das análises que essa pesquisa se propõe a fazer, tomam-se vários referenciais teóricos. Dentre os autores selecionados está Pierre Bourdieu. A escolha por esse autor deve-se não só ao avanço significativo que trouxe à teoria sociológica contemporânea, ao sistematizar uma série de conceitos sociológicos operacionalizados em conjunto, mas à nova direção que deu aos estudos da arte pela Sociologia. Fazem parte do arsenal bourdieusiano os conceitos de *habitus*, *campo*, *práticas*, *espaço social*, *estilo de vida*, bem como a noção de *trajetória social*. Outros autores também oferecem ferramentas conceituais preciosas para a análise sociológica a ser seguida. Dentre os conceitos e autores selecionados estão os de *sociabilidade*, de Georg Simmel; de *configuração*, de Norbert Elias e de *geração*, de Karl Mannheim. Em certa medida, esses conceitos complementam o referencial teórico proposto por Pierre Bourdieu e serão utilizados para analisar o período de vida e a produção dos artistas estudados.

Uma das discussões que guiam as análises apresentadas no trabalho é a importância de se estudar não só as *trajetórias sociais* dos artistas, mas suas obras como complemento de um estudo puramente sociológico. Considerando a arte como parte do *imaginário social*, serão utilizados como suporte teórico e metodológico alguns autores que tratam especificamente sobre esse tema, e outros autores, provindos principalmente da História da Arte, que ao se preocuparem com questões sociais que envolvem a produção artística, acabaram por situá-la como parte do *imaginário social*.

1.1 SOCIOLOGIA DA VIDA ARTÍSTICA

Em sua obra *Razões Práticas* Pierre Bourdieu afirma que os conceitos sociológicos que propôs foram construídos com grande esforço para resolver problemas inseparavelmente empíricos e teóricos. No início dessa obra, o autor discorre sobre o que ele acredita ser essencial no seu trabalho. Em primeiro lugar, uma *filosofia da ciência*, que pode ser chamada de relacional, pois atribui primazia às relações e raramente é posta em prática nas Ciências Sociais, porque se opõe às rotinas de pensamento social corrente ou do senso comum esclarecido. Em segundo lugar, uma *filosofia da ação*, disposicional, que atualiza as potencialidades inscritas nos corpos dos agentes e na estrutura das situações nas quais eles atuam. Essa

última é condensada por um conjunto de conceitos fundamentais, como *habitus*, *campo* e *capitais*. Assim, o autor propõe uma *teoria da prática*, uma ciência da dialética da interioridade e da exterioridade (BOURDIEU, 2004b, p. 9-10)⁴.

O *habitus* é definido pelo autor como um “sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes”, ou seja, é um princípio gerador e estruturador de *práticas* e de representações, que podem ser reguladas e regulares sem obedecer a regras e sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los (BOURDIEU, 2003, p. 53-54). Os *habitus* são diferenciados assim como as posições das quais são produtos, entretanto são também operadores e geradores de *práticas* distintas e distintivas, de esquemas classificatórios e princípios de classificação, de visão, de divisão e de gostos diferenciados (BOURDIEU, 2004b, p. 22). Portanto, os indivíduos são agentes dotados de uma espécie de *senso prático*, um sistema adquirido de preferências, de estruturas cognitivas duradouras e de esquemas de ação que permitem orientar a percepção da situação e a resposta adequada.

No presente estudo, para tratar de *trajetórias sociais* de artistas plásticos, o *habitus* se torna uma das principais categorias de análise, ao se referir não somente a um artista, mas também a um grupo deles. Como um sistema de disposições inconscientes, o *habitus* constitui o produto de interiorização das estruturas objetivas que tendem a produzir *práticas* e carreiras objetivamente ajustadas às mesmas. Logo, a história da vida de um artista pode ser interpretada como uma variante do *habitus* de seu grupo social ou de sua classe, na medida em que seu estilo pessoal aparece como um desvio codificado em relação ao estilo de sua época e da coletividade a qual pertence. O *habitus* é, então, o produto da posição e da *trajetória social* dos indivíduos.

Vale lembrar que o conceito de *habitus* possui uma longa tradição filosófica. De origem latina, o termo foi empregado pela tradição escolástica como tradução da

⁴ Essa concepção se encontra na gênese do conceito de *habitus*. Nesse ponto, deve-se considerar o caráter inovador da teoria sociológica de Pierre Bourdieu, pois este conseguiu reunir conhecimentos aparentemente antagônicos ao formular ou reformular conceitos. Esses empreendimentos aparecem em alguns estudos, ver especialmente: *Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia Cabila* (BOURDIEU, 2002, p. 135-256). Nessa obra, ao explicitar uma problemática teórica acentuada sobre a mediação indivíduo e sociedade, o autor afirma que o mundo social pode ser analisado a partir de três modos de conhecimento teórico: *fenomenológico*, *objetivista* e *praxiológico*. Existe outra tradução em português dessa obra com o título *Esboço de uma teoria da prática* (BOURDIEU, 2003, p. 39-72) publicada na coletânea organizada por Renato Ortiz.

noção grega de *hexis*, utilizada por Aristóteles para designar características do corpo e da alma adquiridas por meio de um processo de aprendizagem. O conceito foi utilizado também por vários autores antes de sua apropriação por Pierre Bourdieu. Dentre eles, merece destaque o historiador da arte Erwin Panofsky e o sociólogo alemão Norbert Elias. Em *Arquitetura gótica e Escolástica*, estudo apresentado em conferências em 1948 e publicado em 1951, Panofsky utiliza o conceito de *hábito mental* como o “princípio que rege a ação” (PANOFSKY, 2001). Ao retomar o termo, Bourdieu estabelece um sentido mais preciso ao conceito e levanta um problema sociológico⁵. Esse sentido é semelhante ao que aparece nas obras de Elias publicadas a partir de 1939, nas quais este define o *habitus* como “composição social dos indivíduos”, “segunda natureza” ou “saber social incorporado” (ELIAS, 1994).

Outra ferramenta conceitual bourdieusiana importante para tratar das *trajetórias sociais* dos artistas é o conceito de *campo*. O *campo* é constituído por uma rede de relações objetivas entre posições sociais definidas objetivamente em sua existência, que fornecem determinações que elas repõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação social atual e potencial e por sua posição relativa em relação a outras posições. Desse modo, o *campo* é um espaço estruturado a partir de posições de poder e disputas simbólicas no qual pode ser constatada a existência de leis genéricas. O autor entende o *campo* como um campo de forças e de lutas que visam transformar esse campo de forças.

Além do conceito de *campo*, para analisar os ofícios dos artistas em questão, é necessário tratar sobre suas *práticas*. BOURDIEU (2003, p. 38) define as *práticas* como resultantes de um *habitus*, entendido como sinal incorporado de uma *trajetória social*, nesse caso a do artista, e de um *campo social*, que funciona como um espaço de obrigações que quase sempre possuem a propriedade de operar com a cumplicidade do *habitus* sobre o qual se exercem. Portanto, as *práticas* dos artistas são resultantes, por intermédio do *habitus* de cada um, da relação dialética entre uma estrutura e uma conjuntura, entendidas como as condições de atualização deste *habitus*, sendo este um estado particular da estrutura.

⁵ É preciso destacar que Bourdieu traduziu essa obra de Panofsky para o francês e elaborou um Posfácio no qual discute sobre o conceito de *habitus*. O texto ganhou um novo título pelo autor quando foi sugerida sua publicação em português, sendo chamado *Estrutura, habitus e prática* (BOURDIEU, 2004a, p. 337-361).

Ao lado dos conceitos de *habitus*, *campo* e *prática*, está o de *espaço social*, que é definido pelo autor como um “... conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por *exterioridade mútua* e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem, como acima, abaixo, entre” (BOURDIEU, 2004b, p. 18-19). Assim sendo, a noção de *espaço* contém em si o princípio de uma apreensão relacional do mundo social e se apresenta vinculada à ideia central de distinção, pois, existir em um *espaço* é ser diferente⁶.

Outra noção conceitual relacionada com a esses conceitos é a de *criação artística*, tema caro à Sociologia da Arte. BOURDIEU (1983, p. 164-165) define a criação artística como o encontro entre um *habitus* socialmente constituído e certa posição instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural e na divisão do trabalho de dominação. O autor concebe uma “Sociologia das obras culturais”, que toma como objeto o conjunto das relações – objetivas e efetuadas sob a forma de interações – do artista com outros artistas e, também, dele com o conjunto dos agentes engajados na produção da obra ou pelo menos do valor social da obra, como críticos, diretores de galerias e mecenas. Portanto, a Sociologia da Arte proposta pelo autor toma como objeto de estudo o *campo* de produção cultural e a relação entre o *campo* de produção e o *campo* dos consumidores⁷.

Os *campos* de produção cultural propõem um *espaço de possíveis* àqueles que neles estão envolvidos. Esse *espaço de possíveis* é que define o universo de problemas, de referências e de marcas intelectuais dos produtores culturais de determinada época, fazendo com que estejam situados uns em relação aos outros. Além de situados e datados, os produtores culturais são relativamente autônomos

⁶ O *espaço social* é estruturado a partir de quatro tipos de *capital*: *econômico*, constituído pelo conjunto de fatores de produção e bens econômicos; *cultural*, composto pelo conjunto de qualificações intelectuais e conhecimentos transmitidos e/ou adquiridos, podendo existir em estado incorporado, como disposição duradoura do corpo, em estado objetivo, como bem cultural ou em estado institucionalizado, sancionado por instituições; *social*, que corresponde ao conjunto de relações sociais de que dispõe o indivíduo ou grupo; e *simbólico*, que diz respeito ao conjunto de rituais ligados à honra, ao prestígio e ao reconhecimento.

⁷ Ao tratar sobre os fundamentos de uma ciência das obras, BOURDIEU (1996, p. 221) afirma que o método de análise que ele propôs construiu-se a propósito dos campos literário e artístico, bem como dos campos jurídico e científico, e que, para ser realmente completo, seu “quadro” das metodologias possíveis precisaria englobar as tradições em vigor no estudo da pintura, ou seja, Erwin Panofsky, Frédéric Antal e Ernst Gombrich, tanto quanto Roman Jakobson, Lucien Goldman e Léo Spitzer.

em relação aos determinantes do ambiente econômico e social. Cada artista só existe e subsiste de acordo com as limitações do *campo*, criando seu próprio *projeto criador* em função da sua percepção das possibilidades disponíveis e inscritas em seu *habitus*, por certa trajetória e pela escolha ou recusa dos possíveis. Portanto, para compreender uma obra cultural é preciso compreender também o *campo* de produção e a posição do produtor nesse espaço.

Como parte de uma “teoria científica” e não de uma “teoria teórica”⁸, os conceitos propostos pelo autor não foram examinados em si mesmos e por si mesmos, mas postos à prova em pesquisas inseparavelmente teóricas e empíricas, como *O amor pela arte* (1966) e *A distinção* (1979), que mobilizam uma pluralidade de métodos quantitativos e qualitativos, estatísticos e etnográficos, micro e macrossociológicos. Esses estudos demonstram como determinados traços vistos como naturais num indivíduo são, na verdade, produtos de uma rede de relações e trocas no *espaço social*, condenando então a visão que considera cada *prática* autônoma do universo das *práticas* intercambiáveis.

O amor pela arte tem como tema o consumo estético, apresentando estudos sobre o perfil do público e a frequência de visita aos museus, o acesso aos bens artísticos e a organização do gosto conforme a origem social. Desenvolvido por Pierre Bourdieu e Alain Darbel auxiliados por um grupo de pesquisadores, esse estudo mostra como o gosto pode ser explicado como uma qualidade adquirida na vida social. Os autores chegam à conclusão de que para as camadas médias o gosto é funcional, possuindo um valor útil que se apresenta nas *práticas* cotidianas diferentemente da representação erudita e estética, para as quais as camadas cultas recebem um longo treinamento do olhar para adquirir a capacidade de ler as obras de arte pelo ponto de vista formal⁹ (BOURDIEU; DARBEL, 2003).

No pensamento de Bourdieu, a obra de arte só existe enquanto bem simbólico para aqueles que possuem os meios para apropriar-se dela, ou seja, para

⁸ A “teoria teórica” é o discurso profético ou programático como um fim em si próprio e que se defronta com outras teorias. Já a “teoria científica” apresenta-se como um programa de percepção e de ação revelado somente no trabalho empírico (BOURDIEU, 1989, p. 59).

⁹ A obra do filósofo e historiador da arte Heinrich Wölfflin constituiu um grande exemplo de como estudar a obra de arte partindo de seus aspectos formais. Ao adotar o que foi chamado de *método formalista*, este autor parte da teoria da pura visualidade, na qual as formas têm um conteúdo significativo próprio. Num de seus estudos mais famosos, Wölfflin aplica pares opostos de conceitos para a leitura das obras de arte: *linear* e *pictórico*; *unidade* e *pluralidade*; *plano* e *profundidade*; *forma fechada* e *forma aberta*; *clareza* e *obscuridade* (WÖLFFLIN, 2000).

aqueles que têm a capacidade de decifrá-la. A *competência artística* é o conhecimento prévio dos princípios de divisão propriamente artísticos, que permitem situar uma representação pela classificação das indicações estéticas que a obra de arte contém, entre as possibilidades de representação que constituem o universo artístico. Perceber a obra de arte de maneira estética consiste então em desvinculá-la do ponto de vista emocional ou intelectual, colocando-a em relação com o conjunto das obras que constituem a classe da qual faz parte (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 71-73)¹⁰.

Essa questão se encontra presente na própria História da Arte, pois alguns estudos que influenciaram as análises de Bourdieu mostram que é preciso ter familiaridade com determinadas categorias para poder interpretar as obras de arte num determinado sentido. Erwin Panofsky afirma que a experiência recreativa de uma obra de arte depende não apenas da sensibilidade e do preparo visual do espectador, mas também de sua “bagagem cultural” (PANOFSKY, 2007, p. 36). Michael Baxandall adverte que é preciso distinguir o uso geral das capacidades visuais mais correntes e aquelas que são especialmente relevantes para a percepção das obras de arte. Consideradas capacidades mais conscientes, essas últimas possuem regras, categorias, uma terminologia e normas estabelecidas, meios que tornam possível seu ensinamento (BAXANDALL, 1991, p. 46).

Em *A distinção*, Pierre Bourdieu apresenta uma análise do *ethos* e do gosto como a ética e a estética “realizadas” nos indivíduos. Muitos de seus argumentos são desenvolvidos a partir de materiais visuais variados, como fotografias, pinturas, imagens publicitárias, gráficos e tabelas. BOURDIEU (2007, p. 118-119) representa as diferenças dos agentes por meio de um diagrama, definindo distâncias que predizem encontros, afinidades, simpatias e desejos. O *espaço social* é construído de modo que os agentes ou grupos sociais são distribuídos conforme a posição que ocupam nas distribuições estatísticas. Nas sociedades mais desenvolvidas, o *capital econômico* e o *capital cultural* são os dois princípios de diferenciação que prevalecem. A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus*. Assim, uma das funções desse conceito é a de dar conta de unidade de estilo que vincula as *práticas* e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes.

¹⁰ Sobre essas questões consultar os artigos: *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística* (BOURDIEU, 1971, p. 43-80) e *Modos de produção e modos de percepção artísticos* (BOURDIEU, 2004a, p. 269-294).

O autor mostra como as diferentes posições no *espaço social* correspondem a determinados *estilos de vida*, conjuntos de preferências distintivas que exprimem, na lógica de cada subespaço simbólico, uma mesma intenção expressiva. Essa correspondência entre os *espaços* das posições sociais e dos *estilos de vida* resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que geram *práticas* diversas e imprevisíveis, porém sempre encerradas nos limites inseparáveis às condições objetivas das quais são o produto e às quais são objetivamente adaptadas. A fórmula generativa que está no princípio do *estilo de vida* é o gosto, que é a propensão e aptidão material e/ou simbólica de uma categoria de objetos ou *práticas* classificadas e classificadoras (BOURDIEU, 2003, p. 74)¹¹.

A definição desses conceitos, assentados na relação entre indivíduo e sociedade, esclarece o porquê da opção por essa corrente teórica para tratar sobre *trajetórias sociais* de artistas. Porém, é preciso lembrar que a *trajetória social* é um conceito-chave do pensamento sociológico, que não pode ser confundida com as biografias de artistas apresentadas em catálogos e estudos de crítica de arte. A produção de biografias, mesmo muitas vezes sendo fruto de um árduo trabalho na reconstituição dos fatos, tem na maioria das vezes um caráter de louvação do biografado, tanto por parte dos seus familiares e amigos, como dos biógrafos e especialistas em arte. No caso das autobiografias e memórias, são realçados aspectos da vida que, na visão de seus autores, merecem ser lembrados para a posteridade.

Sobre essa questão, é preciso ainda fazer referência ao artigo *A ilusão biográfica*¹², no qual Pierre Bourdieu discute sobre a história de vida e como esta entrou no universo do saber entre os cientistas sociais. Para BOURDIEU (2004b, p. 74-82), falar em história de vida é pressupor que a vida é um conjunto de

¹¹ Essa noção de *estilo de vida* tem uma longa tradição na História da Sociologia e remete ao pensamento sociológico alemão, especialmente aos trabalhos de Georg Simmel. A palavra “estilo”, utilizada na expressão “*estilo de vida*”, é uma inovação terminológica e analítica simmeliana, Simmel, ao mobilizar essa categoria, aponta para o universo da Estética, de onde o termo é originário. A esse respeito, ver o artigo *El problema del estilo* (SIMMEL, 1998). A influência dessa noção no pensamento de Pierre Bourdieu é marcante. Sobre a noção de *estilo de vida* em Bourdieu, além de *A distinção* (BOURDIEU, 2007), ver *Gostos de classe e estilo de vida* (BOURDIEU, 2003, p. 73-111).

¹² Esse texto, como muitos outros do autor, foi publicado primeiramente como artigo e depois incorporado como apêndice no livro *Razões práticas*, o qual é utilizado aqui. Existe tradução em português da primeira versão: BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183-191.

acontecimentos de uma existência individual concebido como história e narrativas dessa história. Aceitar essa teoria da narrativa é conceber a filosofia da história com o sentido de sucessão de eventos históricos, já que a narrativa biográfica ou autobiográfica propõe eventos que, mesmo não se desenvolvendo todos, tendem ou pretendem organizar-se em sequências cronologicamente ordenadas e conforme certos acontecimentos que são selecionados e que lhes são dados conexão.

No que se refere à narrativa biográfica ou autobiográfica, BOURDIEU (2004b p. 75-81) chama atenção para o fato de que o *postulado do sentido da existência contada* é aceito pelo sujeito e pelo objeto da biografia. Para o autor, a vida não pode ser concebida como um todo coerente e orientado que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva de um projeto. Essa concepção leva à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente ou grupo, em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes. Assim, tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem a outra ligação que a ligação a um sujeito, é quase o mesmo que tentar explicar um trajeto de um metrô sem levar em conta a estrutura da rede, ou seja, a matriz das relações entre as relações objetivas entre as diversas estações.

Essa concepção de *trajetória social* aparece também em *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996), obra densa em que o autor utiliza as mesmas categorias sociológicas para analisar, dentre outras coisas, as personagens de um romance do escritor francês Gustave Flaubert¹³. A literatura é então tomada por Bourdieu como metáfora do mundo social, pois no romance, assim como na vida real, as personagens constroem suas carreiras a partir do *espaço social*. Isto porque, para Bourdieu, “compreender é primeiro compreender o *campo* com o qual e contra o qual cada um se fez” (BOURDIEU, 2005, p. 40). Por isso é que numa de suas últimas obras, chamada *Esboço de autoanálise* (BOURDIEU, 2005), ele se preocupou em escrever sua história social, apresentando-a de uma forma muito singular, com base em sua *trajetória social*, experiências, expectativas e desilusões, fazendo uso de sua própria teoria.

¹³ FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**: história de um moço. 2 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. 453 p.

Além dos conceitos bourdieusianos mencionados, outra referência teórica de peso para tratar sobre *trajetórias* de artistas é a perspectiva analítica levantada por Norbert Elias a respeito da postura que o pesquisador deve ter frente ao seu objeto de estudo. Ao propor alguns conceitos sociológicos, ELIAS (1999, p. 147-151) comenta sobre a importância em incluir as interdependências pessoais e as ligações emocionais no centro da teoria sociológica. Em seu estudo sobre Mozart, ELIAS (1995, p. 12-24) concebe a Sociologia como uma ciência que deveria ajudar a entender e explicar aquilo que é incompreensível na vida social. O autor situa a criação e o reconhecimento artístico em relação aos desejos do artista e lança mão de um modelo teórico verificável da interdependência entre o artista e outros indivíduos. Para estudar a vida de Mozart, Elias estabelece a diferença entre a perspectiva do “ele” e a perspectiva do “eu”. Enquanto na primeira, a vida do músico, que é vista objetivamente, é cheia de significado, na segunda, do ponto de vista dos seus próprios sentimentos, é vazia e sem significado. Aí então reside a ambivalência da vida do músico e a própria tese de Elias sobre Mozart.

Seguindo a mesma linha de seu estudo sobre Mozart, em *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, ELIAS (2005) analisa algumas telas do pintor francês Jean-Antoine Watteau relacionando-as com o momento vivido pelo artista e as condições que permitiram sua criação. Segundo ELIAS (2005, p. 23-24), a carreira artística de Watteau, assim como a de Mozart, só lhe foi franqueada graças à ajuda de um patrono protetor e pagador. Apesar disso, o autor mostra que tanto o músico quanto o pintor queriam independência, porém Watteau teve mais sorte do que Mozart, pois conseguiu um negociante de quadros que se encantou com seu talento e o patrocinou durante sua curta existência. A construção teórica utilizada por Elias nessas duas obras tem como ponto central as redes de interdependência nas quais o artista está envolvido. Esse modelo de análise contribui para entender os motivos de determinadas *práticas* dos artistas, na medida em que propõe situar cada ação individual em relação às ações dos outros indivíduos.

1.2 CONFIGURAÇÃO GERACIONAL DE ARTISTAS E SUAS PRODUÇÕES

A análise proposta nessa pesquisa tem como suporte a discussão sobre o ambiente político e sociocultural no qual os artistas plásticos paranaenses nasceram, viveram suas experiências de socialização e tiveram sua formação profissional, fatores que permitem identificar nesses indivíduos uma *visão de mundo*¹⁴ semelhante. Desse modo, para tratar das relações sociais desses artistas, optou-se por trabalhar com algumas categorias sociológicas que remetem ao pensamento social de origem alemã, presente em autores como Georg Simmel, Karl Mannheim e Norbert Elias, para os quais o indivíduo tem um papel fundamental em suas teorias, por meio dos conceitos de *sociabilidade*, *geração* e *configuração*, respectivamente. Aliados ao arsenal bourdieusiano, tais conceitos tornam possível um melhor entendimento das *trajetórias sociais* dos artistas plásticos, de suas produções e a inserção dos mesmos no ofício artístico, permitindo conhecer seus *estilos de vida* e compreender as escolhas, até mesmo estéticas, feitas por eles ao longo de suas carreiras.

Uma das obras sociológicas clássicas em que alguns dos conceitos anteriormente citados estão presentes é *Sociologia: estudos sobre las formas de socialización* (SIMMEL, 1926, 1927). Nela, Simmel afirma que o que diferencia a Sociologia das demais ciências histórico-sociais não é o objeto, mas o modo de considerá-lo: a abstração particular que nela se processa. É nessa densa obra, publicada em dois volumes, que o autor apresenta vários conceitos que são de extrema importância para o aprofundamento de sua teoria sociológica¹⁵, esta que

¹⁴ A expressão *visão de mundo* é empregada nessa pesquisa como tradução da expressão alemã *Weltanschauung*. Outras traduções para esse termo são *cosmovisão*, *concepção* ou *percepção* de mundo. Na Sociologia de origem alemã, a *visão de mundo* é tratada como a substância primária do pensamento. Portanto, toda a atitude teórica e formas de expressão como, por exemplo, as manifestações artísticas, estariam ligadas à *visão de mundo* de determinada época.

¹⁵ Entre as definições apresentadas estão: *Forma*: princípios sintetizadores que selecionam elementos do material da experiência e que modelam dentro de determinadas unidades; *Conteúdo*: é tudo aquilo que existe nos indivíduos, que são os portadores concretos e imediatos de toda a realidade histórica, como instinto, interesse, fim, inclinação, estado ou movimento psíquico, ou seja, é tudo o que é capaz de originar a ação ou a recepção de suas influências; *Sociedade*: a existência da sociedade se dá a partir da interação entre os indivíduos através da ação recíproca que se produz sempre por determinados instintos ou determinados fins. Essas interações fazem com que os indivíduos se unam e constituam uma unidade; *Sociação*: é a forma realizada de diversos modos na qual os indivíduos se agrupam, constituindo uma unidade, dentro da qual se realizam seus interesses (SIMMEL, 1926, 1927).

representa apenas uma parte do todo de seu pensamento, constituindo um dos ramos do que ele próprio chama de *Cultura Filosófica* (SIMMEL, 2002)¹⁶.

Em sua obra *Questões fundamentais da Sociologia*, SIMMEL (2006, p. 9-13) define a Sociologia como um *constructo intelectual* baseado na relação sujeito-objeto – esta que se refere ao processo pelo qual isolamos e compreendemos o objeto quando o reduzimos a elementos mais simples para poder entendê-lo. Assim, segundo o autor, o que realmente “existe” são *constructos complexos*, como as moléculas cromáticas, as letras e as gotas d’água, que constituem realidades últimas como uma pintura, um livro e um rio, estes que podem ser considerados sínteses que existem como *unidade* somente na nossa consciência. Do mesmo modo, as *formas* é que constituem a vida social. A *forma* é “uma articulação estabelecida por um sujeito articulador”.

Ao comentar sobre as diferentes distâncias que o Homem se coloca frente aos fenômenos para poder entendê-los, SIMMEL (2006, p. 14-18) faz uma analogia com a observação da imagem de uma pintura, que para ser percebida é necessário certo distanciamento. Esse mesmo distanciamento também é necessário para estudar a sociedade, que para ele é um “conceito abstrato”, algo que os indivíduos fazem e sofrem ao mesmo tempo, um *acontecer*. Portanto, em seu sentido mais amplo, o conceito de sociedade significa a “interação psíquica” entre os indivíduos. A Sociologia, compreendida como o estudo das *formas* de *sociação*, teria como tarefa a descrição das *formas* dessas ações recíprocas.

Ao esboçar um método sociológico, SIMMEL (2006, p. 30-35) afirma que o resultado da observação deve passar pelo caminho que leva de uma *unidade indiferenciada*, passando por uma *multiplicidade diferenciada*, para chegar até uma *unidade diferenciada*. Para tornar mais claros seus apontamentos, o autor faz uma comparação entre a análise das *formas* sociais e a abstração geométrica, esta que trata da *forma* espacial dos objetos materiais. Outra analogia é com a gramática, que

¹⁶ Entendida como um dos ramos da *Cultura Filosófica*, a teoria sociológica simmeliana basicamente está dividida em três vertentes: *Sociologia pura ou formal*: estudo das *formas* de sociação; *Sociologia geral*: análise do funcionamento de processos particulares, constituindo o estudo sociológico da vida histórica; *Sociologia filosófica*: visão trans-sociológica do indivíduo criador, constituindo o estudo dos aspectos epistemológicos e metafísicos da sociedade. Sobre esse assunto, consultar: WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. 2 ed. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Editora 34, 2006. 592 p.; VANDENBERGHE, Frédéric. **As sociologias de Georg Simmel**. Coleção Ciências Sociais. Bauru: Edusc; Belém: EDUPFA, 2005. 224 p.

isola as *formas* puras da linguagem dos conteúdos nos quais elas vivem. Deste modo é que uma análise sociológica pautada em *forma* e *conteúdo* transformaria os fatos.

Na mesma obra, SIMMEL (2006, p. 39-58) analisa as reações do indivíduo frente à coletividade e ao pertencimento grupal, bem como as direções tomadas pelo grupo em relação ao indivíduo. O autor afirma que o indivíduo reage à pressão que sofre pela “massa” (grupo social). Pressão que se manifesta por sentimentos, impulsos e pensamentos contraditórios. Enquanto o indivíduo sofre essa pressão, a “massa” estaria convencida de suas orientações. Contudo, o indivíduo ainda goza de certa liberdade enquanto as ações da “massa” seriam determinadas por uma “lei natural”. O autor fornece exemplos de como se dão essas relações. Mesmo não tratando especificamente da questão da identidade social, Simmel discute acerca de vários elementos a ela vinculados, como o significado da semelhança e da diferença na vida social, percebendo como as características individuais são reduzidas frente à coletividade e como a individualidade é mantida por meio de sentimentos instintivos. Esses fatores estariam relacionados com o *nivelamento social*.

As interações entre os indivíduos surgem a partir de determinados impulsos e da busca de certas finalidades que fazem com que eles mantenham uma relação de convívio. Segundo o autor, o *conteúdo* é “... tudo o que existe nos indivíduos e nos lugares concretos de toda a realidade histórica como impulso, interesse, finalidade, tendência, condicionamento psíquico e movimento nos indivíduos – tudo o que está presente nele de modo a engendrar ou mediatizar os efeitos sobre os outros, ou a receber esses efeitos dos outros” (SIMMEL, 2006, p. 60). A *sociação* é a interação entre eles, ela é a forma na qual os indivíduos, em razão de seus interesses, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam.

Simmel discorre sobre a autonomização dos *conteúdos*, ou seja, a autonomia dos objetos criados pelo Homem, sejam estas realidades concretas ou abstratas. Quando as *formas* sociais adquirem vida própria o autor dá a esse fenômeno o nome de *sociabilidade*. Assim, a *sociabilidade* é a *sociação* em sua forma mais pura, ou seja, é aquela que se dá entre iguais. Esse instrumento teórico é importante para essa pesquisa sobre os artistas plásticos paranaenses porque permite compreender suas ações e escolhas, suas relações de amizade e inimizade.

Além do conceito de *sociabilidade*, a pesquisa concentra-se numa perspectiva *geracional*, tomando como base a discussão sobre *gerações* elaborada pelo sociólogo Karl Mannheim¹⁷. MANNHEIM (1986, p. 129-135) considera o problema sociológico das *gerações* como um guia indispensável para compreender a estrutura dos movimentos sociais e culturais. Segundo ele, para obter uma ideia clara da estrutura básica do fenômeno das *gerações*, é preciso esclarecer as inter-relações que os indivíduos formam. O autor afirma que é possível distinguir *gerações* enquanto meros fatos coletivos e grupos sociais concretos, ou seja, dos agrupamentos formados por indivíduos ligados por laços de proximidade ou interesses racionais, pois a unidade de uma *geração* não consiste necessariamente em um vínculo social que leva à formação de um grupo concreto.

A situação da *geração* está baseada na existência de um ritmo biológico na vida humana, como os fatores de vida e morte, um período limitado de vida e o envelhecimento. Contudo, na análise sociológica, não se deve reduzir o fenômeno social ao ritmo biológico. Os indivíduos que pertencem à mesma *geração* são dotados de uma situação comum no processo histórico e social que os restringe a uma gama de experiências em potencial, predispondo-os a certo modo característico de pensamento e experiência, a um tipo de ação. MANNHEIM (1986, p. 137) aponta um conjunto de fatos ou fenômenos básicos que existem na sociedade e que decorrem da existência das *gerações*: a emergência contínua de novos participantes no processo cultural; o contínuo desaparecimento de prévios participantes no processo da cultura; os membros de qualquer uma das *gerações* podem participar somente de uma seção temporalmente limitada do processo histórico; a necessidade de transmissão constante da herança cultural; a série ininterrupta de *gerações*.

Tanto o conceito de *geração* quanto o de *sociabilidade* estão assentados na problemática da relação entre indivíduo e sociedade, discussão presente em vários

¹⁷ No pensamento social de origem alemã, a noção de *geração* como instrumento de análise sociológica e histórico-filosófica está presente desde longa data. A importância das *gerações* foi levantada em várias ocasiões nos estudos de Georg Simmel, mas sem a mesma ênfase das discussões posteriores a ele, elaboradas separadamente por Ortega y Gasset e Karl Mannheim. O fato de esses autores terem sido alunos de Simmel certamente influenciou para que ambos se preocupassem teoricamente com essa questão. O método histórico das *gerações* proposto por Ortega y Gasset aparece em: ORTEGA y GASSET, José. **En torno a Galileo**: esquema de las crises. Madrid: Revista de Occidente, 1933. Já o estudo elaborado por Mannheim foi publicado originalmente em 1923 e reeditado em 1952, na coletânea *Sociologia do conhecimento* (MANNHEIM, 1986). Percebe-se como Mannheim é herdeiro da teoria sociológica simmeliana ao situar a problemática das *gerações* dentro da *Sociologia formal*, propondo efetuar uma transição da *estática formal* para a *dinâmica formal* e, em seguida, para a *Sociologia histórica* (MANNHEIM, 1986, p. 131).

estudos clássicos e tema recorrente nas obras de autores contemporâneos, como Pierre Bourdieu e Norbert Elias. Em *A sociedade dos indivíduos*, ELIAS (1994) faz uma crítica sobre o modo como os conceitos de indivíduo e sociedade são concebidos: o indivíduo se referindo ao ser humano singular, existindo em completo isolamento, e a sociedade, entendida como somatória desestruturada de seres humanos individuais. Essas definições propiciam o entendimento desses conceitos como duas entidades ontologicamente diferentes. Ao fazer um balanço do modo como esses conceitos são tratados na Filosofia e nas Ciências Naturais e Humanas, o autor aponta as principais dificuldades dessas concepções e suas mudanças no decorrer do pensamento humano, apresentando as dificuldades de conceber uma nova conceituação.

Segundo ELIAS (1994, p. 35), os instrumentos do pensamento humano não são suficientemente móveis para tratar adequadamente de fenômenos como a relação entre indivíduo e sociedade. Uma visão mais detalhada desse tipo de inter-relação é o conceito de *rede* – a analogia com uma rede de tecido. Nessa rede, os fios se ligam uns aos outros. Nem a totalidade da rede, nem a forma assumida por cada fio podem ser compreendidas em termos de um único fio ou de todos eles isoladamente considerados. A rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. O movimento dentro da rede nada mais é do que as relações interpessoais. O entendimento dessas questões foi prejudicado pela especialização e divisão de objetos das ciências.

Em *Introdução à Sociologia*, ELIAS (1999) critica a forma convencional como é concebida a relação entre indivíduo e sociedade tanto pelo senso-comum quanto pelo discurso científico. O autor trata de questões epistemológicas que remetem ao surgimento da Sociologia, período em que essa problemática já estava colocada, para em seguida, apontar as dificuldades do posicionamento do sociólogo frente ao seu objeto de estudo. O autor lança mão da ideia de *configuração* para suprir a insuficiência dos conceitos sociológicos propostos pela Sociologia Clássica, colocando o problema da interdependência humana no centro da teoria sociológica. A ideia de *configuração* pressupõe uma noção de sentido de jogo ou ainda faz uma

analogia com a dança, situações em que os indivíduos existem na sua singularidade, mas esta só é possível de forma coletiva e interdependente¹⁸.

No que diz respeito à questão da interdependência entre os indivíduos, o autor afirma que cada pessoa singular "... é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que a prendem" (ELIAS, 1994, p. 23). Os atos dos indivíduos precisam, portanto, vincular-se ininterruptamente formando uma longa cadeia de atos, para que suas ações cumpram suas finalidades. Segundo o autor, os indivíduos constituem verdadeiras unidades. Elias salienta a importância de estudar as unidades menores para conseguir entender todo o conjunto. Para compreender essas unidades, é preciso "dissecá-las".

No âmbito da Sociologia da Arte, o debate em torno dessa problemática tem sua aplicação no sentido de desnaturalizar a concepção do artista como portador de habilidades artísticas concebidas como dons natos. Embora exista uma ampla discussão sobre esse assunto, ainda é possível encontrar essa concepção em algumas produções intelectuais sobre a arte e o artista, como nas críticas de exaltação. Partindo dos referenciais teóricos apresentados, pretende-se oferecer uma explicação plausível sobre essas questões, buscando resgatar aspectos negligenciados por estudiosos de outras áreas ao tratarem do fenômeno artístico.

No que se refere à análise sociológica das obras de arte, em *Para uma Sociologia das Artes*, Vera Zolberg comenta sobre as diferenças entre as leituras interna e externa das obras, ou seja, "a visão de dentro" dos humanistas e a "visão de fora" dos sociólogos. Como afirma a autora, os cientistas sociais que têm interesses em Estética divergem em orientação dos estudiosos mais ligados ao

¹⁸ A noção de rede de interdependência aparece muito bem desenvolvida na obra *A Sociedade de corte* (ELIAS, 2001). Tomando a sociedade de corte como exemplo histórico, a partir do conceito de *figuração*, o autor explica de que modo e porque os indivíduos estão ligados entre si, colocando como questão central as redes de interdependências que fazem com que cada ação individual dependa de uma série de outras. Embora, muitas vezes, devido às traduções, os termos *figuração* (*figuration*) e *configuração* (*konfiguration*) tenham sido tratados como sinônimos por alguns autores (como Roger Chartier no Prefácio para *A Sociedade de corte*), Maria Luísa Meliço, tradutora portuguesa de *Envolvimento e Distanciamento*, esclarece a diferença entre os termos. O segundo é o mais recorrente nas traduções. Na terceira parte de *Envolvimento e Distanciamento*, o autor o utiliza para contextos biológicos. Segundo ela, o termo *figuração* demarca-se de tais contextos e remete-nos para o plano humano e social. Por outro lado, o termo *configuração* possui ressonâncias no âmbito das Ciências Humanas e da Sociologia via Gestaltismo e Estruturalismo (ELIAS, 1997, p. 30). Sobre o conceito de *figuração*, ver o verbete *Figuração*, em *Escritos & ensaios* (ELIAS, 2006, p. 25-27). Para evitar equívocos com termos provenientes da Teoria da Arte, optou-se pelo termo *configuração*.

campo estético ou humanista. Mesmo quando têm preferências individuais, os sociólogos evitam as posturas valorativas, implícitas ou explícitas, associadas às demais disciplinas humanísticas. Espera-se deles empenho por objetividade em suas pesquisas, fazendo uma distinção clara entre seu trabalho e suas preferências pessoais. A estreiteza das formulações estéticas valorativas tem sido desafiada por alguns estetas, historiadores da arte e outros profissionais influenciados por enfoques sócio-históricos e sócio-científicos recentes. O uso esclarecido de ideias estéticas por parte dos sociólogos e a incorporação de percepções sociológicas pelos estetas são fatores que podem ajudar a prevenir o tão frequente obscurecimento que infestou o estudo social da arte (ZOLBERG, 2006).

Em certo sentido, a abordagem da obra de arte pela Sociologia está relacionada à própria maneira como esta delimitou seu objeto de estudo e constituiu seu estatuto científico. Nos seus primórdios, havia uma concepção de que tanto a utilização de imagens quanto o uso de um estilo literário poderiam fazer da Sociologia uma disciplina que dificilmente conseguiria elevar-se ao nível daquilo que se definia como ciência. Os sociólogos então se viram obrigados a abandonar a inclusão de elementos visuais e literários em seus estudos e passaram a utilizar métodos mais ligados ao conhecimento das Ciências Exatas, cuja possibilidade de expor dados quantificáveis da sociedade eram bem maiores. Assim, foram deixados de lado todos os materiais, documentos e métodos que não apontavam para esse tipo de conhecimento. Essa exclusão fez com que as metodologias utilizadas pelos sociólogos não se tornassem adequadas para a análise e a utilização de imagens em seus estudos (MARTÍNEZ, 2006).

Na contemporaneidade, grande parte da produção sociológica ainda tem se baseado fundamentalmente em textos escritos, mas alguns autores têm se empenhado em mostrar como é importante para a Sociologia voltar-se também para as análises da imagem, para sua interpretação e para sua relação histórica e social¹⁹. Isso supõe ainda a ampliação do olhar da Sociologia para os documentos do passado, que são fontes inesgotáveis acerca do conhecimento visual. Em relação às artes plásticas, em seus estudos desenvolvidos a partir da década de 1950, Pierre Francastel já levantava a questão da importância de se estudar o *pensamento*

¹⁹ No Brasil, um exemplo da área da Sociologia é a publicação do livro de José de Souza Martins, *Sociologia da fotografia e da imagem* (MARTINS, 2008).

plástico como complemento do conhecimento puramente sociológico. Ao resgatar essa importância para a análise sociológica, seus estudos inserem-se numa Sociologia histórica comparativa, na medida em que apreendem realidades estéticas numa perspectiva de reconstituição das mentalidades do passado. O autor toma a obra de arte como um fenômeno técnico e intelectual que resulta de um dos sistemas por meio dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo em que realiza suas obras. Isto porque, para o autor, a arte informa sobre os modos de pensamento de um grupo social, pois está no *imaginário*. A Sociologia da Arte então se constituiria numa problemática do *imaginário*, pois contemplaria tanto os problemas que concernem à especificidade das técnicas artísticas quanto àqueles que dizem respeito à arte como atividade mental, concebida como um meio de expressão (FRANCASTEL, 1990, 1993).

Presente não só na Sociologia da Arte proposta por Francastel, o *imaginário* tem sido um tema explorado em vários estudos das humanidades, que o relacionam com as mais variadas manifestações culturais. Priorizando as relações de poder, BACZKO (1985) aponta que é por meio do *imaginário* que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, detectam seus inimigos e organizam seu passado, presente e futuro. Segundo o autor, o *imaginário* se expressa não só por ideologias e utopias, mas também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Esses elementos formam *visões de mundo* e modelam condutas e *estilos de vida*.

No Brasil, essa concepção de *imaginário* está presente em *A formação das almas*, estudo realizado por José Murilo de Carvalho. Nessa obra, CARVALHO (1990) analisa o processo de constituição do regime político republicano no Brasil e sua relação com o *imaginário*. Segundo o autor, esse processo se deu marcado por ideologias republicanas que permaneciam somente no mundo das elites educadas. Havia, então, uma necessidade de que estas expandissem suas visões para a população. Tal processo deveria ser feito por meio de um discurso acessível ao povo, a partir de sinais universais, cuja leitura seria de mais fácil entendimento. Ao considerar os símbolos e os mitos como elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos, o autor discute sobre seus usos pelos republicanos, na tentativa de conseguir adesão do povo e conseguir legitimação.

Diferentemente de Bronislaw Baczko e de seus seguidores, o conceito de *imaginário* ganha um sentido amplo na obra de Miguel Rojas Mix, que enfatiza a análise da relação entre o *imaginário* e os meios visuais. ROJAS MIX (2006) entende por *imaginário* a forma de perceber ou entender o mundo por meio de visões que se configuram estruturando imagens e que ao motivarem ações, também as documentam, comunicando e difundindo valores e conceitos. Segundo o autor, o *imaginário* alude a um mundo, a uma cultura e a uma inteligência visual que se apresentam como um conjunto de ícones físicos ou virtuais, que se difundem a partir de uma diversidade de meios e interagem com as representações mentais. Assim, o *imaginário* se ocuparia tanto da criação e utilização de imagens para informar, convencer, seduzir e legitimar processos, quanto da documentação visual na cultura, nas disciplinas acadêmicas e nas maneiras de pensar.

Frente a esses estudos, não se pretende negar o uso da arte como elemento importante na afirmação dos interesses das autoridades políticas, principalmente em relação ao que alguns autores chamam de “manipulação do *imaginário*”, mas investigar como esse *imaginário* estava relacionado à *visão de mundo* dos artistas paranaenses e às suas próprias identidades. É um fato consolidado por vários estudos da História da Arte universal, o modo como as estruturas externas influenciam a execução das obras de arte, especialmente aquelas feitas por contratos ou encomendas. Dentre esses estudos, pode-se citar BAXANDALL (1978) e HASSELL (1997) como mais significativos, pois tratam das relações entre artistas e clientes, mecenas ou patronos na região da Itália, respectivamente na época do Renascimento e do Barroco. No que se refere ao Brasil, MICELI (1996) merece destaque, pois em seu estudo é possível perceber como a arte se converte num importante elemento de distinção social para os grupos dirigentes. A partir da produção de retratos, esse autor trata sobre a relação entre artistas plásticos e intelectuais com alguns setores políticos que dependiam da contribuição especializada dos primeiros entre as décadas de 1920 e 1940. Nessa empreitada, o autor analisa os retratados na perspectiva das imagens produzidas pelos artistas, revelando dimensões inexploradas das representações visuais, as quais os grupos dirigentes se valiam como investimentos simbólicos para obter prestígio e reconhecimento social. Embora o tempo, o espaço e os indivíduos sejam outros, as

análises desses estudos são importantes porque expõem as estruturas sociais e a teia de interdependência entre os indivíduos envolvidos com o ofício artístico.

É preciso salientar ainda uma afirmação esclarecedora vinda da própria História da Arte. Uma coisa é a intenção e o uso político da arte e outra o significado dela para o artista. Conforme PANOFSKY (2007, p. 30-32), nem sempre a obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada ou experimentada esteticamente, mas ela tem sempre uma significação estética, quer sirva ou não a um fim prático, quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela demanda é sempre estético. Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa depende da intenção de seus criadores. Essa intenção não pode ser absolutamente determinada porque é impossível defini-la e porque é condicionada pelos padrões da época e pelo ambiente em que viveram seus criadores.

No domínio da História da Arte, Erwin Panofsky elaborou um método de interpretação documental que é relevante para o desenvolvimento de uma leitura sociológica das obras de arte²⁰. Ao expor seu *método iconológico*, o autor apresenta uma abordagem analítica da obra de arte por meio de três operações relacionadas, que se fundem num mesmo processo. PANOFSKY (2007, 64-65), define esses três níveis tendo como objeto de interpretação o tema ou significado da obra de arte. O primeiro deles é o *tema primário ou natural*, que se divide em *fatual* e *expressional* e que constitui o mundo dos motivos artísticos. A enumeração desses motivos resulta na *descrição pré-iconográfica* que, por sua vez, procede da interpretação feita a partir da familiaridade com objetos e eventos. O *tema secundário ou convencional* é apreendido pela percepção através da ligação de motivos artísticos com assuntos e conceitos, constituindo, então, o mundo das imagens, histórias e alegorias. Nesse nível, o ato de interpretação é conhecido como *análise iconográfica*, que necessita do conhecimento de fontes literárias, ou seja, *da familiaridade com temas e conceitos específicos*. O *significado intrínseco ou conteúdo* é um princípio que sublima e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que determina até a forma sob a qual o acontecimento visível se manifesta. Constitui o mundo dos *valores simbólicos*, cuja análise é a *interpretação iconológica* e que

²⁰ A definição do método iconológico proposto por Panofsky aparece no segundo capítulo do livro *Significado nas artes visuais* (PANOFSKY, 2007). Esse texto é uma reedição da introdução de obra *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento* (PANOFSKY, 1995), publicada originalmente em 1939.

necessita de uma *intuição sintética*, ou seja, da *familiaridade com as tendências essenciais da mente humana*, condicionada pela psicologia pessoal e pela *visão de mundo* do intérprete.

Na história da Sociologia, houve um tempo em que esta manteve maiores afinidades com os estudos desenvolvidos pela História da Arte. Pode ser encontrado um paralelismo surpreendente entre o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky e os estudos de Karl Mannheim produzidos na década de 1920²¹. Mannheim elaborou um método de interpretação dos fenômenos culturais baseando-se nos avanços metodológicos da História da Arte. Utilizado no campo da estética, o *método imanente* consiste em descrever os aspectos estéticos formais de uma obra de arte ou analisar os temas e conteúdos nela explícitos. Por outro lado, normalmente considerado como próprio da Sociologia, o *método genético* consiste em analisar o contexto social e histórico em que a obra foi realizada. Mannheim encontra a síntese entre esses dois métodos no *método de interpretação documental*.

Em seu artigo sobre a interpretação das *visões de mundo*, MANNHEIM (1986) diferencia três níveis que definem o sentido documental. No primeiro deles, o *sentido objetivo*, a obra de arte aparece como a representação de um estado de coisas ou de uma situação. Para captar este sentido são necessários alguns conhecimentos prévios para reconhecer certos objetos e familiarizar-se com os princípios estilísticos da representação adotados pelo artista. Definido como *sentido expressivo*, o segundo nível do sentido documental refere-se ao conteúdo expressivo que o artista tenta manifestar por meio da realização de seu trabalho. Podem-se desvelar na sua obra princípios fundamentais de uma postura até a realidade sobre a qual repousa, passando este fenômeno a ser compreendido como a manifestação ou documento de determinada *visão de mundo*, que é o nível do *sentido documental*. Neste plano não há mais preocupação com o que o artista quis expressar, mas com a *visão do mundo* manifestada em sua obra. Não se faz alusão aos acontecimentos externos à obra, mas, por meio dela, chega-se à *visão de*

²¹ Sobre o modo como se deu essa contribuição recíproca, consultar os artigos *Sociología e iconología* (GARCÍA, 1998), *Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología* (MARTÍNEZ, 2006) e *A interpretação de imagens e o método documental* (BOHNSACK, 2007).

mundo que nela se manifesta. Este terceiro nível da interpretação é o método que Mannheim considera indicado para uma análise dos fenômenos culturais.

Ao longo dessa pesquisa, esse corpo conceitual será utilizado como suporte teórico e metodológico para analisar desenhos, pinturas e esculturas dos artistas plásticos paranaenses. Essa tarefa será desenvolvida a partir das descrições estilísticas de suas obras e da relação destas com fontes literárias e filosóficas, bem como com o próprio contexto em que as mesmas foram criadas, considerando as *visões de mundo* nelas condensadas e suas relações com o *imaginário*. Essa opção teórico-metodológica acaba tendo um caráter inovador, justamente porque a maior parte dos trabalhos sociológicos que tratam do fenômeno artístico optam pela abordagem externalista das obras de arte, deixando de lado a abordagem internalista. Ao final dessa pesquisa, será mostrado como a análise das obras de arte, tanto externa quanto interna, pode se tornar um importante complemento para análises puramente sociológicas acerca das *trajetórias sociais* dos artistas, de suas *práticas* e de suas produções.

PARTE I

2. OS PRECURSORES DA *PRÁTICA* ARTÍSTICA E SEUS INVESTIMENTOS

A teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a *forma específica* de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais (capital, investimento, ganho), evitando assim todas as espécies de reducionismo, a começar pelo economicismo, que nada mais conhece além do interesse material e a busca da maximização do lucro monetário. Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, *tornar necessário*, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 1989, p. 69).

Pautando-se nos pressupostos teóricos da Sociologia, ao abordar os dois primeiros períodos que compreendem o início da *prática* artística no Paraná, é necessário considerar a concepção de arte e de artista que se apresentam inscritas em cada um deles, em seus respectivos contextos. Trata-se, portanto, de analisar as diferenças entre as primeiras manifestações artísticas ocorridas na região e a realização de obras e demais atividades ligadas à arte ocorridas num segundo momento, no qual, em termos bourdieusianos, começa-se a constituir um verdadeiro *campo artístico* no Estado.

O primeiro momento compreende a produção deixada por artistas que realizaram seus ofícios num período em que a arte ainda estava ligada a fins não propriamente artísticos, servindo como registro visual da região do Paraná: da flora, da fauna e dos habitantes locais. Diferentemente, no segundo momento a concepção de arte se encontra ligada ao desenvolvimento de um *campo artístico* local, com o surgimento do ensino da arte e da profissionalização artística. Esse momento abrange desde as primeiras escolas regulares que ofereciam o ensino das artes em sua grade curricular em Paranaguá, que era a cidade paranaense mais desenvolvida no século XVIII, até a introdução de escolas específicas de ensino artístico em Curitiba, nas últimas décadas do século XIX. Assim, ao tratar dessas últimas, entra-se em contato com as *trajetórias sociais* de dois artistas plásticos estrangeiros que se radicaram na região e que contribuíram para a criação e a institucionalização de escolas de arte.

2.1 O INÍCIO DO ENSINO DA ARTE NO PARANÁ

As primeiras manifestações artísticas que aconteceram na região onde hoje se situa geograficamente o Estado do Paraná foram incipientes e isoladas, tendo surgido desvinculadas do incentivo ao ensino artístico. A introdução do ensino da arte na região paranaense somente teve início em Paranaguá com a chegada de artistas que fixaram residência na cidade e passaram a lecionar desenho e pintura particularmente ou em escolas públicas de ensino regular. Um dos primeiros foi Francisco Ignácio do Amaral Gurgel, que trabalhou como professor da Escola de Ler e Escrever e do Catecismo, ensinando desenho de 1791 a 1808 (SANTOS, 1922, p. 165-166). Entre 1846 e 1847 chegou à cidade um pintor chamado Noel Guillet, que fundou uma escola para moças (CARNEIRO, 1980, p. 6). Pouco tempo depois, em 1849, abriria na Rua da Boavista outra escola de instrução primária para meninas pensionistas. Essa escola era dirigida por Jessica James e sua filha Willie James, duas pintoras americanas refugiadas da Guerra de Secessão Americana, que fixaram residência na cidade. Nesse colégio, ensinavam: doutrina cristã, leitura, caligrafia, português, francês, inglês, aritmética, geografia, história, música, piano, dança, desenho e bordado (SANTOS, 1922, p. 286). Dessa escola, foi aluna Iria Correia (1839-1887), nascida em Paranaguá e considerada a primeira pintora paranaense²². Apesar da deficiência de sua formação técnica inicial, Iria acabaria aperfeiçoando-se mais tarde, em outra escola.

Em 1850, outro colégio de ensino regular destinado à educação feminina surgiu na cidade: o Colégio Paranaense de Paranaguá, fundado e dirigido pela professora Zoé Taulois, esposa do engenheiro Pierre Taulois. No domínio das artes, essa instituição contava com o ensino de desenho, pintura, música, dança e bordado. Foi nesse colégio que Iria Correia aprimorou sua técnica, desenvolvendo também o estudo do retrato. De sua produção, destacam-se motivos sacros e naturezas mortas, além dos retratos de familiares e pessoas ilustres de

²² No Paraná, estudos específicos sobre a atuação de mulheres nas artes plásticas, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, ainda estão por acontecer. Alguns fatos curiosos são a produção de naturezas mortas pela maioria delas e a inexistência de artistas escultoras no período mencionado.

Paranaguá²³. Segundo ARAUJO (1980a, p. 20) por meio do catálogo da Exposição Provincial do Paraná, realizada em Curitiba, de 29 de julho a 8 de agosto de 1866, sabe-se que Iria Correia participou da exposição com obras produzidas com diferentes técnicas: óleo, *crayon*, pastel, aquarela, sépia e guache.

Mesmo com a presença em Paranaguá, de escolas ligadas ao ensino da arte e voltadas principalmente para o público feminino, a profissionalização artística no Estado só aconteceria décadas depois, em Curitiba. Isso pode ser explicado pela própria caracterização da cidade em relação à cultura, pois, segundo CARNEIRO (1980, p. 5) em comparação com Curitiba, Paranaguá possuía um número bem maior de profissionais relacionados às artes: pintores, músicos, carpinteiros e ourives. Além disso, Curitiba não possuía “mestres construtores” nem “oficiais construtores”. Paranaguá estava à frente também em relação aos espaços para realização de espetáculos, com o Teatro Paranaguense²⁴. Havia, portanto, de acordo com o autor, uma grande diferença entre uma cidade e outra, no que se refere ao “quadro estético e artístico”.

Em relação às artes plásticas, esses elementos contribuíram para que o desenvolvimento artístico se desse em Paranaguá antes de Curitiba. Contudo, aconteceriam outras transformações que levariam o ensino da arte a se desenvolver definitivamente nesta cidade, após Curitiba passar à sede da Comarca²⁵. Dentre as transformações ocorridas, destacam-se aquelas relacionadas aos meios de

²³ Fazem parte da produção de retratos de Iria Correia: a série da família do Visconde de Nácar e os retratos de seus familiares, seu pai o Cel. Joaquim Cândido Correia, sua mãe Damiana Vieira do Nascimento e seu avô, o Cel. Correia Velho.

²⁴ No início do século XIX, Paranaguá se constituiu em centro teatral, com espetáculos encenados ao ar livre: comédias, tragédias e dramas. Em 1839 foi construído o Teatro Paranaguense, localizado à Rua das Mortes (atual Rua Faria Sobrinho), pertencia a um grêmio dramático integrado por figuras da sociedade local. A edificação possuía duas séries de camarotes e plateia ampla em nível inferior ao da rua. Sua inauguração se deu em 1840 e suas atividades foram intensas entre 1842 e 1860. Até 1865, serviu de palco para exibição de dramas, encenados por companhias profissionais ou grupos amadores. Entre 1865 e 1870, durante o período da Guerra do Paraguai, silenciou-se. Com o fim dos conflitos, retornou com suas atividades. Em 1887 o prédio já estava em ruínas e outro edifício o substituiria a partir de 1884, o Teatro Santa Celina (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO..., 1991, p. 492-493).

²⁵ A Província do Paraná foi criada a partir do *Decreto n. 704, de 29 de agosto de 1853*, que desmembrou a antiga Comarca de Curitiba da Província de São Paulo. Dois lados disputaram pela definição da sede da capital. De um lado, estavam comerciantes e portuários de Paranaguá que pleiteavam a indicação desta cidade. De outro, representantes da sociedade campeira, cujos interesses giravam em torno da economia ervateira, madeireira e do gado, indicavam Curitiba. Estes, sendo maioria na Assembleia Provincial, conseguiram transformá-la em capital a partir da *Lei n. 1, de 26 de junho de 1854* (PARANÁ, 1855).

transporte e à comunicação, como a conclusão da Estrada da Graciosa, em 1873, e a inauguração da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, em 1885.

Em Curitiba, o ensino da arte ligado à profissionalização seria marcado tanto pelo pioneirismo dos artistas estrangeiros que acabaram se radicando na região, quanto pela formação dos seus primeiros alunos. Dentre os pioneiros das artes no Estado estão Mariano de Lima²⁶ e Alfredo Andersen. A contribuição do primeiro reside em que a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, criada por ele, lançaria o Paraná na vanguarda nacional do ensino da arte. Tendo em vista que, no Brasil, a existência dos liceus de arte e ofícios estava relacionada ao desenvolvimento da industrialização, que exigia a formação de artífices. Já Alfredo Andersen foi quem realmente iniciou uma verdadeira escola voltada para o ensino da pintura no Estado. Os alunos dessas duas escolas que investiram na carreira de artista plástico acabariam dando sequência aos estudos artísticos no exterior.

2.2 MARIANO DE LIMA E A CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE BELAS ARTES

Um período decisivo para o desenvolvimento do ensino artístico em Curitiba tem como marca inicial a vinda do cenógrafo e artista plástico português Mariano de Lima para a cidade. Antonio Mariano de Lima nasceu em 4 de março de 1858, em Trás-os-Montes, na região norte de Portugal. Mariano de Lima teve sua formação na cidade do Porto, onde estudou cenografia, escultura e pintura. Seu contato inicial com o Brasil se deu por meio do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

²⁶ Adalice Araujo salienta a contribuição do artigo de CARNEIRO (1972) e a importância deste autor para a “redescoberta de Mariano de Lima”, cuja imagem, segundo a autora, permaneceu “ofuscada por mais de setenta anos” (ARAUJO, 1980a, p. 23).

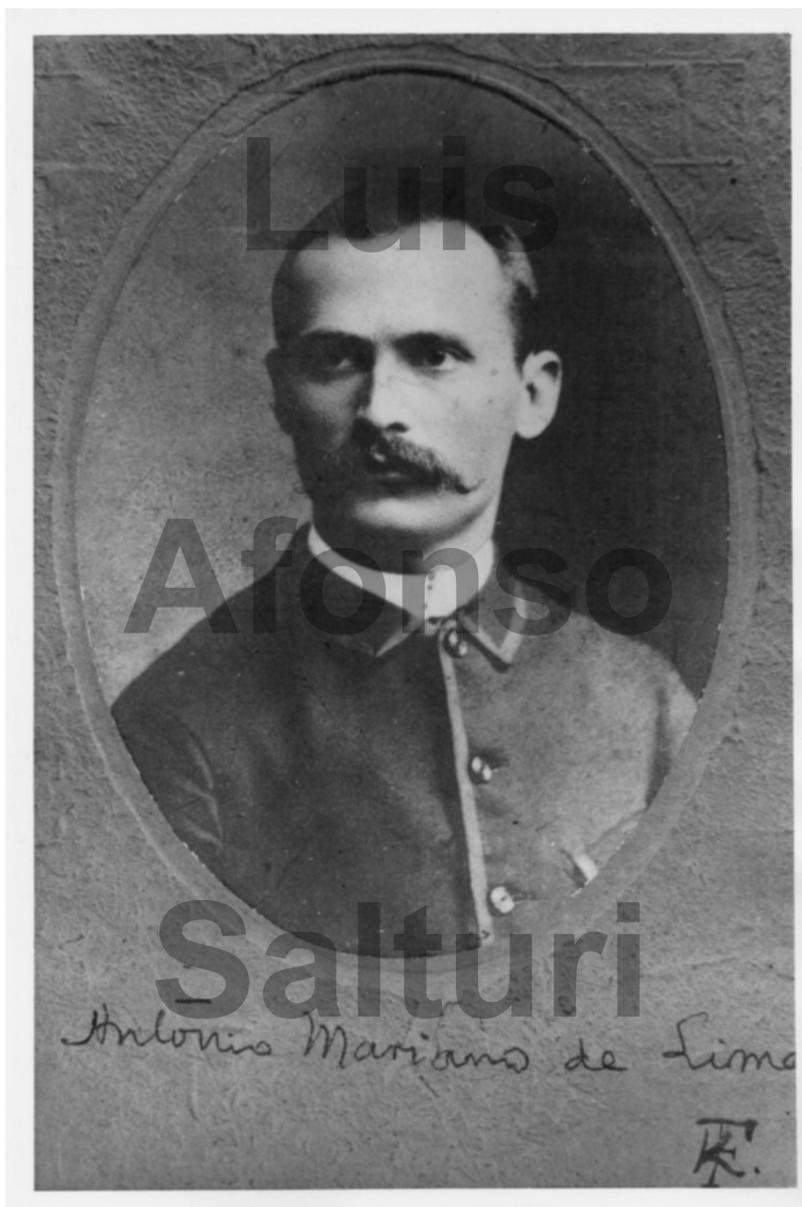


FIGURA 1 - VOLK, H. A. **Antonio Mariano de Lima em Curitiba**. [18--].
Álbum fotografado pelo Engenheiro Edmundo Gardolinski. 1 fot.: p. & b.; 18 x 12,3 cm.
Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

Em 1882 o artista se encontrava no Rio de Janeiro, quando foi contratado para decorar o *Theatro São Theodoro*, em Curitiba. Sobre os serviços no referido teatro, tomando como fontes relatórios oficiais, CARNEIRO (1972) afirma que o teatro não pudera funcionar por falta de decoração e equipamento. A pedra fundamental da edificação havia sido lançada em 1874, com grandes festividades, mas como iniciativa particular, com poucos recursos para o prosseguimento. A obra foi transferida para a iniciativa pública e acelerada com o apoio de Carlos de Carvalho, então Presidente da Província do Paraná. O *Relatório de 1º. de outubro de*

1882, apresentado por Carlos de Carvalho à Assembleia Legislativa do Paraná informa sua conclusão, mas as autoridades políticas da época não ficaram satisfeitas com o resultado e por isso resolveram continuar²⁷. Alguns meses depois estava pronta, mas sem verbas para decoração, conforme o *Relatório de 26 de maio de 1883*. Decidiu-se abrir licitação para o arrendamento do teatro, o que viria a resultar na aceitação da proposta do Capitão Damaso Corrêa de Bittencourt, escrivão do Juízo Seccional e empreiteiro responsável.

Em 23 de julho de 1883, Mariano de Lima foi então subcontratado pelo Capitão Damaso Corrêa de Bittencourt²⁸. Este, na qualidade de comediógrafo, ao perceber os dotes artísticos de Mariano, delegou-lhe, além da cenografia, a pintura de painéis em alguns dos salões. Contudo, de acordo com DIEZ (1995, p. 22-23), como Mariano de Lima tinha que arcar com as despesas dos materiais, esse trabalho acabou sendo pouco lucrativo para o artista, levando-o a procurar outras atividades para garantir seu sustento, como mostram alguns anúncios publicados no jornal *Dezenove de Dezembro*, desde 1885. Segundo CARNEIRO (1974, p. 5), num deles, intitulado *Bellas Artes*, Mariano se oferecia como pintor retratista, com a observação de que garantia a qualidade de sua arte. Noutro anúncio, *Industria*, se dispunha a fazer instalações de luz elétrica, telefone e campainha. A partir daí, ao receber encomendas e realizar vários retratos, Mariano estabeleceu vínculos de amizade com a elite política e cultural da sociedade curitibana. Entre as personalidades que o apreciavam estava o Dr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho, futuro Presidente da Província do Paraná e incentivador dos projetos educativos do artista.

²⁷ No referido *Relatório*, essas informações aparecem da seguinte forma: "Theatro de S. Theodoro / Achão-se concluídas as obras, mas não estão ainda recebidas, o que depende do resultado do exame a que proceder. / A bem da segurança publica autorisei accrescimo de obras que julguei indispensavel. / Depois de necessarios exames profissionais reconheci que o empreiteiro por excesso de trabalhos necessarios à solidez do edificio justamente reclamava o pagamento de Rs. 3:843\$336 alem do orçado" (PARANÁ, 1882, p. 74).

²⁸ WACHOWICZ (1983, p. 26) afirma que Mariano de Lima foi contratado por Carlos de Carvalho. Contudo, DIEZ (1995, p. 20-22) esclarece que Carlos de Carvalho, apoiado por Jesuíno Marcondes, intermediou o artista ao trabalho de projetar e executar a cenografia do teatro, tarefa que o envolveu até 1885. Assim, este foi subcontratado pelo empreiteiro Capitão Damaso Corrêa de Bittencourt. Tomando como fonte o relatório de Sancho de Barros Pimentel, apresentado, em 26 de janeiro de 1895, ao então Vice-Presidente Conselheiro Jesuíno Marcondes, a autora informa que o Governo concedeu ao empreiteiro o uso e gozo do teatro durante o período de 15 anos, a contar de 1º. de agosto de 1883, ou seja, até 1898.

Em 1885, o trabalho de decoração do teatro chegava ao fim²⁹. Em 1886, Mariano de Lima apresentou ao Governo da Província um projeto para a criação de uma escola de artes e indústrias que foi aprovado naquele mesmo ano³⁰. Em 22 de julho de 1886, o artista inaugurava sua Escola de Desenho e Pintura, uma “pequena aula” que funcionava nas dependências do Instituto Paranaense, este que abrigava provisoriamente o Liceu Paranaense e a Escola Normal. Três anos após, a Escola de Desenho e Pintura seria transformada em Escola de Artes e Indústrias do Paraná³¹. Na época, essa instituição era a segunda voltada para o ensino de artes que se estabeleceu no Brasil fora da então capital Rio de Janeiro. Já que Salvador contava com o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, criado em 1872, e o Rio de Janeiro com a Academia Imperial de Belas Artes, surgida em 1826, que resultaria na Escola Nacional de Belas Artes, e com o Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1856.

De acordo com BAPTISTA (1988, p. 7), a escola de Mariano de Lima foi montada nos moldes de estrutura e organização do Liceu de Artes e Ofícios do Rio

²⁹ Quase uma década depois, o *Relatório* apresentado pelo Secretário de Estado dos Negócios das Obras Públicas e Colonização ao Governador do Estado do Paraná traz informações sobre a necessidade de novas reformas no teatro: “Theatro S. Theodoro / Tendo chegado ao meo conhecimento que o proprio do Estado – Theatro S. Teodoro Theodoro – se achava em condições de exigir serios concertos, em officio sob n. 12 de 9 de julho d’este anno ao Sr. Secretario dos Negocios das Finanças, Commercio e Industria, requisitei copia do contracto firmado no contencioso d’aquella Secretaria pelo cidadão Damaso Corrêa de Bittencourt para conservar, decorar e mobiliar o referido Theatro, afim de com ella, um Engenheiro desta Secretaria, fazer um minucioso exame no predio e apresentar-me relatorio. / Sendo-me fornecida a copia do contracto, o auxiliar technico Carlos Borromei a 27 de julho preston-me informação sobre o estado do Theatro que, realmente, reclama alguns concertos. / A respeito, porem, ter-se-ha que proceder de accordo com o contracto existente e a que ja me referi” (PARANÁ, 1894, p. 21).

³⁰ Nesse ponto, PROSSER (2004, p. 74-75) salienta que há contradições na bibliografia que trata sobre o que ocorreu quando da finalização do contrato de Mariano de Lima. Conforme ARAUJO (1980a, p. 23), para fazer com que Mariano de Lima permanecesse na cidade, o Visconde de Taunay, então Presidente da Província, foi quem o incentivou a criar a referida escola. BINI (1986, p. 41) afirma que, Mariano de Lima “integrou-se ao meio cultural da cidade” e resolveu apresentar o projeto para a criação da escola. WACHOWICZ (1983, p. 26) também se refere ao “auxílio do Visconde de Taunay” na abertura da instituição, mas não fala de quem foi a iniciativa. Já BAPTISTA (1988, p. 8) acredita na influência do contato de Bithencourt da Silva, Diretor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, sobre Mariano de Lima e que este objetivava criar uma escola voltada para o ensino de arte e de profissões manuais tendo como modelo outras instituições já consagradas.

³¹ A Escola de Desenho e Pintura foi denominada, em 1889, Escola de Artes e Indústrias do Paraná, para finalmente ser chamada, em 1897, Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. A primeira mudança aparece no *Decreto n. 1, de 29 de novembro de 1889*, firmado por Francisco José Cardoso Junior, Primeiro Chefe Executivo paranaense na República (PARANÁ, 1912a, p. 82). Em relação a essa mudança de nome, SANTANA (2004, p. 12-13) afirma que o termo *industrial* era utilizado sem ser feita a distinção entre indústria e manufatura. Portanto, faz alusão às características que a economia vinha tomando, deixando de ser exclusivamente rural e se urbanizando aos poucos. Assim, o nome da instituição reflete não só essa tendência, mas também “um sonho de desenvolvimento”.

de Janeiro, contando com liberdade de ensino, horário favorável aos operários e cursos gratuitos, sem distinção de religião, sexo ou nacionalidade, defendendo o trabalho manual e a introdução do desenho imitativo desde a escola primária³². Porém, vale lembrar as dificuldades financeiras para a implementação de uma instituição educacional nesses moldes em Curitiba, pois, segundo ARAUJO (1980a, p. 23), como o Estado não tinha fundos para cobrir o orçamento, por incentivo do próprio Mariano, foi realizado um concerto com 18 figurantes profissionais a fim de levantar fundos para colocar a escola em funcionamento.

Sobre o número de alunos inscritos, CARNEIRO (1972, p. 248) afirma que “a escola abriu as portas” com 99 matriculados, dos quais 61 eram alunos e 38, alunas. Contudo, tomando como base relatórios oficiais da Escola de Desenho e Pintura, SANTANA (2004, p. 25-26) informa que o dia de inauguração deu início ao ano letivo da escola, mas as matrículas dos alunos iniciaram com a publicação do edital de 11 de agosto de 1886, permanecendo abertas até o final do mesmo mês. Nesse período, 27 alunas e 41 alunos se matricularam, totalizando 68 alunos. As aulas aconteciam à noite, das 18:00 às 20:00 horas, às segundas e às quintas-feiras para mulheres e às quartas e aos sábados, para homens.

Somente em 6 de janeiro de 1887, Mariano de Lima pôde inaugurar solenemente sua escola, que já contava com grande número de alunos matriculados. Segundo CARNEIRO (1972, p. 249), o artista aproveitou a ocasião da cerimônia de inauguração para exibir os primeiros trabalhos de seus alunos. Na ocasião, foram expostos 60 quadros a óleo e *crayon* de Raquel Munhoz, Balbina de Loyola Pinho, Francisca Candida Munhoz, Maria Rosa Gomes da Costa, Olympia da Costa Neto, Aydée Guimarães Carneiro, Castorina Ramirez, Joaquim Miró, Jorge Schimidlin, Francisco Doubeck, Canrobert da Costa Junior, Francisco Vale Guimarães, Manoel Azevedo da Silveira Neto e outros.

³² O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi criado pela Sociedade Propagadora das Belas Artes por iniciativa do arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), com o objetivo de difundir o ensino das belas artes aplicadas aos ofícios e indústrias, que ele julgava primordial para o desenvolvimento de uma sociedade industrial. Esta concepção estava apoiada em John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), líderes do *Arts and Crafts*, defensores da íntima articulação entre indústria e criação artística. A filosofia norteadora do Liceu estava amparada na ideia de que a arte é uma via fundamental para o aprimoramento das cidades (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL..., 2008). Para BAPTISTA (1988, p. 7), a influência do contato de Mariano de Lima com Bethencourt da Silva, no Rio de Janeiro, foi decisiva para a organização e estruturação da instituição educacional fundada em Curitiba.

Inicialmente, a instituição funcionava nas dependências do Instituto Paranaense. De acordo com o *Relatório de 31 de janeiro de 1887*, a procura pelas aulas era intensa. No início das atividades letivas estavam inscritos 82 alunos, 14 a mais do que em agosto do ano anterior, mês do término das matrículas. Na ocasião do relatório, porém, este número subiria para um total de 165 alunos matriculados, o dobro do verificado no início das aulas. Devido à procura pelas aulas, Mariano de Lima passou a reivindicar instalações mais amplas para o desenvolvimento das atividades escolares (SANTANA, 2004, p. 26). O crescimento urbano de Curitiba somado à imigração são alguns dos fatores que podem explicar essa busca de aperfeiçoamento profissional por parte da população. A escola permaneceu nos recintos do Instituto Paranaense até 30 de junho de 1889. Algum tempo depois, com o apoio do Dr. Joaquim de Almeida Faria Sobrinho, Mariano de Lima conseguiria transferir as atividades da escola para a Escola Carvalho, localizada na Rua Aquidaban, atual Rua Emiliano Pernetá³³. Essa nova sede sofreria várias reformas para se adaptar às novas atribuições.

De acordo com CARNEIRO (1972, p. 249-255), Mariano de Lima objetivava a criação de prêmios oficiais, a construção de uma sede própria e a publicação de um periódico para divulgação das realizações da sua escola. A respeito dos prêmios, o autor afirma que “devem ter sido conferidos com extrema parcimônia”, já que não se conhece exemplares tanto das medalhas como dos diplomas, mas garante que foram mesmo distribuídos, pois os relatórios enviados ao Governo mencionam os nomes dos agraciados e os registros dos números das medalhas. Contudo, no decorrer da pesquisa, constatou-se que as premiações estavam regulamentadas por meio da *Lei n. 925, de 6 de setembro de 1888*, que estabelece a premiação em medalhas para os alunos da Escola de Desenho e Pintura³⁴ (PARANÁ, 1912b).

³³ O prédio da Escola Carvalho foi iniciado em 6 de maio de 1882. Desde sua conclusão foi sede para “o ensino das primeiras letras”. Localizava-se onde hoje está o Instituto de Educação do Paraná. A partir das reformas de 1922, o prédio foi utilizado como *Orfeon* da Escola Normal e, depois, como jardim de infância (DIEZ, 1995, p. 37).

³⁴ Segue-se citação da referida Lei: “O Dr. Balbino Candido da Cunha, commendador da Imperial Ordem da Rosa e Presidente da Provincia do Paraná. / Faço saber a todos os seus habitantes que a assembleia legislativa provincial decretou e eu sancionei a lei seguinte: / Art 1º. Ficam estabelecidas medalhas de 1ª., 2ª. e 3ª. classe, de ouro, prata e cobre, para prêmios aos alumnos da escola de desenho e pintura desta capital. / § unico. As medalhas serão cunhadas ou gravadas com um emblema da provincia e a data desta lei de um lado, e de outro com o emblema e o titulo da referida escola, a da data da distribuição das medalhas e o nome dos alumnos ou alumnas para quem forem distribuidas em premio. / Art. 2º. Revogam-se as disposições em contrario. / Mando,

No caso da sede própria para a escola, Mariano de Lima teria que lutar durante um grande período para conseguir algum resultado. Em 11 de agosto de 1888, encaminhou um ofício à Câmara Municipal de Curitiba para que lhe concedesse terreno no centro da cidade. Não obtendo resposta no tempo por ele estipulado, no dia 28 daquele mês recorreu à Assembleia Provincial, almejando determinado terreno pertencente à Província. A Assembleia Provincial atendeu seu pedido e incluiu a construção das obras no orçamento público. Porém, este não chegou a ser sancionado pelo Presidente do Estado. Depois do ocorrido, a administração provincial autorizou a compra de um imóvel, na Rua Aquidaban, que seria destinado à escola. O que acabou não acontecendo.

Em 11 de junho de 1890, a Câmara Municipal de Curitiba, por proposta de Victor Ferreira do Amaral, então intendente do município, decidiu pela aprovação da concessão de outro terreno, excedente da Praça Eufrásio Correia, para a construção da escola. No entanto, havia ainda a mobilização de recursos para a realização do projeto. Por meio do *Decreto n. 103, de 6 de agosto de 1890*, o Governo determinou a criação de loterias cujos ganhos seriam destinados inteiramente ao custeio das obras³⁵ (PARANÁ, 1895). Nesse mesmo ano, Cândido de Abreu, então Diretor de Obras Públicas, se incumbiu de desenhar o projeto sob as indicações de Mariano de Lima (figura 2). O projeto *Casa da Cultura* abrigava a Escola de Belas Artes, o Museu Paranaense e a Biblioteca Pública.

portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução desta resolução pertencer, que a cumpram e façam cumprir, tão inteiramente como nella se contem. / O secretario desta provincia a faça imprimir, publicar e correr. / Palacio da Provincia do Paraná, 6 de setembro de 1888. / Dr. Balbino Candido da Cunha" (PARANÁ, 1912b, p. 29-30).

³⁵ O 1º. Vice-governador do Estado do Paraná decretava também como seria a distribuição dos resultados dessas loterias: "Art. 2º. São concedidas 30 loterias com a seguinte aplicação: 23 à Instrução Publica, 3 ao Hospital de Caridade desta Capital, 2 ao de Paranaguá, 1 ao de Antonina e 1 para aquisição do material para uma secção de bombeiros annexa ao corpo policial. [...] / Palácio do governo do Estado do Paraná, em 6 de Agosto de 1890, 2º. da Republica./ Joaquim Monteiro de Carvalho e Silva" (PARANÁ, 1895, p. 145-146).



FIGURA 2 - ABREU, C. de. **Casa da Cultura**. 1890. Projeto desenhado segundo indicações de Mariano de Lima. In: CARNEIRO (1972, p. 260-261).

Algum tempo depois, o Presidente da Província Serzedelo Correia decidiu destinar o terreno da Praça Eufrásio Correia ao novo edifício da Assembleia Legislativa, sem respeitar a decisão da Câmara Municipal. Além disso, o mesmo indeferiu o pedido de adiantamento de recursos por conta da arrecadação das loterias, pois foi informado pelo responsável pelo Tesouro do Estado, de que não havia verba suficiente no orçamento público para arcar com as despesas das obras. Assim, o terreno concedido para a escola seria posteriormente destinado para a construção do Congresso.

No que diz respeito à criação de um periódico, em 4 de março de 1888, Mariano de Lima lançaria o primeiro número da revista *A Arte*, composta e impressa

na sua própria escola³⁶. A revista era constituída por três seções: a primeira, dirigida à parte oficial da escola; a segunda a artigos, anedotas e poesias e a terceira a notícias diversas. Colaboraram no periódico vários literatos, dentre os quais: Antonio Braga, João Pereira Lagos, Justiniano de Mello, Emiliano Pernetta, Pamphilo D'Assumpção, Leoncio Correia, Nestor Victor, Rocha Pombo, Dario Vellozo e Silveira Netto, alguns deles ainda estudantes. Contudo, diferentemente da proposta de Mariano para que o periódico tivesse duas edições anuais, ao longo de sua existência, *A Arte* teve somente sete edições, publicadas entre 1888 e 1895. Devido às dificuldades financeiras para a manutenção da revista, entre o primeiro e o segundo número houve um intervalo de tempo de aproximadamente sete anos, pois o segundo número só seria lançado em 15 de janeiro de 1895.

Embora a publicação da revista tenha sido em datas irregulares, de certa forma, esse periódico contribuiu para manter a escola em funcionamento. Já que, os relatórios enviados por Mariano de Lima ao Presidente da Província eram publicados também nela. Conforme SANTANA (2004, p. 27-30), esses documentos mostram como, desde seus primeiros dias de funcionamento, a escola era vitimada pelo descaso das autoridades provinciais em relação às verbas destinadas à instituição. Mesmo pertencendo inicialmente à iniciativa privada, a escola contava com o apoio financeiro do Governo da Província porque havia sido inaugurada como instituição de educação pública, mas funcionava graças ao esforço pessoal e à doação de terceiros. Esses fatos atestam o pequeno interesse das autoridades governamentais da época, característica comum, segundo a autora, no quadro de desenvolvimento da educação brasileira no final do período colonial, tanto em relação à educação em termos genéricos, quanto ao ensino profissionalizante.

Apesar dessas questões, aconteceria um fato importante para o ensino artístico no Brasil e que serviria como modelo para a reorganização da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Em 1890, o Governo Provisório da República, na pessoa do General Manoel Deodoro da Fonseca, aprovava os estatutos da Escola Nacional de Belas Artes, que seriam publicados no *Decreto n. 983, de 8 de novembro* daquele mesmo ano (BRASIL, 1891). O estatuto regulamentava a grade

³⁶ A Biblioteca Pública do Paraná dispõe em seu acervo de alguns números dessa revista em microfilme, ver: **A ARTE**: Órgão da Escola de Desenho e Pintura. Curitiba, 04 mar. 1888 e **A ARTE**: Órgão da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Curitiba, 15 jan. a 15 jun. 1895. Até agora esse periódico não foi tema de nenhum estudo.

curricular da Escola Nacional, que contava com os cursos de pintura, escultura, arquitetura e gravura. Além disso, definia sobre a composição dos membros e as atribuições do Conselho Superior de Belas Artes, que deveria ser presidido pelo Ministro da Instrução Pública.

O Conselho Superior de Belas Artes se reuniria em sessão ordinária a cada quatro meses e em sessão extraordinária, sempre que fosse necessário, tendo como tarefa principal deliberar sobre várias questões ligadas às Belas Artes. Dentre elas, a reforma do ensino artístico, sua propagação e aperfeiçoamento; a promoção de exposições anualmente e a organização do júri para as mesmas; assuntos disciplinares da escola; deliberação de prêmios e recompensas; além de dar parecer sobre questões levantadas pelo Ministro ou pelo Diretor da Escola. O mesmo documento ainda determinava como deveria ser constituído e as funções do pessoal administrativo, docente e da direção da Escola Nacional de Belas Artes. Ficaria a cargo do órgão chamado Conselho Escolar, decidir sobre o programa do ensino, horários, pontos para exames e concursos tanto para alunos como para professores, modelos de títulos e de diplomas, bem como premiações e recompensas. A respeito das exposições gerais, o documento informa que poderiam concorrer aos prêmios de viagem, artistas brasileiros e menores de 30 anos. Sobre o acervo bibliográfico e iconográfico, o documento afirma que as coleções de obras de arte deveriam pertencer à Academia de Belas Artes e à Biblioteca da instituição, que seria composta por livros, gravuras e estampas (BRASIL, 1891).

Em nível estadual, outro fato importante aconteceu. Em 1892, por meio da *Lei n. 22, de 1º de junho*, a Pinacoteca Paranaense foi anexada à Escola de Artes e Indústrias do Paraná³⁷ (PARANÁ, 1929c). A documentação existente não faz menção aos nomes dos artistas e obras que compunham o acervo da Pinacoteca, mas sabe-se que esta era composta principalmente por retratos de personalidades do Estado. Esse acervo viria a fazer parte do projeto *Casa da Cultura*, elaborado em 1890 e constituído por um centro de estudos artísticos e profissionais, além de locais

³⁷ Segue então a *Lei n. 22, de 1º de junho de 1892*, sancionada pelo Presidente Xavier da Silva: "O Congresso Legislativo do Estado do Paraná decretou e eu Sanciono a lei seguinte: / Art. 1º. A Pinacoteca Paranaense fica desde já anexada à Escola de Artes e Industrias do Paraná. / 2º. Revogam-se as disposições em contrario. / Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução desta lei pertencem, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contém. / O Secretario deste Governo a faça imprimir, publicar e correr. / Palacio do Governo do Estado do Paraná, em 1º de junho de 1892, 4º da Republica / Francisco Xavier da Silva" (PARANÁ, 1929c, p. 108).

para a realização de exposições e conferências, auditório, museu e biblioteca. Em 1893, no ano da premiação do projeto *Casa da Cultura* na Exposição de Chicago, segundo SANTANA (2004, p. 84), a instituição funcionava em dois locais: um deles na Rua Aquidaban e o outro num edifício cedido pelo Governo do Estado, na Rua XV de Novembro. Cinco anos depois, a escola passaria também a atender os alunos na Rua 13 de Maio e na Rua Comendador Araújo, nesta para o ensino de piano. Esses espaços seriam cedidos pelos professores que nele lecionavam.

Em 1897, a então chamada Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná³⁸ mantinha vários cursos gratuitos. De acordo com WACHOWICZ (1983, p. 26-27), a instituição era voltada para “os filhos de operários da cidade” e considerada pelo próprio Mariano de Lima como “quase de ensino superior”. Em 1897, Mariano propôs a criação de um Conselho Superior de Belas Artes que teria como finalidade não apenas o incentivo à arte e a fiscalização de exames da escola, mas organizar uma Academia Superior semelhante àquelas dos países europeus. Esse Conselho só seria criado oficialmente pelo *Decreto n. 88, de 11 de agosto de 1897* e instalado em 4 de dezembro daquele mesmo ano³⁹ (PARANÁ, 1929a).

Apresentando vários pontos interessantes, o *Decreto n. 93, de 30 de setembro de 1897*, regulamentaria as disposições anteriores, presentes no *Decreto n. 88*. O referido Decreto apresenta em anexo um extenso Regulamento que define como deveriam estar organizadas a Mesa Geral de Exames e o Conselho Superior

³⁸ Essa terceira mudança de nome da escola se deu possivelmente como parte do projeto que pretendia transplantá-la da sua antiga sede, nas dependências da Escola Carvalho, para o novo prédio, que viria a ser construído (SANTANA, 2004, p. 44).

³⁹ Cita-se o referido decreto: “O Governador do Estado do Paraná, atendendo o pedido feito pelo director da Escola de Bellas Artes e Industrias, em officio n. 1093, de 28 de julho do corrente anno, e considerando que a mesma Escola já implantou definitivamente no Estado o gosto accurado pelo estudo das Bellas Artes; / Considerando mais que para despertar o sentimento de emulação já se faz necessaria a instituição de exames geraes nesse estabelecimento; / Considerando finalmente que a referida Escola, apesar de apenas subvencionada pelo Governo do Estado, ter recebido deste grande somma de favores e funciona em character official, decreta: / Art. 1º. Ficam creadas na Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná as instituições: Meza Geral de Exames de Bellas Artes e Industrias e Conselho Superior de Bellas Artes. / Art. 2º. *Aquellas instituições serão organisadas e funcçãoarão, no que lhes for applicavel, de acordo com os estatutos da Escola Nacional de Musica da Capital Federal, aprovados pelos decretos ns. 934 de 24 de Outubro e 983 de 8 de Novembro de 1890.* / Art. 3º. O Conselho Superior de Bellas Artes será presidido pelo Secretario de Estado dos Negócios de Interior, Justiça e Instrucção Publica, em sua ausencia pelo director da Escola de Bellas Artes e em ausencia deste pelo membro mais antigo do mesmo Conselho. / 4º. Revogam-se as disposições em contrario. Palácio do Governo do Estado do Paraná, 11 de Agosto de 1897. / José Pereira Santos de Andrade / Antonio Augusto C. Chaves.” [grifo meu] (PARANÁ, 1929a, p. 17-18). Note-se na parte destacada, que a organização da escola tinha como modelo a da Escola Nacional de Belas Artes.

de Belas Artes e Indústrias, as Mesas Examinadoras, os Exames e a distribuição das titulações (cartas, diplomas e prêmios). Na primeira sessão do Regulamento, a Mesa Geral de Exames de Belas Artes e Indústrias é definida como “um ramo especial do serviço público” ligado à Secretaria de Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública. A Mesa Geral seria destinada a diplomar e premiar “aqueles que se dedicam ao estudo das artes”, para que pudessem fazer valer seus direitos por meio da habilitação profissional (PARANÁ, 1929b).

Sobre a organização do Conselho Superior, o Regulamento informa que seria composto: pelo Secretário de Estado dos Negócios do Interior, Justiça e Instrução Pública como presidente, pelo diretor e mais cinco professores da Escola de Belas Artes e Indústrias, todos considerados membros efetivos. Além deles, o Conselho teria como membros honorários mais três professores que estivessem lecionando há pelo menos cinco anos na instituição e, como Correspondentes, sessenta membros escolhidos entre “os artistas mais notáveis de todo o mundo”. Os encontros do Conselho Superior ocorreriam como sessão ordinária, de quatro em quatro meses, e como sessão extraordinária, quantas vezes fosse preciso. O *Art. 12º*. do referido decreto estabelece como fins do Conselho Superior:

- a) Deliberar sobre todas as altas questões de Bellas Artes, correlativas ao ensino artistico, sua propaganda e aperfeiçoamento.
- b) Resolver sobre o que fôr submettido á sua opinião sobre a Escola.
- c) Promover annualmente uma exposição geral de Bellas Artes e um concerto geral de Musica.
- d) Dar parecer em questões em que fôr consultado pelo Secretario de Estado dos Negocios do Interior, Justiça e Instrucção Publica ou pelo director da Escola.
- e) Na epocha opportuna resolver sobre a organização do Jury encarregado das exposições geraes de Bellas Artes e dos concertos geraes de musica, de conformidade com o regulamento estatuído, que o mesmo Conselho approvar.
- f) Resolver em ultima instancia sobre as questões disciplinares do ensino e exames geraes.
- g) Deliberar sobre premios a professores de reconhecido merito.
- h) Assistir ás distribuições solemnes dos premios da Escola e tomar parte na entrega dos mesmos aos que os alcançarem (PARANÁ, 1929b, p. 23).

Esse Regulamento apresenta outros pontos interessantes, como a informação de que os conteúdos para os exames e concursos para a entrada na Escola e durante o período de formação eram os mesmos dos programas dos cursos gerais, especiais ou superiores da Escola Nacional de Belas Artes e do Instituto Nacional de Música, ambos do Rio de Janeiro. Na ocasião da premiação para os alunos que finalizassem o curso na Escola, o *Art. 32º*. define como seria a

distribuição e a entrega das medalhas de ouro para cada modalidade, que teriam os seguintes nomes, conforme o curso: medalha Carlos Gomes, para o curso de Música; medalha Bittencourt da Silva, Arquitetura; medalha Soares dos Reis, Escultura e medalha Victor Meirelles, Pintura (PARANÁ, 1929, p. 20-32). A entrega dos prêmios ocorreria em sessão solene, nos dias 3 de maio, 7 de setembro, 15 de novembro e 19 de dezembro, ou seja, em datas comemorativas quando geralmente as cerimônias promovem os símbolos nacionais ou da coletividade.

Como já foi dito, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná mantinha especialização em várias áreas. Esses cursos tomavam como base os currículos da Escola Nacional de Belas Artes, do Instituto Nacional do Rio de Janeiro e dos cursos de música incorporados ao Grêmio Musical Carlos Gomes. Segundo ARAUJO (1980a, p. 23), além dos cursos de Música, a escola mantinha especializações em Desenho Artístico, Arquitetura, Escultura, Pintura e Gravura. No setor de Artes Industriais oferecia: desenho aplicado, prendas domésticas, mecânica, tipografia, litografia, fotografia, marcenaria e funilaria e encadernação. Contudo, CARNEIRO (1972, p. 253-254) esclarece que a escola mantinha oito cursos: Línguas e Ciências, Música, Desenho, Arquitetura, Gravura, Escultura, Pintura e Artes Industriais⁴⁰.

Utilizando como fontes relatórios e ofícios, WACHOWICZ (1983, p. 26) informa que em agosto de 1898, a instituição era frequentada por 128 alunos de ambos os sexos e que até 30 de junho de 1899, haviam passado por ela, 2448 alunos. Destes, 1482 eram do sexo masculino e 966, do feminino. As preferências para os cursos eram as seguintes: Línguas e Ciências, 172; Música, 382, Desenho, 1678; Arquitetura, 138; Escultura, 18, Pintura, 41; Artes e Indústrias, 19.

Quanto ao corpo docente da escola, conforme CARNEIRO (1972, p. 254-255), havia três categorias de professores: “os efetivos”, “os avulsos” e “os

⁴⁰O autor fornece ainda detalhes sobre as disciplinas da grade de cada curso: “O primeiro, Línguas e Ciências era meramente complementar e visava melhorar a adaptabilidade de alguns alunos para o ensino teórico das artes plásticas. O de Música se compunha de teoria elementar, solfejo, canto, piano, instrumentos de corda e sopro, harmonia e conjunto de instrumentos. / Os cursos de Desenho abrangiam perspectiva, desenho linear de figura e ornato, história natural, física e química, mitologia, arqueologia e história das artes e estética. No ensino de Arquitetura dava-se cálculo, topografia, resistência dos materiais, desenho arquitetônico e confecção de plantas. / Os programas de Escultura, Gravura e Pintura tinham as mesmas matérias básicas, isto é, anatomia e fisiologia, assim como desenho, evidentemente com maior carga no curso de pintura. Tudo indica que o ensino da gravura não chegou a ter organização definitiva, por deficiência de instrutores. / No setor de artes industriais dava-se desenho ‘a lápis e a pena e colorido para aplicação de litografia’, prendas domésticas, mecânica, tipografia, litografia, fotografia, marcenaria e carpintaria, funilaria e encadernação” (CARNEIRO, 1972, p. 254).

instrutores alunos”. No primeiro grupo figuravam Mariano de Lima, Victor Ferreira do Amaral, Custodio Raposo, Carlos Hübel, Major Bento de Menezes, Camilo Vanzolini, Margarida Setragni, Georgina Mongruel, Jacinto Manoel da Cunha e Francisco de Paula Guimarães. No segundo grupo estavam Tertuliano Teixeira de Freitas, Alfredo Caetano Munhoz, Agostinho Ermelino de Leão, Roberto Schiebler e Simon Block. O terceiro grupo era composto por Alberto Bardal, Paulo Freyer, João Turin, Mário de Barros, Polixena Correa e Maria da Conceição Aguiar. Além dos professores, haviam “auxiliares remunerados” que mantinham “a ordem” e asseguravam “a regularidade dos serviços”, dentre eles, Leão Nicolas e João José de Ramos.

Ao longo de sua existência, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná formaria vários artistas, dentre eles os desenhistas humoristas Aureliano Azevedo Silveira (pseudônimo Sylvio) e Mário de Barros (pseudônimos Herônio e Sá Cristão) e os escultores Benedito Antonio dos Santos Galvão, Zaco Paraná e João Turin. A instituição também realizou onze exposições no Paraná e uma no Rio de Janeiro, em 1896 (WACHOWICZ, 1983, p. 26). Em 1893, o artista recebeu medalha de ouro na Exposição Internacional de Chicago pelo projeto *Casa da Cultura*, elaborado em 1890, mas que nunca chegou a ser iniciado⁴¹. “A participação da escola nessa exposição serviu como pretexto para uma campanha contra Mariano, que o desgostou profundamente e influenciou na sua decisão para se transferir para Manaus” (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO..., 1991, p. 257).

Paulo Ildefonso D’Assumpção, ex-aluno de Mariano de Lima, foi um dos mentores dessas críticas⁴². Segundo BINI (1986, p. 43), não se sabe qual a causa real que o levou, em 1893, a atacar Mariano de Lima e sua esposa e aluna Maria de Aguiar. A bibliografia sobre o assunto remete a textos publicados em periódicos da época. Em 15 de março de 1893, numa página interna da *Republica*, Paulo

⁴¹ Conhecida como *The World’s Columbian Exposition* ou *The Chicago World’s Fair*, essa exposição, foi alusiva ao IV Centenário do Descobrimento da América. As cerimônias dedicadas à feira foram celebradas em 21 de outubro de 1892, mas as atrações da exposição só foram abertas ao público em 1º de maio de 1893, durando até 30 de outubro.

⁴² Paulo Ildefonso de Assunção (1868-1928) iniciou seus estudos na Escola de Desenho e Pintura, de Mariano de Lima, em 1886. Permaneceu nesta por seis meses e transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde cursou engenharia na Escola Politécnica. No ano seguinte, iniciou estudos de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e colega de Eliseu Visconti (1866-1944), tendo também estudado escultura com Rodolfo Bernardelli (1852-1931). Formou-se em 1889, adquiriu os títulos de Escultor e de Bacharel em Arqueologia e História da Arte. Retornou ao Paraná em 1890, como professor de desenho do Ginásio Paranaense. Escreveu críticas de arte em revista e jornais da época.

D'Assumpção fez essa crítica a Mariano de Lima, à participação da escola na Exposição de Chicago e a uma tela da artista:

Bellas Artes / À D. Maria Aguiar. / I

Agora que deixaste de ser simplesmente a discípula estudiosa, a amadora, que sonhava um dia abrir as portas aurifulgentes e cheias de esperanças da verdadeira Arte, agora, que, corajosa, vestistes esta túnica enconsutil de martyrios e que heroína, vos lançastes nas liças do talento, me permittas que venha, com a franqueza do crítico, com a liberdade de artista, dizer-vos palavras que sejam talvez os primeiros espinhos com que se entreteçam a vossa corôa de triumphos.

Nem possam ellas gerar o desânimo, trazer-vos descrenças, porque demartyrios são as vestes do talento nas realezas do gênio.

Desprezaes os elogios bomtasticos e inconscientes, as apreciações ocas e sem fundamento. [...]

Tendes um mestre inconsciente da Arte, ignorante do Bello, fátuo sem talento; na ambição de figura ruidosa para si, vos ilude e quer amesquinhar o merecimento intellectual dos nossos compatricios.

A esta hora sem duvida, lá vão elles, esses attestados rediculos de nossa ignorancia artistica, a caminho da grande cidade americana que vai ser, por algum tempo a Eifel de tudo que ha de culto e civilizado!

Não vos culpo, senhora, e melhor seria que em beneficio de vosso talento e de vossa dedicacão pelas artes, despendessem muito mais, dando-vos um centro artístico onde podereis cultivar os vossos dotes intellectuaes.

Pensae, senhora, no tempo precioso que despendestes, na turtura de concentraçãõ necessária para encher de tinta aquellas telas, onde não podestes firmar primeiro os traços seguros de um desenho solido!

Pensae na responsabilidade desse mestre ignorante e perverso que não tem remorsos em sacrificar a vossa actividade e em extragar as vossas aptidões naturaes (D'ASSUMPÇÃO, 1893, p. 2).

Vale destacar que o texto transcrito acima foi editado na segunda página da *Republica*, após outra crítica, em primeira página, escrita por Leoncio Correia, redator do jornal. Contudo, nesta, CORREIA (1893, p. 1) exaltava a participação da escola na Exposição de Chicago, fazia elogios a uma tela de Maria Aguiar e ao trabalho desenvolvido por Mariano de Lima junto aos seus alunos. No mesmo periódico, dois dias depois, sairia outra crítica negativa de Paulo D'Assumpção. De acordo com CARNEIRO (1972, p. 257), essas críticas não só desgostaram a opinião pública, como deixaram Mariano de Lima profundamente magoado, pois Paulo D'Assumpção tinha contatos permanentes com o ex-professor e agia como um correspondente da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná no Rio de Janeiro, onde concluiu seus estudos.

Ao tratar sobre o assunto, WACHOWICZ (1983, p. 27-28) afirma que, “para atrair a clientela discente das famílias abastadas de Curitiba” da escola de Mariano de Lima, Paulo D'Assumpção criou em 22 de outubro de 1894, o Conservatório de Belas Artes. Nesse ano, o conservatório atingiria o número de 91 alunos, em sua

grande maioria do sexo feminino. Segundo CARNEIRO (1972, p. 258), inicialmente, o Conservatório de Belas Artes, que recebia apoio de figuras importantes da época, se dedicava ao ensino da música, mas, mais tarde, voltou-se para outras especialidades. Em 2 de dezembro de 1894, o novo órgão apelou para a Assembleia Legislativa para que lhe concedesse ajuda financeira. Assim, as verbas que mal davam para uma instituição teriam que ser divididas. Em 1908, Paulo D'Assumpção fundaria a Escola de Aprendizes Artífices concentrando nela grande número dos alunos e alunas da escola de Mariano de Lima⁴³. WACHOWICZ (1983, p. 27) ainda apresenta uma passagem esclarecedora a respeito de como a Escola de Artes e Indústrias do Paraná era vista pelas alunas da Escola Normal. Segundo o autor, como algumas das disciplinas das duas escolas eram as mesmas, por motivo de economia, o governo decidiu que as alunas normalistas assistiriam às aulas na Escola de Artes e Indústrias do Paraná. Entretanto, a maior parte delas negava-se a frequentar a escola de Mariano de Lima, apresentando como desculpa “bailes, passeios e outras distrações”. Na verdade, o que ocorria era um problema de classes sociais, pois a Escola Normal era frequentada por moças oriundas das principais famílias da capital, enquanto a outra escola era considerada do proletariado.

Um fato que também contribuiu para o afastamento das alunas, “filhas da elite”, da escola de Mariano de Lima e a inserção das mesmas no Conservatório de Belas Artes, aparece no depoimento de Rafael Greca para Elisabeth Prosser. Segundo Greca, Mariano de Lima não era marido legítimo de Maria Aguiar. Uma união não oficializada pela Igreja e pelo Estado, era inaceitável para os padrões daquela época (GRECA, apud PROSSER, 2004, p. 87). Nesse ponto, se considerarmos a veracidade desse fato, parece que o artista tentou compensar esse estigma social ao oficializar sua união conjugal, pois CARNEIRO (1987, p. 5) informa que Mariano de Lima casou-se com Maria Aguiar em 8 de dezembro de 1899, na cidade de Paranaguá. De acordo com DIEZ (1995, p. 26), antes de seu casamento, o artista residia no Grande Hotel, em Curitiba. Lá só pernoitava, pois todo o tempo

⁴³ A Escola de Aprendizes Artífices, instalada em 1910 e dirigida por Paulo D'Assumpção, culminaria na Escola Técnica de Curitiba e na Universidade do Paraná, fundada em 1912. Décadas depois, a Escola Técnica de Curitiba passou a chamar-se Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET) que, em 2003, seria transformado em Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). A Universidade do Paraná também mudou seu nome, quando federalizada, passou a se chamar Universidade Federal do Paraná.

que dispunha dedicava-se à escola. Nos anúncios publicados em *A Arte*, para trabalhos particulares de pintura, ele fornecia o endereço da escola, de seu anexo e do hotel onde estava hospedado.

A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, ao ter sua orientação original alterada, foi fechada em 1906. Durante o período de vinte anos em que funcionou, Mariano de Lima foi diretor da instituição, até 1902, quando se mudou para Manaus. Nos últimos anos antes de fechar, a direção da escola ficou sob a responsabilidade de sua esposa e ex-aluna, a pintora Maria da Conceição Aguiar de Lima, chamada simplesmente de Maria Aguiar ou Dona Mariquinha. Quando sob sua direção, a escola foi transferida para a Rua Comendador Araújo, 595. Em 1917, por questões financeiras, a instituição acabou cancelando o atendimento do período noturno aos homens, quando direcionou seu trabalho exclusivamente às mulheres e recebeu o nome de Escola Profissional Feminina. Em 1933, Maria de Aguiar se aposentou e a direção da escola foi assumida por Mariana Coelho. Nesse mesmo ano, a instituição passaria a ser denominada Escola Profissional República Argentina.

Sobre a mudança de Mariano de Lima para Manaus, além das críticas lançadas contra o artista, outro motivo de sua partida é citado por alguns autores. CARNEIRO (1974, p. 5) afirma que, em 1902, Mariano de Lima teria se envolvido com uma senhora casada da sociedade curitibana e que o marido traído, ao saber sobre o romance, obrigou-o a abandonar a cidade. WACHOWICZ (1983, p. 28) confirma essa versão, dizendo que Mariano teve que abandonar furtivamente Curitiba “para fugir da ira e ciúme de um marido vingativo”. BAPTISTA (1988, p. 11), afirma que quando o artista se mudou para Manaus, deixou sua esposa grávida, em Curitiba. CARNEIRO (1987, p. 5) informa que o filho do artista se chamava Dario Beryllo Aguiar Lima e que não tinha muita afinidade com o pai, apesar de respeitá-lo⁴⁴. Há poucas informações sobre a vida de Mariano de Lima em Manaus. Segundo

⁴⁴ Existem poucas referências quanto à personalidade e até mesmo à fisionomia de Mariano de Lima, alguns elementos citados por David Carneiro fornecem quase uma descrição de seu temperamento e informam sobre o aspecto físico do artista. Assim, sabe-se que Mariano de Lima: “Fisicamente era magro, espadaúdo, usava dólma fechado à golinha onde o colarinho branco listava a moldura da cabeça ereta. Tinha bigodes pretos curvados às pontas que frisava para o alto. Usava capa espanhola forrada de seda. Era rígido e disciplinador. [E que] [...] durante algum período de sua vida usou também a barba completa, quando a teria cheia e negra” (CARNEIRO, 1987, p. 5). Esse aspecto teria sido fixado no começo do século por Bento Azambuja, ex-aluno do artista. O *Dicionário de artes plásticas no Paraná* traz dois retratos do artista, ver ARAUJO (2006, p. 42 e 44).

CARNEIRO (1974, p. 5), Mariano de Lima lecionou no Liceu Federal de Artes e Ofícios, na Escola Normal e no Ginásio do Estado do Amazonas, até se aposentar, em 1935. Paralelamente, abriu uma loja de comércio de objetos de arte, tornando-se financeiramente bem-sucedido. Em 1940, quando adoeceu, seu filho foi chamado para Manaus a fim de atendê-lo. Adoentado, Mariano de Lima ficou inconsciente até sua morte, em 23 de abril de 1942, em Manaus⁴⁵.

Em aspectos gerais, a produção que Mariano de Lima deixou como artista é composta por retratos, na sua maioria, de personalidades curitibanas, como do Dr. José Candido Muricy, do Visconde de Guarapuava e do Barão e da Baronesa do Cerro Azul. Contudo, sua maior contribuição foi para o ensino da arte, já que sua escola representou a primeira tentativa de institucionalização e sistematização do ensino artístico, o que de certa forma impulsionou a criação de outras instituições voltadas também para o ensino.

2.3 ALFREDO ANDERSEN E O ENSINO DA PINTURA

No início do século XX, o ensino da pintura teve um avanço significativo no Paraná, tendo sido marcado pela presença de um pintor estrangeiro e pela Escola que se constituiu em torno dele. Alfred Emil Andersen nasceu em 3 de novembro de 1860, em Kristiansand, sul da Noruega. Filho de Hanna Carine e Tobias Andersen, capitão da marinha mercante, tinha quatro irmãs: Hanna, Charlotte, Amalye e Hanna Othilie. Interessou-se por desenho desde os 12 anos, mas para poder estudar artes, sua mãe teve que obter o consentimento de seu pai, que desejava que o filho fosse engenheiro naval. Em 1874, com 14 anos, Andersen viajou para a Itália, onde entrou em contato com o acervo artístico daquele país e com os movimentos de arte da época, o que de certa forma o incentivou a seguir a carreira artística. Após sua volta à Noruega, foi aceito como aluno de Wilhelm Krogh, conhecido pintor, ceramista, cenógrafo e decorador, com quem estudou de 1874 a 1877, em Oslo.

⁴⁵ Na bibliografia existente, as informações sobre o falecimento de Mariano de Lima são contraditórias. ARAUJO (1980a, p. 23) afirma que, “segundo alguns”, em 16 de março de 1902, Maria de Aguiar, recebeu uma carta pela qual soube que Mariano se transferiria para Manaus, de onde teria seguido para Belém do Pará, a fim de dirigir a Escola de Belas Artes. Porém, outros acreditam que ele regressou para Portugal. Contudo, o *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de PONTUAL (1969, p. 339), e o DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO... (1991, p. 256-257) confirmam a data de local seu falecimento. Esses equívocos são esclarecidos por CARNEIRO (1974 e 1987).

Aos 18 anos, Andersen mudou-se para a Dinamarca, onde recebeu orientação do retratista Carl A. Andersen para os exames de admissão acadêmica. Em 1879 conseguiu ingressar na Academia Real de Belas Artes de Copenhague, permanecendo nesta até 1883. Nesse período, foi professor de Desenho Livre na Escola de Rapazes, junto ao Asilo de Vesterbron, onde rompeu com a tradição de ensino por meio da cópia de gravuras impressas ao adotar o modelo vivo. Retornou a Oslo em 1884, cidade em que permaneceu até 1891, quando regressou para Kristiansand.

Na Europa, Andersen esteve integrado às elites políticas e culturais, possuindo amigos de enorme projeção. Dentre eles, destaca-se o escritor norueguês vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1920, Knut Hamsun (1859-1952), retratado pelo artista em 1891, pintura que se encontra atualmente no acervo da Galeria Nacional da Noruega. Além dos laços de amizade, a formação cultural de Andersen encontrava-se vinculada à sua versatilidade artística, pois também foi arranjador teatral e fez incursões pela música, tocando flauta e cantando em coral. Como crítico de arte, foi enviado à Paris para fazer uma cobertura do Salão Oficial de Belas Artes, em 1889.

Ao analisar a *trajetória social* do artista, nota-se que esta foi repleta de viagens, fator que de certa forma ficou registrado na sua produção pictórica. Em 1891 e 1892 viajou pelo continente americano. Em 1891 esteve no México, nas Antilhas e de passagem pela costa brasileira. Ao retornar à Europa, procurou aperfeiçoar sua técnica de retrato na Inglaterra. Quando estava na Holanda, recebeu a notícia de que sua cidade natal havia sido quase totalmente destruída por um incêndio, mas que seu ateliê havia se salvado. Após retornar à Noruega, em 1892, fez outra grande viagem cujo destino seria Buenos Aires. Quando desembarcou no Porto de Cabedelo, na Paraíba, realizou seu primeiro registro artístico do Brasil. Ao continuar sua viagem, devido a alguns reparos necessários no navio em que viajava, exigiram uma parada em Paranaguá. Cativado pelo Brasil e pelas oportunidades oferecidas aos imigrantes, fixou residência na cidade litorânea, permanecendo nela por dez anos. Desde sua chegada à cidade paranaense o artista pintou paisagens e retratos.

Nesse ponto, vale lembrar uma passagem reveladora que diz respeito tanto à comunicação, adaptação e condição de estrangeiro de Andersen no Brasil, quanto

à realização de sua *prática* artística. Ao desconhecer a língua do país, o artista recebeu auxílio do Sr. Hartog, de nacionalidade holandesa e que falava vários idiomas, inclusive norueguês. Este então ensinou português ao artista e hospedou-o cerca de seis meses em sua residência. Andersen pintou o retrato de seu anfitrião, que seria seu primeiro trabalho por encomenda realizado no Brasil. Em Paranaguá, pintou também um friso na sala de jantar da família Veiga, tendo como tema Baco e um conjunto de anjos portando frutos, flores e frutos do mar (FERREIRA, 2001, p. 63). A produção artística de Andersen, em especial a de retratos, se converteria em elementos simbólicos importantes para a troca de favores entre o pintor e a rede de relações sociais que estava constituindo.

Em 1901, Andersen se casou com Anna de Oliveira, natural de Paranaguá e vinte e cinco anos de idade mais jovem que ele. Juntos, tiveram quatro filhos: Anna Elfrida (1902), Throstein (1905), Alfredo Jr. (1909) e Alzira Odília (1914). No ano seguinte, transferiu-se para Curitiba, onde montou seu ateliê e passou a lecionar. Alguns fatos ajudam a explicar essa mudança para Curitiba. Em 1885, com a conclusão da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, a ligação entre o litoral e o planalto ficou muito facilitada, o que levou Andersen a fazer algumas visitas à Curitiba. Conforme FERREIRA (2001, p. 65), entre os amigos de Andersen estava o engenheiro Rudolf Lange, pai de seu aluno Lange de Morretes. Andersen chegou a se hospedar com a família do engenheiro na Casa do Ipiranga, que ficava numa estação de parada do trem em Morretes. É possível que Andersen tenha se transferido para Curitiba, em 1902, por sugestão de Rudolf. Sabe-se que nesse ano o artista chegou a Curitiba com o propósito de pintar retratos da Família Cejat.

Antes mesmo de se mudar de Paranaguá, numa entrevista concedida a Carlos Rubens, publicada no *Diário da Tarde*, de 8 de janeiro de 1917, Andersen deixava claro suas impressões quanto ao trabalho educativo desenvolvido por Mariano de Lima em Curitiba. Nas palavras do artista: “Quando cheguei ao Paraná, em 1893, visitei em Curitiba a ‘Escola de Artes e Industrias’, dirigida pelo Sr. Mariano de Lima, impressionando-me muito bem essa visita. Encontrei as diferentes classes cheias de alunos: crianças, moças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem. Esta breve visita fez de mim um admirador do Paraná progressista” (ANDERSEN, 1917, p. 1). Nesse mesmo artigo, o artista comenta sobre o progresso da Alemanha no que diz respeito ao desenvolvimento cultural e artístico, pois

considerava o desenho como “fator de progresso industrial e até mesmo moral”. Sendo assim, “num momento em que, no Brasil, a indústria parecia estar prestes a substituir o modelo agrário, Andersen via o desenho como instrumento deflagrador de desenvolvimento” (ANTONIO, 2001, p. 25).

Alfredo Andersen começou a dar aulas particulares de desenho e pintura em 1902, a pedido do amigo João Eugênio Marques. Nesse ano, dividiu um estúdio com Hermann Adolpho Volk, primeiro fotógrafo profissional de Curitiba⁴⁶. O artista trabalhou pintando cenários para fotografias e colorindo fotos. Quando Volk transferiu seu estúdio para novas dependências, na Rua XV de Novembro, cedeu o prédio da Rua Marechal Deodoro para que Andersen instalasse seu ateliê (FERREIRA, 2001, p. 65-67). Por volta de 1902, Andersen criou em Curitiba seu ateliê-escola na Rua Marechal Deodoro, n. 88. Existem alguns registros fotográficos do artista em seu ateliê, como essa fotografia produzida por Adolpho Volk transformada em cartão postal (figura 3). O ateliê do artista permaneceu nesse local até 1915, quando se mudou para a Rua Conselheiro Carrão, n. 336, atual Rua Mateus Leme.

⁴⁶ A Casa da Memória de Curitiba possui em seu acervo várias fotografias produzidas por Adolpho Volk e sua esposa Fanny Volk. Um pequeno balanço sobre a produção deixada por esses fotógrafos aparece numa coletânea sobre fotografia no Paraná, tema de uma exposição realizada na Casa Romário Martins: BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fotos de estúdio**: imagens construídas. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 127, jul., 2005. 93 p. Sobre o Estúdio Volk e a produção de Fanny Volk analisados a partir de uma perspectiva sociológica, consultar: SIMÃO, Giovana Terezinha. **Fanny Paul Volk**: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Curitiba, 2010. 438 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.



FIGURA 3 - VOLK, H. A. **Alfredo Andersen em seu ateliê na Rua Marechal Deodoro**. 1906. Acervo Museu Alfredo Andersen. In: FERREIRA (2001, p. 65).

Andersen foi o primeiro artista estrangeiro a expor individualmente em Curitiba. Sua primeira exposição na cidade ocorreu em 1902, na Associação Curitibana de Empregados no Comércio. Essa exposição também foi a primeira que realizou no Brasil. No que se refere a suas atividades como pintor, é preciso destacar, conforme FERREIRA (2001, p. 69), que naquele período, devido à ausência de galerias e de um mercado profissional de arte em Curitiba, Andersen procurou se integrar à vida social e cultural da cidade criando, em 1903, um espaço específico em seu ateliê para a comercialização de suas obras. Ele iniciou um esquema inédito para a aquisição de suas pinturas, que consistia numa espécie de consórcio denominado “ação entre amigos”, que permitia parcelar o pagamento da tela e concorrer mensalmente ao sorteio de uma obra.

Em Curitiba, além de aulas particulares, Andersen foi professor de desenho na Escola Alemã e no Colégio Paranaense. Em 1909, no período noturno, passou a lecionar na Escola de Belas Artes e Indústrias, tendo sido convidado por Maria Aguiar Lima. Quando essa escola passou a se chamar Escola República Argentina, o artista lecionou exclusivamente para moças. Outras atividades ligadas ao ensino

da arte realizadas pelo artista foram alguns projetos para a criação de escolas oficiais de artes. Esses projetos são mencionados por alguns autores. Dentre eles, ANTONIO (2001, p. 61-62) afirma que o Dr. Vicente Machado, Presidente do Estado do Paraná, havia garantido a Andersen a fundação de uma escola de artes, mas veio a falecer antes de concretizar sua promessa. Já FERREIRA (2001, p. 71), relata que, a pedido de Carlos Cavalcanti, Presidente do Estado do Paraná, Andersen elaborou, em 1912, um projeto com previsão orçamentária para a criação de uma Escola de Artes Aplicadas que seria administrada pelo artista. A lei que aprovaria esse projeto não foi votada pelo Congresso.

A bibliografia existente informa que, anos mais tarde, quando Andersen estava decidido a voltar à Noruega e lá se fixar com a família, Affonso Alves de Camargo, então Presidente do Estado do Paraná, convenceu-o a permanecer no Estado com a promessa de criação de uma Escola de Arte. Desta vez a oficialização efetivou-se pela *Lei n. 2643, de 10 de abril de 1929*, por meio da qual se verificou que o Poder Executivo autorizava a criação da Academia de Belas Artes e do Conservatório de Música (PARANÁ, 1929d). Contudo, devido à instabilidade política do país, consequência da crise econômica e política do final da década de 1920, a falta de recursos financeiros impediu a realização desse projeto.

Como pintor e desenhista Andersen documentou o Paraná e sua época, retratando um grande número de políticos e personalidades. A Câmara Municipal de Paranaguá dispõe em seu acervo retratos das seguintes autoridades políticas: Dom Pedro II, Visconde de Nácar, Marechal Deodoro da Fonseca, Marechal Floriano Peixoto, Prudente de Moraes, Campos Salles, Venceslau Braz, Rodrigues Alves, Afonso Pena, Marechal Hermes da Fonseca, Nilo Peçanha e Manoel Victorino. Algumas dessas obras levam sua assinatura e as que não possuem assinatura são atribuídas ao artista a partir da análise de especialistas. Essas obras enaltecem o caráter público do retratado e evidenciam a dependência que Andersen mantinha com as autoridades políticas. Isto porque, conforme MICELI (1996, p. 18), os retratos são produtos de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, pois ambos se encontram imersos nas circunstâncias em que se desenvolveu a criação da obra. Esta é moldada pelas expectativas dos agentes, tanto em relação à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos trazidos pelas diversas formas e registros

de representação visual e ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir.

Alfredo Andersen era uma pessoa organizada. Anotava os pagamentos das aulas e das encomendas de pinturas em duas cadernetas, que se encontram atualmente no acervo do Museu Alfredo Andersen. Essas anotações fornecem um panorama do ofício do artista e de suas relações comerciais no que se refere à sua produção pictórica. No início de uma dessas cadernetas, há menção a uma encomenda feita pelo Prefeito de Paranaguá para a execução dos retratos do Presidente Prudente de Moraes, do Vice-presidente Manoel Victorino e do Marechal Deodoro da Fonseca para a Câmara Municipal, obras mencionadas anteriormente (ANDERSEN, 1897, p. 2). No que se refere aos retratos feitos por encomenda, tem-se conhecimento também de um trabalho em especial, realizado para o Dr. Vicente Machado na primeira década do século XX, quando o artista se mudou para Curitiba.

Como escultor, os trabalhos de Andersen são pouco conhecidos. Além de algumas peças de pequenas dimensões pertencentes a colecionadores particulares, existem duas esculturas de sua autoria na Praça Santos Andrade, entre o Teatro Guaíra e o prédio central da Universidade Federal do Paraná: os bustos em bronze do médico Dr. Nilo Cairo, um dos fundadores da Universidade do Paraná, e o do Cônego Ildefonso Xavier Ferreira, deputado provincial. As matrizes em gesso dessas obras fazem parte do acervo do Museu Paranaense (FERREIRA, 2001, p. 83). É possível perceber então o motivo do investimento dos grupos dirigentes em relação às *gerações* posteriores, no que se refere ao apoio financeiro para a formação acadêmica dos escultores paranaenses, visando especialmente à produção de bustos e monumentos, como aconteceria com Zaco Paraná e João Turin e mais tarde com Erbo Stenzel.

Um fato marcante na *trajetória social* de Alfredo Andersen se deu em 1927, quando esteve no Rio de Janeiro para executar alguns retratos que haviam sido encomendados. Naquela ocasião, por meio do apoio de dirigentes da Cia. Fiat Lux, teve facilidades para viajar à Noruega, onde permaneceu por cerca de um ano, como hóspede de seu amigo e antigo professor Wilhelm Krogh. Em sua terra natal, foi convidado pelo governo norueguês a dirigir a Escola de Belas Artes de Oslo, convite que não aceitou devido aos compromissos que havia assumido no Brasil.

Vicente Machado, então Presidente do Estado do Paraná, para convencer Andersen a permanecer em Curitiba teria lhe prometido a criação de uma escola de arte na qual o artista seria diretor, mas o político veio a falecer antes de concretizar sua promessa.

No Brasil, em 1928, Andersen participou como Vice-presidente da Sociedade de Cultura Artística, fundada naquele ano pelo Centro Paranaense. Em 1930, foi homenageado por iniciativa da revista *Ilustração Paranaense*. Em 1931, foi agraciado pela Câmara Municipal como Cidadão Honorário de Curitiba, título concedido pelos serviços prestados à arte do Paraná. Pouco tempo depois o artista viria a falecer, em 9 de agosto de 1935, em Curitiba. Após sua morte, sua residência e ateliê-escola na Rua Mateus Leme, local em que viveu e ensinou arte entre 1915 e 1935, viria ser desapropriada pelo Estado e transformada em museu⁴⁷.

Alfredo Andersen é considerado por muitos autores como o “Pai da Pintura Paranaense”⁴⁸, devido ao trabalho pioneiro que desenvolveu na formação de vários artistas, dentre eles: Frederico Lange de Morretes, João Ghelfi, Theodoro De Bona, Estanislau Traple, Waldemar Curt Freyesleben, Maria Amélia D’Assumpção, Tabora Júnior, Gustavo Kopp, Anníbal Schleder, Isolde Hötte, Augusto Pernetta, Silvina Bertagnoli, Thorstein Andersen, José Daros, Inocência Falce, Lídia De Marco, Rodolpho Doubek, Sinhazinha Rebello, Albano Agner de Carvalho e Raimundo Jaskulski. Ao longo de sua *trajetória social*, Andersen fez várias exposições individuais e coletivas, tanto no Brasil quanto no exterior, no Paraná, muitas delas foram realizadas com seus alunos.

⁴⁷ Em 1935, com a morte do artista, seu filho Thorstein Andersen assumiu a direção do ateliê-escola até que, em 1947, na edificação localizada nesse endereço, foi criada a Casa Alfredo Andersen. Em 1979, esta passou a denominar-se Museu Alfredo Andersen, vinculada a Secretaria de Estado da Cultura. Em 3 de novembro de 1940, a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen foi instituída e funcionou por certo período, até ser reativada em 1992.

⁴⁸ Nesse ponto, merece destaque o livro lançado em 1938, pelo crítico de arte Carlos Rubens, que viria a consolidar definitivamente o título dado ao artista de “Pai da pintura paranaense”: RUBENS, Carlos. **Andersen, Pae da Pintura Paranaense**. São Paulo: Genaro de Carvalho, 1938. Essa obra foi reeditada na Coleção Farol do Saber (RUBENS, 1995).

3. OS ARTISTAS PLÁSTICOS E A EXIBIÇÃO DE SUAS OBRAS

Os sociólogos estão acostumados a encarar as ligações humanas essencialmente sob a perspectiva do “eles”. Por exemplo, é possível proceder como Durkheim e encarar as ligações humanas essencialmente no contexto de uma especialização de trabalho crescente, que faz com que as pessoas se tornem cada vez mais dependentes uma das outras. Estas ideias são importantes, mas as ligações a que se referem são ainda meramente econômicas. Torna-se, no entanto, impossível tratar adequadamente os problemas das ligações sociais das pessoas, especialmente das suas ligações emocionais, se apenas considerarmos interdependências relativamente interpessoais. Podemos obter uma visão mais completa da teoria sociológica se incluirmos as interdependências pessoais e sobretudo as ligações emocionais entre as pessoas, considerando-as como agentes unificadores de toda a sociedade (ELIAS, 1999, p. 150).

A análise sociológica permite compreender o modo como os artistas plásticos paranaenses e demais profissionais envolvidos com as artes estavam ligados uns aos outros. Pautando-se na teoria sociológica de Norbert Elias se torna possível compreender muitos aspectos dos comportamentos ou das ações desses indivíduos, tomando como via de acesso as teias de interdependência que eles formavam entre si. Nesse caso, é imprescindível analisar o conjunto das relações objetivas e efetuadas sob a forma de interações desses artistas entre si e deles com os demais agentes engajados na produção do valor social de suas obras e de seus reconhecimentos.

Alguns temas são indispensáveis para que essa análise sociológica se concretize. Inicialmente, para entender como os artistas plásticos em questão se constituíam como um grupo social, é necessário conhecer o ambiente sociocultural de Curitiba na época vivida por eles. Para isso, deve-se considerar não só a interação e a *sociabilidade* entre os artistas plásticos e demais profissionais, conforme os conceitos de Georg Simmel, mas também o movimento cultural surgido na época, que reunia diferentes modalidades artísticas.

Outro passo importante para avançar nessas questões é analisar a *Ilustração Paranaense*, periódico que serviu para expor as obras desses artistas para um público bem maior do que o das exposições ocorridas na cidade, em lugares improvisados ou em ateliês particulares. Portanto, torna-se necessário investigar os aparatos econômicos e culturais que permitiram que essa revista se mantivesse em circulação. A partir do método estatístico, pretende-se identificar quais obras de artes visuais foram publicadas no periódico e quais eram seus

respectivos autores. Do mesmo modo, é preciso também direcionar o olhar para as críticas de arte e artigos publicados no periódico, pois podem se converter em dados importantíssimos para desvendar vários tipos de relações sociais imperceptíveis à primeira vista.

Por meio desses procedimentos, é possível fornecer uma nova leitura sobre essa temática, que tem sido obscurecida por outros estudos. Além disso, a análise que se propõe contribui para contextualizar o surgimento de algumas instituições com fins artísticos e políticos que seriam criadas posteriormente, como as organizações sócio-profissionais dos artistas, os salões oficiais e as escolas de ensino de arte, nas quais os artistas plásticos aqui tratados tiveram grande envolvimento.

3.1 O MOVIMENTO PARANISTA E OS JOVENS ARTISTAS CURITIBANOS

A urbanização da cidade de Curitiba teve início nas primeiras décadas do século XX. Período em que o Paraná vivenciava um forte crescimento econômico advindo do extrativismo da erva-mate. Esses fatores somados às transformações decorrentes das duas últimas décadas do século anterior, como o conservadorismo político do final do Império e início da República no Brasil e o processo de integração dos imigrantes, serviriam de base para o surgimento de várias manifestações culturais. Rotuladas pelo termo “paranismo”, essas manifestações acabaram sendo expressas na forma de um movimento cultural com várias ramificações, desde a política e a história até as artes visuais, cênicas e musicais, mobilizando a consciência e ações de vários indivíduos em torno de uma identidade própria.

Apesar de ser um tema bastante discutido, mas não esgotado, a bibliografia que trata sobre o paranismo apresenta várias lacunas, diferentes abordagens e múltiplos significados, até mesmo em relação ao próprio conceito do termo paranismo, que é utilizado tanto para análise teórica sobre questões ligadas à identidade regional, quanto para referenciar especificidades do Paraná de diferentes épocas e contextos. A ideia de paranismo que conduz as análises deste trabalho condiz com a conceituação apresentada em trabalhos anteriores (SALTURI, 2007, 2009). Tomando como base a definição de Romário Martins, o paranismo pode ser compreendido como um sentimento ligado a um ideal, uma “forma de pensar” o

Paraná relacionado à identidade regional, seja ela na esfera política, econômica ou cultural, com vistas a um futuro próspero, rumo ao progresso. Nesse ponto, consideram-se todas as questões ideológicas presentes nessa definição, mas sem fazer sobre elas juízo de valor, o que permite resgatar o sentido original que a mesma tinha para seu autor, bem como entender o direcionamento de suas ações.

No intuito de esclarecer como o termo foi apropriado por Romário Martins, vale citar o artigo *Paranística*, publicado em 1948, na revista *A Divulgação*, que sintetiza a definição apresentada pelo mesmo em 1928, no jornal *Gazeta do Povo* (MARTINS, 1928). No primeiro artigo mencionado, o autor comenta que, em maio de 1946, um grupo de escritores fez uma investigação a respeito da origem do vocábulo *paranista* e chegou à seguinte conclusão: o termo fora *inventado* pelo escritor Domingos Nascimento em 1906; sua significação era: “natural e amigo do Paraná, esforçado pelo seu progresso, prestígio e integridade”. Não se tratava de uma palavra nova, pois seu uso era comum no interior do Estado de São Paulo sendo utilizada como adjetivo por jornalistas e literatos paranaenses para designar o que é natural do Estado do Paraná. A palavra então teria nascido espontaneamente e ganharia, com Romário Martins, o sentido de uma “afeição sincera pelo Paraná” demonstrada por todo aquele que, independente de ter nascido no Estado ou não, praticasse qualquer atividade que fosse dedicada à coletividade e viesse a beneficiá-la⁴⁹ (MARTINS, 1948).

Apesar das influências positivistas e historicistas das ideias de Romário Martins, inclusive nessas definições apresentadas, é importante considerar o significado que o paranismo tinha em sua vida e não somente as posições e ações políticas decorrentes de suas ideias e de seu tempo – o que, por sua vez, justifica a

⁴⁹ A definição de *paranista* como “amigo do Paraná, contribuinte do seu progresso” e de *paranismo* como “as aspirações e as realizações visadoras da grandeza do Paraná, em todas as manifestações morais, intelectuais e materiais” aparece em outubro de 1927, publicada no *Programma Geral do Centro Paranista* (MARTINS, 1927). Já no artigo *Paranística*, aparecem as seguintes definições: “Paranismo é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. [...] Paranista é simbolicamente aquele que em terra do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. [...] Paranismo é o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos” (MARTINS, 1948, p. 38).

retomada do termo. Percorrendo um caminho no sentido contrário àquele seguido por alguns estudos históricos, o modo como o paranismo aqui é definido pretende demonstrar que, para o caso do Paraná, as análises pautadas no modelo da *invenção de tradições* são insuficientes, pois não conseguem abarcar as questões levantadas em sua maior complexidade⁵⁰.

Em primeiro lugar, porque o paranismo não se manifestou apenas na arte monumental pública, presente em praças, parques e memoriais, locais que reverenciam a memória histórica, mas principalmente em manifestações artísticas com outros fins: esculturas, pinturas, desenhos, fotografias, poemas, contos, músicas, peças teatrais, arquitetura e moda. Nestes dois últimos casos, grande parte permaneceu apenas como projeto. Além de levar em conta a produção desses diferentes tipos de arte, deve-se lembrar do perfil do público para o qual eram destinados. No caso das classes populares ou grupos sociais formados por indivíduos com *estilos de vida* semelhantes, é preciso considerar o que afirma a socióloga Vera Zolberg, pautada em outros autores, de que “... as belas-artes se destinam mais às elites de riqueza ou de conhecimento do que ao público em geral, exceto quando seus membros são igualmente dotados ou adquiriram o necessário arcabouço intelectual” (ZOLBERG, 2006, p. 58). Em relação ao interesse e certo incentivo aos artistas e suas obras, por parte da elite política paranaense, defende-se a ideia de que isso surgiu também como uma necessidade de consumo estético

⁵⁰O historiador inglês Eric Hobsbawm define como *tradição inventada* “...um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 1997, p. 9). O autor utiliza essa expressão num sentido amplo e definido, incluindo tanto as tradições que foram realmente inventadas, construídas e institucionalizadas, quanto aquelas cujo surgimento é de difícil localização num determinado período. Em PEREIRA (1997) tal conceito é utilizado como suporte para analisar como se deu, nos termos dessas próprias leituras, a dominação da elite política e econômica do Estado sobre o “imaginário da população paranaense”, esta vista como massa de manobra. Enquadram-se nessa perspectiva também outros estudos históricos produzidos em décadas diferentes, com as pesquisas de SZVARÇA (1998) e CAMARGO (2007), pois, nelas, os fins das produções histórico-literárias e artísticas paranaenses – os escritos de Romário Martins e as obras dos artistas plásticos representantes do Movimento Paranista – são reduzidos aos interesses políticos, principalmente porque são vistos como parte de um projeto maior que visava à manutenção da dominação de uma elite sobre o “imaginário popular”. Essas análises, ainda que sejam relevantes para entender o papel dos grupos dominantes no processo de construção das identidades nacionais e regionais, tornam-se limitadas quando pensadas a partir de uma perspectiva cultural, pois a liberdade criativa dos artistas acaba, na maioria das vezes, sendo totalmente subjugada pela ideologia e por questões que envolvem os interesses políticos. Essas críticas serão retomadas ao longo dessa pesquisa.

da própria elite local⁵¹. Isto porque a temática dessas obras estava relacionada com o gosto artístico vigente na época e, muitas vezes, os artistas as produziam sem levar em conta interesses políticos, pois estavam interessados em questões que envolviam uma identidade própria como expressão artística. Eles queriam definir-se como “artistas paranaenses” e como produtores de uma “arte genuinamente paranaense”, na sua extensão, entendida como “arte brasileira”.

Em segundo lugar, porque a interpretação anteriormente mencionada, ao reduzir a arte ao domínio total dos interesses políticos, desconsidera a importância desta para a definição de símbolos ligados a um *imaginário* centrado na natureza do sul do Brasil. Esse *imaginário* não pode ser visto apenas como um artifício, no sentido de ter sido “inventado” por uma elite política ou cultural visando à dominação da população. Numa análise das *trajetórias sociais* desses artistas percebe-se como esse *imaginário* foi produzido a partir do olhar para o meio, para a paisagem e para tudo o que pudesse lembrar o Paraná. A identidade se torna, então, um ponto-chave para compreender a produção artística paranaense desse período. Nesse sentido, esse tipo de arte reflete uma *visão de mundo* comum a muitos artistas, podendo ser explanada por meio da formação profissional e humana de cada um deles, de um *habitus* compartilhado. Portanto, a identidade não pode ser pensada como “fora” dos “paranistas”, ou seja, como algo construído apenas externamente. É preciso pensá-la também como parte da interioridade desses indivíduos⁵².

⁵¹ É uma prática comum nas instituições que organizam exposições documentar o máximo possível de informações acerca dos objetos expostos. A partir de uma análise dos registros de várias exposições artísticas que figuram como documentos do Museu de Arte Contemporânea e do Museu Alfredo Andersen, pelos sobrenomes, é possível perceber que os proprietários que cederam obras de arte para essas exposições são descendentes de famílias tradicionais de Curitiba.

⁵² Em sua tese de doutorado sobre as *trajetórias sociais* dos poetas simbolistas paranaenses, Maria Tarcisa Silva Bega comenta sobre a longa vigência do Simbolismo no Estado e sua influência nas primeiras décadas do século XX, no desenvolvimento de questões em torno da identidade local. De acordo com a autora: “Se o apogeu do mate permite a constituição de uma economia e sociedade urbanas, cujos contornos culturais formam o substrato para a emergência do Simbolismo, a crise que se segue, a partir dos anos 10 até os 40 colocam novas temáticas literárias. É no fermentar de tal crise, ao longo desses trinta anos, que a discussão do ‘ser paranaense’ ganha corpo. Romário Martins e Euclides Bandeira estarão no epicentro, juntamente com a intelectualidade católica – Temístocles Linhares, Erasmo e Osvaldo Pilotto, Loureiro Fernandes, Rodrigo Júnior, Raul Gomes e outros mentores do Centro de Estudos Bandeirantes. Afirmam o paranismo como elemento de identidade cultural e se propõem, em certa medida, a herdeiros dos simbolistas no que diz respeito às suas noções de nacionalidade e de constituição do homem paranaense, retirando deles os tons anticlericais, antiimigrantes, decadentistas, satânicos e helênicos. Propondo-se herdeiros, mas esterilizando o espólio herdado, produzem uma versão piorada da literatura da virada do século e, correndo todos os riscos inerentes à analogia, pode-se afirmar que produzem um típico caso de inversão da lei biológica da ‘seleção natural das espécies’. / Contra tal literatura de província, insurge-

Essa afeição pelo Paraná foi colocada em prática em meados da década de 1920, quando atingiu o caráter de um movimento integrado. É admissível a explicação de que a repercussão do paranismo nas artes plásticas e decorativas, cênicas e musicais foi influenciada pelas correntes de pensamento dos intelectuais da época, especialmente por Romário Martins que, conforme mencionado, em 1927 teorizou o paranismo, criando inclusive o Centro Paranista. Naquele período, como a literatura ainda mantinha algumas características simbolistas e os estudos históricos e políticos estavam concentrados em questões regionais, ambos tiveram um papel fundamental influenciando diversas modalidades artísticas. Esse paranismo, que foi apossado pelos interesses políticos da época, seria reatualizado em outros momentos, como aconteceria na década de 1950, no governo de Bento Munhoz da Rocha Neto. O que torna essa discussão ainda mais confusa é o modo como o termo vem sendo tratado, inclusive em trabalhos recentes, não só por historiadores, mas também por jornalistas, cientistas políticos, especialistas em arte e pelo senso-comum⁵³.

No caso das artes plásticas e da arquitetura, o paranismo tem como marca o ano de 1923, quando Lange de Morretes, João Turin e João Ghelfi, num dos seus encontros, criaram uma coluna paranaense em que o fuste era o tronco do pinheiro e o capitel formado por quatro pinhas e ramos dessa árvore⁵⁴. Ghelfi não chegou a dar sequência a esses estudos, pois faleceu prematuramente em 1925. Turin foi autor de muitos projetos de estilizações arquitetônicas paranistas, como escultor, realizou obras com temáticas ligadas à identidade local, tomando como referência a

se, uma nova geração que produzirá, nos anos 40, a revista Joaquim, e traz ao cenário nacional poucos mas importantes literatos, entre eles Dalton Trevisan e a poetisa Helena Kolody. Nas questões extraliterárias surge uma nova geração que trabalha a partir de outra matriz informadora, que busca construir a identidade paranaense não por sua similaridade ao nacional, mas pelo que tem de peculiar, num movimento oposto ao dos literatos do século XIX (que visavam diluir os elementos de diferença). O Paraná, devido à história, à localização geográfica e ao povo 'alvo e europeu', será diferente, tendo em Wilson Martins, paulista, a melhor tradução" (BEGA, 2001, p. 403).

⁵³ Em relação ao senso-comum, os meios de comunicação de massa, o comércio e o turismo são agentes responsáveis pela inserção da produção paranista no *imaginário*, na medida em que não só se apropriaram dessa produção como fizeram com que sua referência histórica fosse perdida.

⁵⁴ As inovações artísticas promovidas pela Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, em São Paulo, não tiveram impacto nos artistas plásticos do Paraná. Na imprensa curitibana, as primeiras alusões ao evento apareceram dois anos após o ocorrido. Embora tenham se inspirado no regionalismo, também presente no Modernismo Paulista, os pintores e escultores do Paraná não adotaram as linguagens da Arte Moderna, como fizeram os artistas plásticos de outras regiões do país.

flora e fauna paranaense e o indígena. Além disso, Turin, assim como Zaco Paraná, produziu bustos retratando várias personalidades, promovidos pela própria elite política estatal. Lange de Morretes, como pintor e artista gráfico preocupou-se com o problema teórico de estilizar o pinheiro e de representá-lo na pintura, um dos temas mais frequentes de suas telas. O artista chegou a desenvolver vários desenhos a partir de uma fórmula geométrica do pinhão criada durante seus encontros com Ghelfi e Turin. Por meio de dois cadernos de *Desenho e Cartografia* com desenhos de pinheiro, pinha e pinhão estilizados, pertencentes atualmente a uma das filhas do artista, é possível perceber a grande variedade e o caráter ilimitado desse tipo de manifestação artística, que foi ensinada pelo artista em seu ateliê-escola durante vários anos⁵⁵.

No âmbito da classificação da História da Arte, o paranismo é tratado na fase de *Infraestrutura* da Arte Paranaense⁵⁶. E no que diz respeito à linguagem artística da produção pictórica, deixada pelos artistas plásticos paranaenses das duas primeiras gerações do século XX, ARAUJO (1980a, p. 24) afirma que essas obras estariam situadas dentro do “objetivismo visual de tendência realista”.

⁵⁵ Embora um dos cadernos mencionados seja datado em 1931 e traga o nome de Wernier Weber, um dos seus alunos, é possível que o artista seja coautor desses desenhos e/ou que o caderno tenha sido por ele guardado para servir como modelo para aplicações didáticas, uma vez que Berta Lange de Morretes se referiu aos cadernos como “os desenhos de papai” (MORRETES, 2009). Alguns destes desenhos foram reproduzidos na presente pesquisa (prancha10, p. 197).

⁵⁶ Adalice Araujo classifica as características gerais da Arte Paranaense em seis fases: 1. *Pré-história*: aproximadamente de 7000 a.C. a 1500, época pré-cabralina, caracterizada pela cultura indígena; 2. *Proto-história*: séculos XVI e XVII, caracterizada pelas reduções jesuíticas e vilas militares espanholas, posteriormente destruídas pelos bandeirantes na área ocidental do atual Estado do Paraná; 3. *Fase Itinerante*: seu início coincide cronologicamente com a Proto-história abrangendo do século XVI até fins do século XIX, caracteriza-se pelas impressões deixadas por viajantes e artistas de passagem pelo Paraná antes do advento e difusão da fotografia; 4. *Infraestrutura*: de 1886 a 1940, período em que duas importantes Escolas serviram de infraestrutura à Arte Paranaense: a Escola de Artes e Indústrias fundada em 1886 por Mariano de Lima e a Escola formada em torno de Alfredo Andersen por seus discípulos. Apesar de o Movimento Paranista ter sido importante, artisticamente esta fase não se afastou de um *objetivismo visual*, permanecendo no âmbito lançado pelos dois pioneiros; 5. *Movimento de Integração*: embora com antecedentes, pode-se datar esta fase da década de 1940 até meados da década de 60, período em que o Paraná integra-se ao Modernismo; 6. *Contemporaneidade*: de meados da década de 1960 até os dias atuais (ARAUJO, 1980a, p. 15-16). Essa classificação, que aparece também na tese da autora (ARAUJO, 1974, p. 20-21), é compartilhada por Newton Carneiro que explora a definição da terceira fase em CARNEIRO (1950). Além dele, podem ser citados outros autores, cujos textos compõem o catálogo MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (1986). Vale lembrar que se concorda em parte com essa classificação, uma vez que esta busca a origem da Arte Paranaense nos períodos em que o Paraná ainda não existia como entidade política. Nesse ponto, essa classificação desconsidera questões políticas, econômicas e socioculturais em que se desenvolveu o fenômeno artístico. Portanto, seria melhor falar em “manifestações artísticas” na região onde hoje se situa o Paraná ao invés de Arte Paranaense propriamente dita.

Contudo, a autora reconhece que alguns desses artistas já possuíam algo do “subjetivismo expressionista”, o que prova a limitação das classificações utilizadas num sentido prático. Por essa via, o espírito inovador do paranismo não teria se manifestado na pintura enquanto forma artística, mas sim, conforme ARAUJO (1980a, p. 25), como “programação visual”. Desse modo, as obras realizadas pelos artistas ex-alunos de Alfredo Andersen e de Mariano de Lima, bem como parte da produção da segunda *geração*, as obras “dos alunos dos alunos”, têm como marca temas ligados à identidade local representada pela paisagem natural e humana do Paraná, a partir da supervalorização da flora, da fauna e do indígena.

Existem poucos escritos que permitem conhecer as referências teóricas e as ideias que levaram esses artistas a produzirem esse tipo de arte. Alguns textos, divulgados posteriormente, trazem importantes informações a esse respeito. De Lange de Morretes, destacam-se o artigo *O pinheiro na arte* (MORRETES, 1953), que sintetiza sua obra inédita e hoje perdida, intitulada *Uma árvore bem brasileira* (1944), e *Um pedaço do Brasil* (MORRETES, 1937), brochura datilografada encontrada junto com outros escritos do artista em 1997⁵⁷. De João Turin, o texto sem data intitulado *A arte decorativa no Brasil*, contribui muito para a análise dessas questões (TURIN, 19–). Além dessas referências, que possibilitam conhecer parte das ideias desses artistas, a análise dessa produção artística se complementaria com o conhecimento do *estilo de vida* do grupo do qual os mesmos faziam parte.

Vários artigos de jornais e revistas da época fornecem um panorama sobre o *estilo de vida* desses artistas. Contudo, um dos relatos mais interessantes sobre o cotidiano da juventude artística das primeiras décadas do século XX é o ensaio *Curitiba - Pequena “Montparnasse”*, escrito pelo pintor Theodoro De Bona, por incentivo de amigos que julgavam importante seu testemunho. Publicada pela primeira vez em 1982, a obra foi custeada inteiramente pelo próprio autor. Nela, DE BONA (2004, p. 9-10) deixa claro quais eram suas intenções como escritor. Ele não

⁵⁷ Esses documentos foram doados por Márcio Ferreira da Luz ao extinto Museu de Arte do Paraná (MAP). O material foi encontrado pelo primeiro quando fazia arrumações em sua biblioteca nos guardados de seu falecido pai, o advogado, professor universitário e crítico de arte Nelson Luz. Em janeiro de 1997, Márcio enviou o material pelo correio de Apucarana para Curitiba. Em carta a Ennio Marques Ferreira, então diretor da instituição, Márcio afirma que, provavelmente, esses escritos teriam sido entregues pelo próprio Lange de Morretes ao seu pai. Fato que realmente pode proceder, já que Nelson Luz e Lange de Morretes eram grandes amigos. Atualmente esse material pertence ao acervo do Museu Oscar Niemeyer (MON). SALTURI (2007) foi o primeiro autor a analisar esses escritos, que até então permaneciam desconhecidos na escassa bibliografia sobre o artista.

tinha a pretensão de escrever um “livro de valor literário”, mas levar à presença de futuros pesquisadores os episódios que presenciou e sua experiência vivida junto aos primeiros pintores do Paraná.

Ao tratar do período vivido no Paraná junto com outros artistas, DE BONA (2004, p. 11-13) descreve as características de Curitiba no início da década de 1920. Segundo o autor, embora fosse a capital da Província desde 1853, Curitiba não possuía além dos 50 mil habitantes. Conforme o testemunho de seus pais, a cidade progredia, já que nos fins do século XIX, se limitava geograficamente a um quadrado que ia da Praça General Osório à atual Praça Santos Andrade, e da Praça Zacarias até pouco além da Praça Dezenove de Dezembro. As ruas fora da região central da cidade eram mal iluminadas e lamacentas, mas a vida dos seus habitantes era tranquila e segura, pois os crimes eram raros e quase não aconteciam acidentes de trânsito, embora já existisse um número razoável de veículos. A cidade tinha como artéria principal a Rua XV de Novembro, que iniciava na Avenida Luiz Xavier, considerada a menor do mundo, pois não media mais de duzentos metros, mas onde os jovens namorados faziam seus passeios “obrigatórios”.

Em relação ao desenvolvimento do ensino artístico local, DE BONA (2004, p. 14-16) comenta que a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, organizada por Mariano de Lima, foi responsável por colocar o Estado na vanguarda nacional no ensino oficial voltado para as artes. Para o autor, a atuação de Mariano de Lima aliada à sua “larga visão” teria feito dele o autêntico precursor das artes na região. De Bona afirma que outros nomes são citados pelos historiadores como precursores das artes no Paraná, mas pelo fato de nenhum deles ser artista, ou por outras razões, não influenciaram decisivamente a formação dos primeiros artistas-pintores paranaenses. Contudo, somente com Alfredo Andersen teve início uma “verdadeira escola de pintura artística” no Estado.

No início da década de 1920, aumentaria ainda mais o interesse pela arte no Estado. Nesse período, de acordo com DE BONA (2004, p. 28-29), João Ghelfi, Gustavo Kopp e Anníbal Schleder deram início à vida boêmia dos artistas locais quando Ghelfi instalou seu ateliê na Rua Marechal Deodoro, onde havia sido o estúdio do fotógrafo Adolpho Volk e depois o ateliê de Alfredo Andersen. Esse local se transformou em ponto de encontro de jovens intelectuais e artistas que debatiam principalmente sobre as artes. Nesse cenário, a crítica de arte ganhava espaço nas

revistas e jornais locais, auxiliando no reconhecimento pelo grande público dos nomes e das obras dos artistas paranaenses. Algumas vezes os próprios artistas usavam pseudônimos ao escreverem sobre seus colegas, como no caso de Ghelfi que uma vez utilizou o pseudônimo *Ghibellinus* para falar sobre Lange de Morretes (GUIBELLINUS, 1920). Em outras ocasiões, as críticas de arte eram escritas por amigos, como Samuel Cesar, que em vários momentos escreveu críticas de arte exaltando o trabalho de seus colegas (CESAR, 1923, 1928, 1930a, 1930b, 1930c).

Nesse cenário, marcado pela *sociabilidade* entre esses jovens intelectuais e artistas, surgiu o paranismo como uma vertente de expressão artística, tendo como marca a estilização criada por Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turin. Esses artistas tinham como preocupação estética algumas questões que envolviam a representação artística do Paraná a partir de temas da natureza local. Durante seus encontros, eles criaram uma arte decorativa baseada em temas do pinheiro que tinha como referência os estilos e as linguagens dos movimentos artísticos europeus. Além das artes decorativas, essa representação a partir de elementos da natureza paranaense serviu também como tema para outras manifestações artísticas.

Na música e no teatro, o paranismo viria a se manifestar em motivos musicais baseados em canções tradicionais ou em gêneros populares com letras exaltando temas locais, refletindo “o orgulho de ser paranaense”. Um dos poucos estudos sobre esse assunto é o artigo de RODERJAN (1969), que ao apresentar uma retrospectiva do surgimento e repercussão da música no Paraná, mostra como se deu o processo de adesão do ideário paranista nas artes musicais. A autora afirma que, inicialmente, a música em Curitiba foi difundida nos meios familiares, como uma tradição passada de pai para filho. As atividades ligadas à música eram promovidas pelas sociedades e clubes locais, sendo que os ofícios litúrgicos da Catedral de Curitiba tiveram um papel importante no desenvolvimento da cultura musical no Estado. Outros fatos relevantes para a difusão da música foram a instalação, em 1911, da fábrica de pianos *Essenfelder*, a primeira do Brasil, e a inclusão da música como disciplina obrigatória no programa escolar antes da década de 1920. Essa época também é marcada pela presença de alguns profissionais da música que atuaram como docentes, entre eles Luiz Bastos, Benedito Nicolau dos Santos, Josepha Correia de Freitas e sua irmã Soledade. Entre 1920 e 1930,

Curitiba já possuía várias pessoas formadas em música. Em 1923, ocorreu a introdução do *jazz* na cidade, primeiramente por Luiz Eulógio Zilli e depois por Romualdo Suriani. Em 1924 entrou em funcionamento a Rádio Clube Paranaense (PRB-2), a *Líder*, a primeira estação radiofônica do Paraná e a terceira do Brasil. Contudo, as sociedades e os clubes de Curitiba ainda mantinham as orquestras de salão.

A autora ainda afirma que a década de 1930 é marcada pelo cultivo de tudo o que se refere ao Paraná, por meio do paranismo de Romário Martins, que valorizava as lendas indígenas. Romualdo Suriani escreveu um poema sinfônico sobre a terra paranaense chamado *Gôio-Covó*, nome que os índios caingangues davam ao Rio Iguaçu. Bento Mussurunga, ao retornar para Curitiba, fundou a Sociedade Orquestral Paranaense, anexada à Sociedade Teatral Renascença, que promoveu vários concertos, mas que teve curta duração. Junto à Sociedade Teatral Renascença, Bento abriu um curso de música que funcionou por vários anos. O músico e pianista austríaco João Pöeck e o violinista Wenceslau Schwansse também tentaram formar uma escola de música. O pianista Raul Menssing se dedicou ao ensino da música no Paraná e exerceu um papel importante ao fundar o Instituto Menssing. Antonio Melillo foi o continuador de sua obra no Conservatório de Música do Paraná, assumindo o cargo de diretor após a morte de Kessler, em 1924. Melillo foi assessorado por Ludovico Seyer (Ludwig Seyer), Luiz Bastos, Bertha Lange de Morretes, Bianca Bianchi e Alberto Escholz Filho.

Foi também nos anos 1920 que a arte cênica paranaense ganhou projeção. Salvador de Ferrante foi um dos seus maiores incentivadores, dirigindo a Sociedade Teatral Renascença. Fundada em 1920, a mesma proporcionou 99 espetáculos, sendo responsável por divulgar vários autores. Ainda em relação às artes cênicas, deve-se considerar a importância que teve o principal teatro da cidade, local onde aconteciam várias apresentações voltadas para temas locais. Ao ser remodelado em 1900, o antigo *Theatro São Theodoro* teve seu nome substituído por *Theatro Guayra*. Localizado na Rua Dr. Muricy, o teatro sofreu uma nova reforma em 1912, tornando-se local de apresentações artísticas variadas até quando ocorreu sua demolição. Após a demolição do teatro e a da morte de Salvador de Ferrante, ambas em 1935, a música dramática caiu no esquecimento. Considerando que Luiz Bastos morreu em 1933 e que Benedito Nicolau dos Santos e Bento Mussurunga

dedicaram-se ao magistério e a outras atividades. Esse período reflete a crise do Movimento Paranista, que vivenciou seu auge entre 1927 e 1930, momento em que seus ideais estavam organizados e institucionalizados em forma de *práticas* culturais concretas, expressas pela revista *Ilustração Paranaense*.

3.2 A ILLUSTRACÃO PARANAENSE COMO VITRINE

As artes gráficas tiveram um grande impulso em Curitiba a partir de 1880, quando o serviço de tipografia passou a utilizar o prelo mecânico. Esse equipamento viabilizou o lançamento de revistas, a edição de livros e a maior periodicidade de jornais. Surgida no auge dessa fase de avanço técnico, a *Ilustração Paranaense: mensario paranista de arte e actualidades* foi uma das revistas mais interessantes que o Paraná já teve e que serviu para expressar e promover os ideais dos representantes do Movimento Paranista. Fundada em 23 de novembro de 1927, pelo cineasta, fotógrafo e jornalista João Baptista Groff⁵⁸, o periódico teve grande circulação até novembro de 1930. O quadro 1, a seguir, mostra em detalhes os números lançados durante os anos em que circulou:

⁵⁸ João Baptista Groff (1897-1970) nasceu e viveu em Curitiba. Descendente de imigrantes italianos, ganhou uma lanterna mágica ainda menino e começou a projetar imagens de cartões postais para as crianças da vizinhança cobrando entrada. Aos 15 anos, foi presenteado pelo padrinho com uma máquina fotográfica. Três anos depois, em 1915, se tornou profissional e montou seu próprio estúdio fotográfico na Rua XV de Novembro. Produzia por conta própria, fotografava as paisagens da cidade e transformava-as em cartões postais que eram vendidos em sua pequena loja. Foi o pioneiro da cidade no comércio de materiais para fotografia. Trabalhou como repórter fotográfico para diversos jornais. Em 1922 casou-se com Leopoldina Cobbe, com quem teve quatro filhos. Nesse mesmo ano fundou a Empresa Cinematográfica Brasileira, a *Groff Filmes*, que produzia vídeos educativos, de propaganda e atualidades. Groff filmava, revelava, copiava e montava seus próprios filmes, que tinham como temas registros da região litorânea do Paraná, das Cataratas do Iguaçu e de Guaíra. Em 1923, produziu o primeiro deles, um longa-metragem sobre as Cataratas do Iguaçu. Parte deste filme passou a integrar o documentário *As Sete Maravilhas da Natureza*, de Walt Disney. Em 1926, recebeu um prêmio no Salão Internacional de Paris pela fotografia *Crepúsculo*, que tem como tema duas vacas à beira-mar. No ano seguinte, criou e dirigiu a *Ilustração Paranaense*, revista que circulou até 1930. A fotografia premiada foi reproduzida na *Ilustração Paranaense* de dezembro de 1927, n. 2.

QUADRO 1 - EDIÇÕES DA REVISTA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*

ANO	MÊS	NÚMEROS
1927 (I)	Novembro	1
1927 (I)	Dezembro	2
1928 (II)	Janeiro	1
1928 (II)	Fevereiro	2
1928 (II)	Março	3
1928 (II)	Abril	4
1928 (II)	Maio	5
1928 (II)	Junho	6
1928 (II)	Julho	7
1928 (II)	Agosto	8
1928 (II)	Setembro	9
1928 (II)	Outubro / Novembro	10 e 11
1928 (II)	Dezembro	12
1929 (III)	Janeiro / Fevereiro	1 e 2
1929 (III)	Março	3
1929 (III)	Abril	4
1929 (III)	Maio / Junho	5 e 6
1929 (III)	Junho / Julho	7 e 8
1929 (III)	Novembro	8 a 11
1929 (III)	Dezembro	12
1930 (IV)	Janeiro	1
1930 (IV)	Fevereiro	2
1930 (IV)	Março	3
1930 (IV)	Abril	4
1930 (IV)	Maio	5
1930 (IV)	Junho	6
1930 (IV)	Julho	7
1930 (IV)	Agosto	8
1930 (IV)	Outubro	9
1930 (IV)	Novembro	10
1933 (V)	Fevereiro	-

FONTE: Levantamento realizado pelo autor com base nos acervos da Biblioteca Pública do Paraná, do Museu Paranaense e da Casa da Memória de Curitiba.

O próprio subtítulo da revista já indica qual era sua proposta. Concentrando-se em temas e no ideário em voga naquele momento, procurava retratar o ambiente artístico e sociocultural da capital paranaense e do Estado, fazendo a cobertura de festas, comemorações e eventos sociais, como, por exemplo, os concursos de beleza *Senhorita Curitiba* e *Musa da Primavera*, organizados pela sua equipe editorial. Além da vida social, o periódico oferecia uma grande variedade cultural para seus leitores, intercalando poesias, contos, críticas de arte e crônicas com reportagens sobre os mais diversos assuntos. Dentre os temas dessas reportagens,

merecem destaque as belezas naturais do litoral paranaense e da região de Foz do Iguaçu e o processo de urbanização pelo qual passava Curitiba e o Paraná.

Quanto à apresentação gráfica, cada número da revista apresentava capa com cores que variavam a cada mês. De autoria de João Turin, a capa trazia um desenho com um homem de braços abertos fazendo analogia a um pinheiro (figura 4), uma alusão às lendas indígenas dos escritos de Romário Martins, muitos deles reproduzidos na página de abertura do periódico.

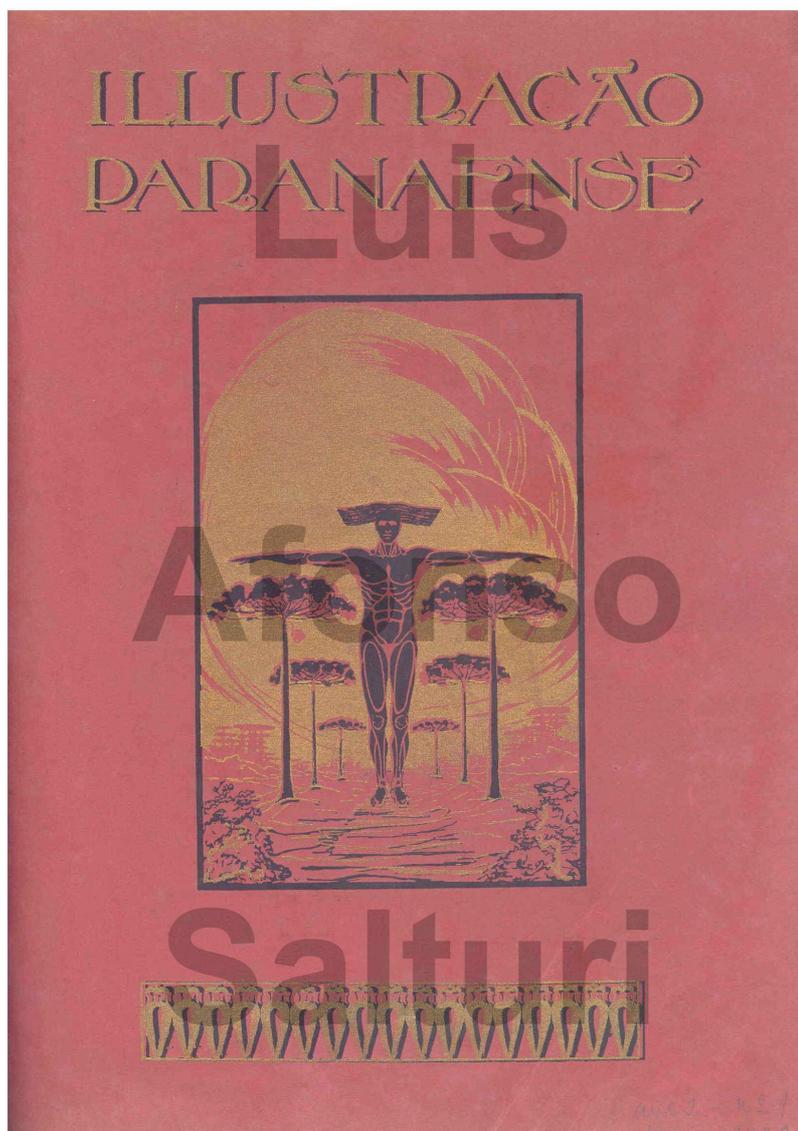
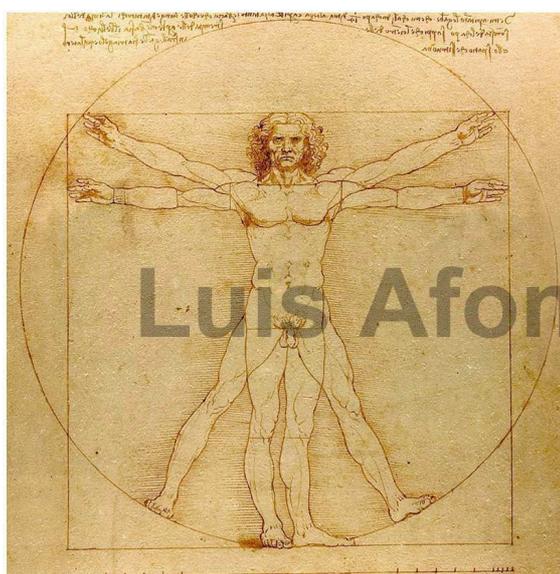
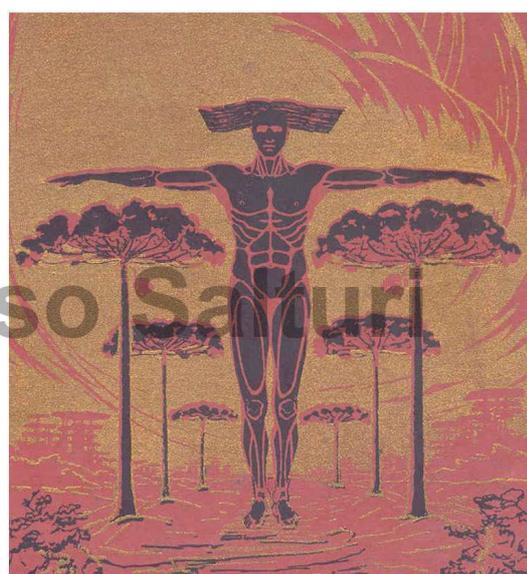


FIGURA 4 - TURIN, J. **Capa da revista *Ilustração Paranaense***. 1930.
In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1930, n. 1, jan.).

Ao longo do período de existência da revista, esse desenho de capa se apresentou em duas diferentes versões, mas sem nenhuma mudança quanto ao tema representado. No que se refere à linguagem artística, o desenho carrega fortes referências à Arte Renascentista. O homem-pinheiro de João Turin se assemelha ao *Homem Vitruviano*, desenho que Leonardo da Vinci fez num dos seus cadernos de anotações e que ilustrava uma passagem de um livro do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, em que este descreve as proporções do corpo humano. Este desenho tem como tema uma figura masculina desnuda feita em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. Assim como no desenho renascentista, os braços do homem-pinheiro estão estendidos, suas pernas quase se juntam e seu pé direito está virado para o lado (prancha 1). O fundo é formado por um círculo de tinta, que lembra muito o desenho de Da Vinci, no qual o homem está dentro de um círculo. No desenho de João Turin, o homem se equipara à anatomia do pinheiro, pois seus cabelos são ondulados, compridos e se expandem para as laterais, assemelhando-se ao formato da copa da árvore. Atrás do homem, três pinheiros em cada lado formam uma sequência e facilitam a percepção dessa semelhança.



(1)



(2)

PRANCHA 1 - HOMEM VITRUVIANO E HOMEM-PINHEIRO.

(1) DA VINCI, L. **Homem Vitruviano** - Detalhe. 1490. Desenho á lápis e tinta; 34 x 24 cm. Gallerie dell' Accademia. Veneza. Itália. (2) TURIN, J. **Capa da revista *Ilustração Paranaense*** - Detalhe. 1930. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1930, n. 1, jan.).

Em conjunto, a capa e outros elementos visuais contribuem na definição do estilo peculiar da revista, não só em relação à sua apresentação gráfica, mas também no que se refere à articulação entre imagem e texto. Nesse ponto, considerando as possibilidades de comunicação imagética e textual, pois, conforme define o filósofo Vilém Flusser, “as imagens são superfícies que pretendem representar algo”, elas não são símbolos com significados precisos, não são denotativas, pois oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo, elas são símbolos “conotativos” que se diferenciam dos textos porque estes são signos da escrita em linhas. O “vaguear do olhar” do espectador para as imagens é circular e não linear, já que tende a voltar a contemplar aqueles elementos que já foram vistos. Tanto os textos quanto as imagens são mediações. O propósito dos textos é mediar a relação entre os homens e as imagens (FLUSSER, 2002, p. 7-11).

A qualidade do papel, o uso de capas e páginas coloridas e de tintas especiais, como o dourado, são alguns dos principais atributos físicos da impressão gráfica relacionados à apresentação da revista que contribuem para essa articulação entre imagem e texto. Em relação à formatação gráfica, destaca-se também o uso de vinhetas ilustrativas na composição das páginas. Essas vinhetas, com fortes referências simbólicas, serviam como molduras, separando e decorando ilustrações, poesias, contos, críticas de arte, crônicas e reportagens. Desenhadas por João Turin, Lange de Morretes e Arthur Nísio, dentre outros, essas vinhetas tinham como temática o pinheiro, pinhas, pinhões e sapés e a gralha azul. Algumas delas foram selecionadas e são apresentadas a seguir (prancha 2).



PRANCHA 2 - VINHETAS ILUSTRATIVAS.
In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1927-1930).

Não só as imagens, mas os próprios textos publicados no periódico também exercitavam a visualidade do espectador e não apenas a simples leitura dos caracteres, uma vez que muitos deles se apresentavam em formatos especiais, semelhantes aos da poesia concreta, como *Bom dia Paraná!*, texto escrito por Romário Martins, apresentado a seguir (figura 5):



FIGURA 5 - MARTINS, R. **Bom dia Paraná!**. 1927.
In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1927, n. 2, dez.).

Quanto à questão editorial, a revista contava com a colaboração de artistas e de intelectuais paranaenses. Os artistas plásticos se encarregavam da tarefa de ilustrar os textos ou simplesmente divulgavam suas obras, quando estas apareciam reproduzidas como tema principal. Essa condição proporcionada pela revista só se tornou possível porque esse período é marcado pela reprodutibilidade técnica, que mesmo causando a perda da "aura" da obra de arte, ou seja, de seu estatuto como obra original, ao mesmo tempo proporciona o aumento das ocasiões em que a mesma pode ser exposta (BENJAMIN, 2000).

A tabela 1, a seguir, apresenta os resultados de um levantamento inédito dos artistas colaboradores e a quantidade de suas obras publicadas na revista entre 1927 e 1930, conforme os números publicados:

TABELA 1 - PRINCIPAIS ARTISTAS PLÁSTICOS E FOTÓGRAFOS COLABORADORES E OBRAS

ARTISTAS PLÁSTICOS E FOTÓGRAFOS	ANO				TOTAL
	1927 (n. 1 a 2)	1928 (n. 1 a 12)	1929 (n. 1 a 12)	1930 (n. 1 a 8)	
Alfredo Andersen	1	6	6	13	26
Antonio Carneiro	-	-	-	2	2
Arthur Nísio	3	7	2	3	15
Arthur Wischral	-	-	2	-	2
A. Weiss	-	-	3	-	3
Braun	3	-	-	-	3
Bruno Lechowski	-	2	-	-	2
E. Luhm	-	-	-	3	3
Eloy	-	-	6	-	6
Frederico Guilherme Virmond	-	-	-	3	3
Frederico Lange de Morretes	2	14	-	5	21
Gustavo Kopp	-	3	3	2	8
Hanseni	-	1	1	1	3
Heisler	2	13	9	18	42
Hermann Schiefelbein	1	1	-	-	2
J. Bernardelli	-	1	-	1	2
J. Dunin	1	1	1	-	3
John Henri Elliot	-	-	2	-	2
João Baptista Groff	6	22	26	26	80
João Ghelfi	-	1	1	-	2
João Turin	4	22	15	16	57
José Daros	-	-	1	2	3
José Peon	-	1	2	-	3
Léo Cobbe	1	1	-	-	2
Levino Fanzeres	-	1	2	1	4
Linzmeier (Estúdio)	4	11	10	7	32
Maria Amélia d'Assumpção	1	2	2	2	7
Pamphilo d'Assumpção	4	-	-	1	5
Photo Brasil (Estúdio)	-	-	-	4	4
Photo Studio (Estúdio)	-	-	-	4	4
Povos indígenas (artesanato)	2	3	-	-	5
Theodoro De Bona	-	1	4	8	13
Zaco Paraná	-	13	3	2	18

FONTE: Dados com base no levantamento realizado pelo autor e apresentado no *Apêndice 1*.

NOTA: (1) Artistas com apenas uma participação em todo período foram excluídos.

(2) Sinal convencional utilizado:

- Dado numérico igual a zero.

É interessante notar o que esses dados revelam: os nomes dos artistas colaboradores e a quantidade de obras publicadas. Em ordem decrescente, dentre os artistas plásticos sobressaem João Turin (57), Alfredo Andersen (26), Lange de Morretes (21), Zaco Paraná (18), Arthur Nísio (15) e Theodoro De Bona (13), com desenhos, gravuras, pinturas e esculturas. Dentre os fotógrafos sobressai João Baptista Groff (80), com o maior número de fotografias reproduzidas. Essas informações fornecem um panorama dos recursos visuais utilizados pela equipe

editorial da revista e apontam para a dependência mútua entre essa equipe e os artistas e fotógrafos. É preciso lembrar ainda, que a revista servia como um local para que os artistas exibissem suas obras, principalmente devido à falta, naquele momento, de salões oficiais e espaços institucionalizados para a realização de exposições, sendo estas feitas em espaços públicos e comerciais improvisados, feiras ao ar livre ou em ateliês particulares⁵⁹. A tabela 2 informa o tipo de arte reproduzida na revista durante seu período de existência:

TABELA 2 - TIPO DE ARTE REPRODUZIDA

TIPO DE ARTE	ANO				TOTAL
	1927 (n. 1 a 2)	1928 (n. 1 a 12)	1929 (n. 1 a 12)	1930 (n. 1 a 8)	
Desenhos e gravuras	15	44	26	17	102
Pinturas	2	12	14	30	58
Esculturas	4	26	12	15	57
Fotografias	17	48	56	64	185

FONTE: Dados com base no levantamento realizado pelo autor e apresentado no *Apêndice 1*.

Como era de se esperar, devido às inovações tecnológicas e a vigência da *prática* fotográfica no final da década de 1920, dentre as obras reproduzidas, a fotografia ocupa o primeiro lugar (185), seguida pelo desenho e pela gravura (102) e, depois, pelas artes plásticas, com a escultura (57) e a pintura (58) quase empatando a terceira posição dentre os dados levantados. Apesar de a fotografia ter se sobressaído em relação às outras modalidades artísticas, havia uma coexistência associativa entre os diferentes tipos de artes visuais e não uma disputa. Ao analisar as edições da revista desse período de quatro anos, percebe-se que as artes visuais serviam para diferentes fins. No caso específico da fotografia, os temas eram os mais variados possíveis, assim como os propósitos. Tanto a elite política curitibana era mostrada em ensaios fotográficos com poses ensaiadas, que estavam longe de expressar a realidade, quanto fotografias artísticas eram reproduzidas e ocupavam até mesmo o centro de uma página. Isso pode ser explicado pelo fato do próprio João Baptista Groff, proprietário da revista, ser o autor da maior parte dessas fotos, que mostram a importância dada às questões artísticas (prancha 3).

⁵⁹ O Salão Paranaense de Belas Artes só foi criado em 1944, mas antes dele existiu, entre 1931 e 1934, o Salão Paranaense organizado pela Sociedade de Artistas do Paraná. Os contextos históricos e sociais do surgimento desses salões serão discutidos adiante.



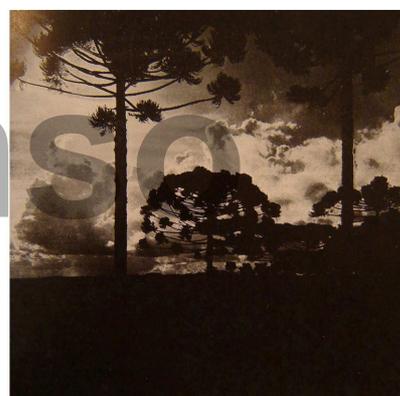
(1)



(2)



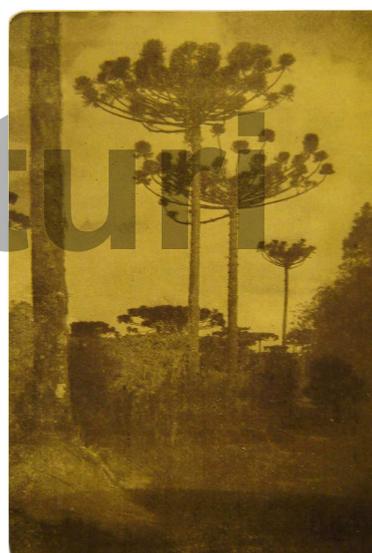
(3)



(4)



(5)



(6)

PRANCHA 3 - FOTOGRAFIAS DE PINHEIROS.

- (1) GROFF, J. B. **Estrada da Villa**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1930, n. 6, jun.). (2) GROFF, J. B. **Capanema**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1930, n. 1, jan.). (3) GROFF, J. B. **Natureza paranaense**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1930, n. 7, jul.). (4) GROFF, J. B. **Arredores de Curitiba**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1929, n. 12, dez.). (5) GROFF, J. B. **Os pinheiros do Capanema**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1929, n. 5-6, maio-jun.). (6) GROFF, J. B. **Manhã nos arredores de Curitiba**. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1930, n.8, ago.).

Em relação ao desenho, à gravura e às artes plásticas, como já foi dito, as obras ora serviam como tema para a crítica de arte, ora serviam para ilustrar textos de diversos colaboradores. Os nomes dos principais colaboradores da revista são apresentados no quadro 2:

QUADRO 2 - PRINCIPAIS ESCRITORES COLABORADORES

AUTORES POR ORDEM ALFABÉTICA		
Adherbal Stresser	Emiliano Pernetta	Nestor de Castro
Alberto de Oliveira	Emilio de Menezes	Noemia Carneiro
Alcindo Lima	Ermelino de Leão	Octávio de Sá Barreto
Aluizio França	Ernesto Luiz de Oliveira	Odilon Negrão
Álvaro Moreira	Euclides Bandeira	Pamphilo D'Assumpção
Amadeo Mammalella	Francisco Leite	Paulo D'Assumpção
Ângelo Guido	Frederico de Marco	Paulo Tacla
Anita Philipovsky	Generoso Borges	Plínio Salgado
Antonio Corrêa d' Oliveira	Heitor Stockler	Raul Gomes
Arnaldo Damasceno Vieira	Hermes Fontes	Rodrigo Junior
Augusto Frederico Schimidt	I. Serro Azul	Romário Martins
Bento Munhoz da Rocha Neto	Jayme Ballão Junior	Samuel Cesar
Carlos Stevenson	José Muricy	Seraphim França
Ciro Silva	Jurandyr Manfredini	Silveira Netto
Correia Junior	Lacerda Pinto	Sotero Ângelo
Dario Vellozo	Léo Cobbe	Sylvio Amaral
David A. Silva Carneiro	Leoncio Correia	Tasso da Silveira
Didi Caillet	Mario Poppe	Viriato Ballão

FONTE: Levantamento elaborado pelo autor a partir da ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1927-1930).

NOTA: Foram considerados nessa listagem autores que produziram contos, crônicas, reportagens, críticas de arte e poesias, cuja participação se deu mais de uma vez.

Embora alguns dos colaboradores citados no quadro acima não tivessem formação acadêmica nas áreas em que atuavam ou já tivessem outras profissões que permitiam suas subsistências, muitos contribuía com contos, poesias, críticas de arte, crônicas e reportagens. Por outro lado, nessa mesma listagem aparecem nomes de escritores consagrados, alguns deles inclusive eram poetas simbolistas. Dentre os nomes dos intelectuais colaboradores mais importantes merecem destaque: Euclides Bandeira, Emiliano Pernetta, Emílio de Menezes, Dario Vellozo, Leoncio Correia, Nestor de Castro, Romário Martins, Silveira Netto e Tasso da Silveira. Atenção especial era dada aos escritos de Romário Martins, cujos contos sobre mitos e lendas indígenas eram publicados na página de abertura da revista.

No que se refere às principais críticas de arte publicadas na revista (quadro 3), elas refletem, de certa maneira, a interdependência entre artistas e escritores.

Essa dependência contribuía de forma significativa para o reconhecimento social e artístico dos primeiros, na medida em que colocava suas carreiras e obras à mostra a partir de elementos eleitos como significativos.

QUADRO 3 - ARTIGOS DE CRÍTICA DE ARTE E SEUS RESPECTIVOS AUTORES

TÍTULO	AUTOR	MÊS (N.)	ANO
<i>A quarta Exposição Nacional de Fotografia</i>	F. do Valle	Nov. (1)	1927
<i>Nísio</i>	Samuel Cesar	Nov. (1)	1927
<i>Arte Brasileira</i>	Odilon Negrão	Jan. (1)	1928
<i>O Futurismo no Paraná</i>	Ibera' Poytan	Jan. (1)	1928
<i>Os primeiros passos de Zaco Paraná</i>	Raul Gomes	Maio (5)	1928
<i>Dois artistas Brasileiros: Lange e Turin</i>	Samuel Cesar	Out./Nov. (10-11)	1928
<i>Arte</i>	Pamphilo D'Assumpção	Jan./Fev. (1-2)	1929
<i>D. Maria Amélia D'Assumpção</i>	Sem autoria	Maio/Jun. (5-6)	1929
<i>A anatomia na Arte</i>	Sem autoria	Dez. (12)	1929
<i>A Arte no Paraná</i>	David Carneiro	Jan. (1)	1930
<i>Alfredo Andersen</i>	Coelho Junior	Maio (5)	1930
<i>Alfredo Andersen Artista e Maestro</i>	Amadeo Mammalella	Maio (5)	1930
<i>Lange de Morretes</i>	Samuel Cesar	Jun. (6)	1930
<i>Arthur Nísio</i>	Sem autoria	Jun. (6)	1930
<i>Alfredo Andersen</i>	W. Curt Freyjesleben	Jun. (6)	1930
<i>Theodoro De Bona</i>	Sem autoria	Jul.(7)	1930
<i>Nossa Resenha Artística</i>	Octávio de Sá Barreto	Jul. (7)	1930
<i>Alfredo Andersen</i>	W. Curt Freyjesleben	Jul. (7)	1930
<i>Arte factor moral da civilização</i>	Medeiros Pontes	Ago. (8)	1930

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir da ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1927-1930).

NOTA: Pequenas notas e críticas direcionadas a outras modalidades artísticas diversas das artes visuais foram excluídas.

Nesse ponto, há de se considerar, conforme ZOLBERG (2006, p. 38), que uma obra de arte não pode ser inteiramente entendida apenas por suas qualidades estéticas, mas também pelas suas condições externas, sendo um momento num processo que envolve a colaboração de mais de um ator, trabalhando por meio de certas instituições sociais e seguindo tendências historicamente observáveis. Além disso, segundo HEINICH (2008, p. 88), uma obra de arte só encontra espaço como tal a partir da cooperação de uma “rede complexa de atores”, com *marchands*, colecionadores, críticos, peritos, avaliadores, conservadores, restauradores, curadores e historiadores da arte. E ainda, ela quase não encontraria público consumidor sem intérpretes, editores e impressores. É justamente nesse sentido que a crítica de arte pode ser aqui situada, enquanto “mediação” entre artista e público.

Além dos textos literários e das críticas de arte, as reportagens locais sobre as transformações ocasionadas pela vida moderna também eram constantes. Um

suplemento que acompanhava uma das edições da revista mostra muito bem o ideal de modernidade vigente na época. Intitulado *10 minutos de leitura sobre o Paraná*, esse livreto trazia como texto de abertura um artigo de Romário Martins que fazia uma retrospectiva da importância social, econômica e cultural do pinheiro para o Paraná e sua população, desde as tribos indígenas originárias da região até aquele momento, apontando ainda para o futuro. Já o segundo texto, cuja autoria cita as iniciais E. S., está dividido em dois blocos, sendo que o primeiro deles apresenta atualidades paranaenses daquele período e o segundo, um projeto turístico com as despesas contabilizadas para uma excursão de 15 dias ou de 251 dias e meio no Paraná (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929).

É possível perceber que tanto os pontos turísticos de caráter geográfico quanto os de importância cultural daquele período serviam como imagens e símbolos que representavam o Paraná. Entre os desenhos que ilustravam o livreto estavam estilizações de Lange de Morretes e de João Turin, o Escudo do Estado do Paraná, o retrato de Affonso Camargo, Presidente do Estado, e os mapas do Paraná e do Brasil. As fotos, de autoria de João Baptista Groff, tinham como tema elementos locais: pinheiros; a Estrada de Ferro do Paraná (o Viaduto Carvalho e o Vale do Ipiranga); os Saltos de Guaíra e do Iguçu; Vila Velha; a Escola Normal de Paranaguá; a Universidade do Paraná, a Catedral e a Rua XV de Novembro em Curitiba; a Escola Normal e a Rua XV de Novembro em Ponta Grossa; as praias de Guaratuba e as grutas dos arredores de Curitiba. As fotos em que aparecem pessoas retratavam costumes locais, os jogos de futebol e os restaurantes e chás de Curitiba. Os mesmos elementos visuais e textuais dessa publicação apareceriam três anos depois em *Curitiba: capital do Estado do Paraná* (MARTINS, 1931), outra edição da mesma revista, só que desta vez com textos históricos de Romário Martins, fotos de João Baptista Groff e capa de Lange de Morretes. Além das imagens que figuravam na publicação anteriormente comentada, nesta havia um destaque para as praças e monumentos de Curitiba, os prédios governamentais, os bondes e as avenidas da cidade. Entre os temas tratados por Romário Martins estava a fundação de Curitiba, a cidade em 1931, a arte e os artistas e o mesmo projeto turístico para uma excursão.

É interessante notar também o grande número de propagandas dos anunciantes locais, não só nessas duas publicações comentadas, mas no período

de existência da *Ilustração Paranaense*, na qual várias empresas de diversos ramos de atividade anunciavam produtos e serviços, como bebidas e alimentos, cosméticos e medicamentos, artigos de moda e vestuário, automóveis e peças automobilísticas, equipamentos eletrônicos e eletrodomésticos, prestação de serviços e comércio. O quadro 4 apresenta uma listagem com os nomes dos principais anunciantes do periódico durante os três anos em que o mesmo circulou.

QUADRO 4 - PRINCIPAIS ANUNCIANTES

Continua

RAMO DE ATIVIDADE	EMPRESA	PRODUTOS OU SERVIÇOS
Bebidas e alimentos	<i>Cervejaria Atlantica Curityba</i>	<i>Cerveja Bock Bier Atlantica</i>
	<i>Ouro Fino</i>	<i>Água mineral Ouro Fino</i>
	<i>Leão Junior & Cia.</i>	<i>Chá Matte Leão</i>
	<i>F. F. Fontana & Cia.</i>	<i>Chá Mate Ildefonso</i>
	<i>David Carneiro & Cia.</i>	<i>Chá Mate Real</i>
	<i>Meirelles & Souza</i>	<i>Chá Mate Negrita</i>
	<i>Hugo Cini & Cia.</i>	<i>Cerveja Águia</i>
	-	<i>Leite condensado Vigor</i>
	<i>Todeschini e Irmãos</i>	<i>Café e macarrão Tosca</i>
	<i>A. Büchner & Cia.</i>	<i>Bebida Láctea Ovomaltine</i>
	-	<i>Macarrão Catini</i>
	-	<i>Café Paraná & Café Gaucho</i>
Cosméticos e medicamentos	<i>Fratelli Gancia & Co.</i>	<i>Vermutes, vinhos e champagnes Gancia</i>
	-	<i>Cerveja Pilsen</i>
	<i>Magnesia S. Pellegrino</i>	<i>Purgante</i>
	<i>Heitor Gomes & Cia.</i>	<i>Remédios</i>
	-	<i>Loção para cabelos Kiou-Nouk</i>
	<i>Lattes & Cia.</i>	<i>Lança perfumes Rodo e Rigoletto</i>
	<i>Luhn</i>	<i>Perfumes, essências, anilinas</i>
-	<i>Tônico fortificante Vinho Creosotado</i>	
-	<i>Fortificante Haematogen Dr. Hommel</i>	
Moda e vestuário	<i>Casa Gloger</i>	<i>Chapéus</i>
	<i>Maison Blanche</i>	<i>Roupas infantis</i>
	<i>Casa Abdo</i>	<i>Loja de roupas</i>
	<i>Braunz</i>	<i>Loja de roupas</i>
	<i>Pelleria Renard</i>	<i>Casacos de peles, roupas</i>
	<i>Vicent Cury & Cia.</i>	<i>Chapéus</i>
	<i>Chapelaria Modelo, Joaquim Alves dos Reis</i>	<i>Chapéus e calçados</i>
	<i>Galeria das Sedas</i>	<i>Roupas</i>
	<i>Favorita</i>	<i>Calçados femininos</i>
Automóveis e peças automobilísticas	<i>Moreira Campos & Cia.</i>	<i>Concessionária</i>
	<i>G. Nickel Junior & Cia. (distribuidor General Motors of Brazil)</i>	<i>Automóveis, peças e acessórios</i>
	<i>Ford Motor Company Exports. In.</i>	<i>Automóveis e peças</i>
	<i>E. A. Kimmel (distribuidor)</i>	<i>Pneus Firestone</i>
	<i>Walter Kipper</i>	<i>Oficina de automóveis</i>
	<i>Eisenbach & Cia.</i>	<i>Automóvel Marmom</i>

QUADRO 4 - PRINCIPAIS ANUNCIANTES

		Conclusão
Equipamentos eletrônicos e eletrodomésticos	<i>Casa Hertel</i>	<i>Gramofones, rádios, discos, instrumentos musicais, pianos, máquinas de escrever</i>
	<i>Sociedade Technica Bremensis Ltda.</i>	<i>Distribuidora de máquinas</i>
	<i>F. Essenfelder & Cia.</i>	<i>Pianos</i>
	<i>Voigtländer</i>	<i>Máquinas fotográficas, filmes, chapas e papéis Satrap</i>
	<i>Foto Groff</i>	<i>Material fotográfico, revelações</i>
	<i>General Eletric</i>	<i>Refrigerador, radiola</i>
	<i>José Hauer Jr. & Cia. (Casa Metal)</i>	<i>Rádio, válvulas</i>
	<i>Casa Salomão</i>	<i>Móveis</i>
	<i>Philips</i>	<i>Lâmpadas, receptor</i>
Prestação de serviços e comércio	<i>Companhia Telephonica Paranaense Ltda.</i>	<i>Telefonia</i>
	<i>Roberto Machado & Cia.</i>	<i>Fábrica de tecidos (bolsas para erva-mate, café e cereais)</i>
	<i>Leão Junior & Cia.</i>	<i>Seguros</i>
	<i>Neuchatel Companhia Auxiliar de Viação e Obras</i>	<i>Calçamento asfáltico</i>
	<i>Banca Francese e Italiana Per l'America del Sud</i>	<i>Correspondente bancário</i>
	<i>A. Neumann</i>	<i>Professor de violino</i>
	<i>João Nociti</i>	<i>Representações</i>
	<i>Companhia Força e Luz do Paraná</i>	<i>Linhas elétricas</i>
	<i>Industrias Reunidas F. Matarazzo</i>	<i>Moinho Matarazzo</i>
	<i>Impressora Paranaense</i>	<i>Gráfica</i>
	<i>Banco do Estado do Paraná</i>	<i>Banco</i>
	<i>Guimarães & Cia.</i>	<i>Seguros</i>
	<i>David Carneiro & Cia.</i>	<i>Seguros</i>
	<i>Foto Groff</i>	<i>Material fotográfico, revelações</i>
	<i>Romani, Franchi & Cia.</i>	<i>Importadora</i>
	<i>Da Veiga & Cia.</i>	<i>Seguros de automóveis</i>
<i>França & Cia. Ltda.</i>	<i>Livraria Mundial</i>	

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir da ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1927-1930).

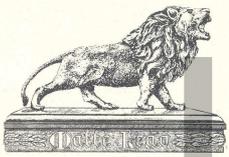
NOTA: (1) Todos os anunciantes selecionados aparecem pelo menos em dois números da revista.

(2) Sinal convencional utilizado:

- Sem referência.

Dessa listagem, alguns produtos se destacam, como a erva-mate, que simboliza um dos ciclos econômicos do Estado (prancha 4). Já outros anúncios ilustram o início da urbanização da cidade de Curitiba e as mudanças ocorridas com a vida moderna, como a venda de automóveis e o oferecimento de serviços automotivos (prancha 5), os novos eletrodomésticos disponíveis no mercado, a diferenciação e o nivelamento social por meio dos cosméticos e da moda (prancha 6), o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa por meio da indústria da música, da indústria gráfica e dos serviços de telefonia, a *prática* fotográfica e os serviços oferecidos pelos bancos e pelas companhias de seguros.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE



MATTE LEÃO
SUPER EXTRA
(Superior ao Chá da Índia)
Elaborado com artigo seleccionado e por processos os mais modernos e Hygienicos. Sabor agradável

FABRICADO POR
LEÃO JÚNIOR & Cia.

Caixa Postal End. Telg. Leão
Estado do Paraná Curitiba Brasil

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE



Mate Real

UMA DAS razões principais do seu excellent sabor, se encontra no facto do controle absoluto quando da escolha das folhas para o seu preparo.

A perfeição da qualidade esta' assim garantida, desde o principio.

E' por isso que MATE REAL mantem ainda a preferencia em toda a parte.

A VENDA NAS PRINCIPAES CASAS DO
—:: RAMO NO BRASIL. ::—

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE



UM LINDO RAMO DE HERVA MATE

**S
U
P
R
E
M
A
C
I
A**

Mate Ildefonso

FABRICAÇÃO ESMERADA
: DE E. F. FONTANA :

EXTRAHIDO NOS MELHORES
—:: HERVAES DO PARANÁ —::

A VENDA EM TODAS AS CASAS
DE PRIMEIRA ORDEM

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE



E' delicioso...
E' insuperavel !

UMA DAS razões principais do seu excellent sabor, se encontra no facto do controle absoluto quando da escolha das folhas para o seu preparo.

A perfeição da qualidade esta' assim garantida, desde o principio.

E' por isso que MATE REAL mantem ainda a preferencia em toda a parte.

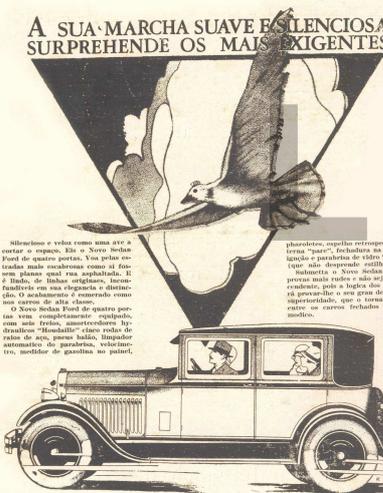
A VENDA NAS PRINCIPAES CASAS DO
—:: RAMO NO BRASIL. ::—

PRANCHA 4 - ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DE TRÊS MARCAS DE ERVA-MATE.
In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1927-1930).

NOTA: A prancha apresenta anúncios de três marcas diferentes de erva-mate industrializadas por empresas paranaenses: *Matte Leão*, *Mate Real* e *Mate Ildefonso*. A erva-mate (*Ilex paraguariensis*) é uma árvore originária da região subtropical da América do Sul, presente no sul e centro oeste do Brasil, norte da Argentina, Paraguai e Uruguai. Alguns povos indígenas tinham o hábito de beber infusões com suas folhas. Esse hábito continuou e ainda continua popular nessas regiões, além do consumo como chá quente ou gelado. Entre a primeira metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX a erva-mate foi uma das principais atividades econômicas do Estado do Paraná.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

A SUA MARCHA SUAVE E SILENCIOSA SURPREHENDE OS MAIS EXIGENTES



Silencioso e veloz como uma ave a cortar o espaço. Eis o novo Ford de quatro portas. Uma prima cuidada mais macinada como si fosse um plume que a sua suavidade, o fluído, de linhas originais, incanteáveis em sua elegância e distinção. O acabamento é esmerado como um carvão de alta classe, com uma linha, inimitavelmente brasileira "Hondalla" claro verde de reses de aço, presas, balão, limpador automático do parabrisa, velocímetro, motor de gasolina no motor.

planchetas, espelhos retrovisivos, lanternas "para", fechadura no chassi de torque e parafusos de vidro "Ford" (que não desprende o vidro).

Sobretudo o novo Ford é conhecido mais tarde e não está conhecido, pois a linha dos factos visíveis revela a sua grande importância, que o torna sem par entre os carros fechados de preço médio.

Ford

Ford Motor Company Export, Inc.

Hupmobile SEIS CILINDROS



ERGUENDO SOBERBO MONUMENTO AO BARÃO DO RIO BRANCO, E DANDO PREFERENCIA AOS AUTOMOVEIS HUPMOBILE, O PARANÁ FAZ JUSTIÇA AO GRANDE BRASILEIRO, E AOS EXCELENTES AUTOS QUE, PELA ECONOMIA, SEGURANÇA E COMMODIDADE, TORNAM-SE FAMOSOS NO MUNDO INTEIRO.

Distribuidores
Moreira Campos & Cia.
Filial em Curitiba: Rua Marechal Floriano Peixoto n.º 25.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

CONFIANÇA



A prudência é uma das virtudes mais comuns na mulher. No entanto, raramente, quando tememos, sabemos conduzir o novo Ford a grande velocidade, mesmo nas estradas mais acidentadas.

É que o novo Ford inspira confiança. Sua forma de passeio interna, nas quatro rodas, actua com maravilha na precisão. O motor desceve e funciona potentes de 40 cavalos ao peso que se o motor de 2700 por minuto. É extraordinariamente veloz, responde facilmente ao rampão mais ligeiro. Possui suspensão muito rápida, de sorte a facilitar a condução através do trânsito incerto das grandes cidades.

É tão silenciosa que o motor de cilindros. É um automóvel tão silencioso que oferece o mesmo conforto e segurança, e artilaria como se fosse um carro de alto preço.

Ford

Ford Motor Company Export, Inc.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

Chevrolet
Maior e Melhor



O Turismo 6700S

Os Novos Modelos Chevrolet 1928

Plano Para São Paulo



A Aventura 6700S
O Coupé 9600S
O Cabrio 12000S
O Sedan 16300S
O Limão Especial 16300S

AGENTES AUTOMOBILÍSTICOS NESTA CIDADE
G. Nichel Junior & Cia.
RUA RIOBRANCO 101

PRANCHA 5 - ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DE AUTOMÓVEIS.
In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1927-1930).

NOTA: No lado direito superior, o anúncio publicitário faz uma associação entre o automóvel *Hupmobile* seis cilindros e o monumento ao Barão do Rio Branco, esculpido por Rodolfo Bernardelli, elemento recente na paisagem urbana da cidade de Curitiba da década de 1920. Logo abaixo, o outro anúncio apresenta os novos modelos de automóveis da *Chevrolet* disponíveis no Brasil. No lado esquerdo, as duas publicidades são da marca *Ford*. A superior apresenta o desenho de um homem dirigindo o novo *Sedan* com uma mulher ao seu lado e duas no banco de trás. Acima do desenho do automóvel aparece o slogan "A sua marcha suave e silenciosa surpreende os mais exigentes" e uma ave, que justifica uma passagem emblemática do texto referindo-se ao automóvel: "Silencioso e veloz como uma ave a cortar o espaço". *Confiança*, o outro anúncio, é voltado para o público feminino, mostrando duas mulheres dentro do veículo, uma delas na direção. O texto assegura que "a prudência é uma das virtudes mais comuns na mulher" e que o novo *Ford* "inspira confiança".

ILUSTRACÃO PARANAENSE

A MODA

ULTIMAS NOVIDADES

Fascinante por todos os motivos, basta ter a arte inventada para uso e gozo da mulher o que mais irrita na moda é o exagero, e o que mais agrada é a simplicidade. A arte de ser simples é por isso mais difícil do que a arte de ser complicado, porque a primeira importa sempre um requinte de bom-gosto que infelizmente não é dado a toda a gente.

Como julgarão os atônitos vindouros os modas do nosso tempo, atendendo ao que atravessamos realmente a era da simplicidade? Essa simplicidade é, de resto, mais aparente que real, mesmo natural que estuda.

Higos — Outra inovação originalíssima, em talhe estampeado, — "Criação Braun".

Black Bottom — Vestido em mocholeto estampeado e de cores tão complicadas e excentricas como a dança que lhe deu o nome. — "Criação Braun".

A revista parisiense Comedie cita a Senhora Sarah Caldas como portadora de costume mais honrar. Que está sempre a sair com os sapatos da moda, com os lenços pintados, com as maneiras desovadas dos ombros de saia, sobre vestidos cortados em taças, de maneira a um jorralista como quem se refere a lavanda d'Altoivo, e a um colar mais preto e branco, com anéis e brinco de H. de, nada, uma circunstancia que justifica a sua honra de "modista" no ultimo inverno completo. (1928).

da, o mais modesto traje apresenta sempre um toque de detalhe que um quarto lhe revela a simplicidade e lhe fornece motivos que com sempre se encontram em todo o tipo de criação. E, assim, a adaptação da moda ao tipo é o que constitui a verdadeira arte de criar, em toda a parte onde a moda tenha absoluta, temper, moda e ornamentação.

ILUSTRACÃO PARANAENSE

No salão

MA deslumbrante seleção de tecidos á ultima moda, uma verdadeira beleza em enfeites, rendas e adornos, um conjunto in comparavel de tudo quanto uma dama necessita para apparecer elegantemente trajada, nós o temos numa profusão que merece ser apreciada. Os nossos preços são absolutamente módicos e convidam a comprar.

ATELIER DE COSTURA Este bem montado Atelier, é dirigido por Mme. Andrée, cujas aptidões são largamente conhecidas. As senhoras, da mais alta sociedade curitybana, contam-se no numero das suas estimadas clientes. Encomendem com antecedencia.

Braun

JANEIRO x 9 2 8

ULTIMAS CREAÇÕES DA MODA

ILLUSTRACÃO PARANAENSE

Malandragem — Terno em veludo. Cintas e fita do mesmo tom, lã de prata.

Vestido ao rigor da moda, em si feita azul, bordado com rosas em lajeolhas "Criação Jenny"

A' esquerda: Vestido do mais bello e surpreendente efeito, em veludo preto, com teias de aranha bordadas a diamantes. "Criação Jean Patou".

Ao lado: Vestido em tulle e rendas pretas. "Criação Jean Patou".

A' direita: Chapéo "Cabece", em veludo castanho bordado e incrustado de Crêpe Georgette "Piquet".

A' esquerda: Gracioso chapéo em feltro preto, armado com motivos e galão de ouro.

A' esquerda: Chapéo em feltro verde claro, tendo por unico enfeite um laço passado de veludo. Titulado "Marie Grey".

Os modelos de vestidos de grande cerimonia são menos curtos. No entanto devemos notar que essa apparencia de talle comprimentado é devida, principalmente, ás pontas, ao corte dos paños e aos recortes na parte inferior das saias.

PRANCHA 6 - REPORTAGENS SOBRE MODA E ANÚNCIO DE ATELIÊ DE COSTURA. In: ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1927-1928).

NOTA: O caráter ambíguo da moda e suas tendências “para a igualdade social” e “para marcar a distinção individual” (SIMMEL, 2002, 2008) ficam evidentes nas reportagens da revista, como pode ser percebido nesse trecho de *A moda: ultimas novidades*: “Fascinante por todos os motivos, basta ter sido inventada para uso e gozo da mulher o que mais irrita na moda é o exagero, e o que mais agrada é a simplicidade. A arte de ser simples é por isso mais difícil do que a arte de ser complicado, porque na primeira importa sempre um requinte de bom-gosto que infelizmente não é dado a toda a gente” (ILLUSTRACÃO PARANAENSE, 1928, n. 2, fev.). Já a “consagração do nome do costureiro e de sua grife” (BOURDIEU, 2008) é nítida no anúncio publicitário *No Salão Braunz*: “Este bem montado Ateliê, é dirigido por Mme. Andrée, cujas aptidões são largamente conhecidas. As senhoras, da mais alta sociedade curitybana, contam-se no numero das suas estimadas clientes. Encomendem com antecedencia” (ILLUSTRACÃO PARANAENSE, 1927, n. 1, nov.).

A maior parte desses anúncios publicitários ocupava as páginas iniciais da revista, embora algumas vezes fossem inseridos no meio ou no fim. Além desses anúncios, embora não tenham sido encontrados documentos oficiais, a revista também recebia incentivo financeiro estatal, por parte do então Presidente do Estado, Affonso Camargo. Em troca desse incentivo, fazia-se apologia à política da época por meio de publicações de desenhos e fotografias que retratavam os políticos, dentre eles o próprio Affonso Camargo. Para tanto, foram selecionadas duas imagens que evidenciam como se dava essa relação. A primeira delas (figura 6), é uma foto posada do Presidente do Estado com sua família: sua esposa, ao seu lado direito, e suas duas filhas, em pé logo atrás do casal. A foto, produzida por João Baptista Groff, reproduz o ideal de uma família perfeita “de um ilustre estadista”, como afirma a frase abaixo da moldura, esta que inclui também um dos símbolos oficiais do Estado do Paraná no canto superior esquerdo.

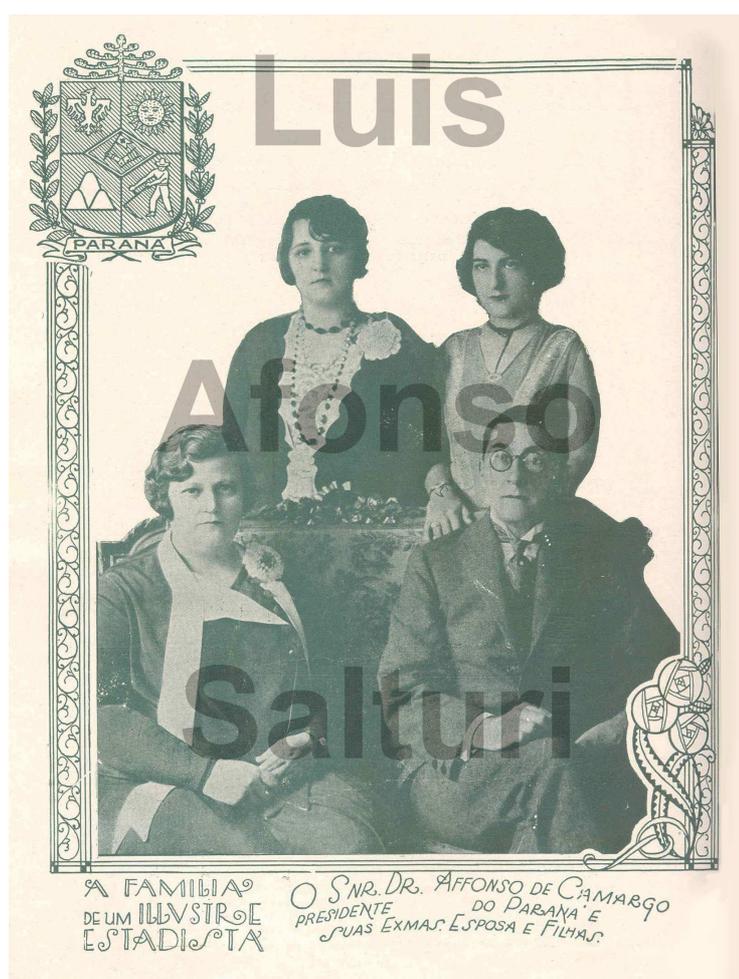


FIGURA 6 - GROFF, J. B. **A família de um ilustre Estadista.** 1928.
In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1928, n. 2, mar.).

A segunda imagem (figura 7) reproduz um desenho de autoria de Alfredo Andersen, que faz uma analogia entre o político em questão e *O Semeador*, tema, com forte referência na História da Arte e que inclusive resultou na escultura mais famosa de Zaco Paraná. Esse tema é utilizado aqui de maneira sincrética para informar sobre uma das campanhas políticas de Affonso Camargo. No desenho, além da posição do político andando e semeando a terra, a analogia também pode ser percebida na comparação entre a imagem entrelaçada na letra s da frase “Semeia Semeador!”, acima da figura.



FIGURA 7 - ANDERSEN, A. **Semeia Semeador!**. 1928.
 In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1928, n. 6, jun.).

Em parte, esses elementos ajudam a entender como a revista manteve-se em circulação. Outro fator relevante é a busca, por parte da *Ilustração Paranaense*, de melhoria na produção gráfica e na redução de custos na produção. A esse respeito, algumas informações permitem conhecer a estrutura organizacional e os recursos econômicos que mantinham a publicação da revista. Ao longo dos números publicados, João Baptista Groff aparece como “diretor-proprietário”. Inicialmente a *Redação Provisória* da revista situava-se na Rua XV de Novembro, n. 51-A e a *Oficina* na Rua Marechal Deodoro, n. 63-A (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1927, n. 1, nov.). Dois anos depois, a revista passou a ser impressa em oficina própria, junto à redação e administração, localizadas na Rua Dr. Muricy, n. 850. A equipe editorial relatava a melhoria da qualidade da impressão, já que havia sido adquirido novo maquinismo, importado da Alemanha (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929, n. 8-11, nov.). Outro fato interessante ocorrido no ano de 1929 é a pequena mudança do estilo do desenho da capa realizado por João Turin.

Os preços de venda da revista e dos anúncios nela publicados também são relevantes para conhecer seus recursos econômicos. Quando lançada em novembro de 1927, a revista custava 1\$500 (mil e quinhentos réis). Nas edições seguintes, passaria a custar 2\$000, conforme consta nos números 2 e 6 de 1928. O periódico também oferecia assinaturas anuais. Os preços iniciais para publicação de anúncios eram os seguintes: 200\$000 para anúncios de página inteira, 120\$000 para meia página, 60\$000 para um quarto de página e 50\$000 para um oitavo de página. As publicações especiais tinham os seguintes preços: 300\$000 para página inteira ilustrada, 200\$000 para meia página, 20% a mais para duas cores e descontos conforme previam os contratos (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1927, n. 1, nov.).

Em novembro de 1929 a revista voltaria ao preço inicial de 1\$500, mas os valores para publicação de anúncios aumentariam⁶⁰: 250\$000 para uma página, 150\$000 para meia página, 80\$000 para um quarto de página e 50\$000 para um oitavo de página. As publicações especiais custavam: 500\$000 para página

⁶⁰ O motivo da mudança do custo da revista para os leitores aparece da seguinte forma num fragmento de um texto publicado em página distinta: “Para maior divulgação dos nomes dos nossos colaboradores resolvermos reduzir à 1\$500 o preço da Ilustração – melhorando cada vez mais e reduzindo ao mínimo possível o custo da nossa publicação, estamos certos de que os leitores de Ilustração Paranaense divulgarão os seus meritos, tornando-a uma das maiores realizações jornalísticas, no genero, em todo o paiz. – Ilustração Paranaense, espera, pois, que cada leitor nos proporcione novos leitores, concorrendo desse modo para o desenvolvimento intellectual da Nação” (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929, n. 8-11, nov.).

ilustrada, 300\$000 para meia página ilustrada e 30% a mais para duas cores (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929, n. 8-11, nov.).

Tendo circulado com frequência até 1930, a revista interrompeu sua publicação possivelmente em decorrência da crise gerada pela Revolução de 1930 e de suas consequências. Os dois últimos números do ano de 1930 já apontavam para sua decadência, especialmente em relação à qualidade artística. O número 9, do mês de outubro, ao invés do desenho de João Turin, apresentava como capa uma foto do General Plínio Tourinho, então Comandante e Chefe das Forças Revolucionárias do Paraná e de Santa Catarina. Já a capa do mês seguinte fazia forte propaganda política, estampando uma foto do então líder revolucionário Getúlio Vargas acenando para a multidão. Esses dois números traziam também várias fotos da Revolução de 1930 no Paraná, produzidas por João Baptista Groff, que fotografou e filmou esse episódio da história brasileira⁶¹.

A revista voltou a ser editada em fevereiro de 1933, mas sem as mesmas pretensões. Mesmo com a volta da capa original desenhada por João Turin, esse número focalizava a Exposição Industrial de 1932, apresentando um histórico das exposições industriais realizadas no Paraná, no Rio de Janeiro e no exterior. A revista trazia ainda uma reportagem sobre Curitiba, com dados estatísticos da cidade e comentários sobre os principais pontos turísticos do Paraná. Dentre os pontos turísticos destacados em forma de fotografia estavam: a Praça Tiradentes, a Universidade do Paraná, o monumento ao Barão do Rio Branco e a Prefeitura de Curitiba (com sede no Paço da Liberdade), a Praça General Osório e a Herma

⁶¹ Em 1930, por conta própria, Groff acompanhou a passagem das tropas revolucionárias de Getúlio Vargas, captando imagens que deram origem ao filme *Pátria Redimida*, 35 mm. Este filme é considerado sua obra-prima e uma das mais importantes do cinema brasileiro, pois mostra o início da Revolução de 1930 em Porto Alegre e a chegada de Getúlio Vargas e das tropas revolucionárias em Curitiba. Groff registrou os combates no território paranaense, acompanhou a passagem dos revolucionários pela capital paulista e a posse de Getúlio como presidente no Palácio do Catete, encerrando-se com a visita do presidente revolucionário ao túmulo de João Pessoa, na Paraíba. Um incêndio em 1957 destruiu o filme original que foi doado pelo próprio Groff à Cinemateca Brasileira. Outra cópia, em posse da família, também se queimou num incêndio em São Paulo, em 1978. A Cinemateca de Curitiba realizou um trabalho de recuperação dessa obra, estabelecendo um roteiro semelhante ao original, a partir de doações de amigos e familiares do cineasta. Segundo STECZ (1988), a produção cinematográfica de Groff tem uma característica em comum com a dos outros realizadores do cinema paranaense das primeiras décadas do século XX, como Anníbal Requião e Arthur Rogge, que é a produção de filmes registrando paisagens e acontecimentos oficiais ou sociais. Estes últimos são temas constantes em sua produção a partir da década de 1930, como mostra sua filmografia: *Rua XV e Curitiba Antiga* (década de 1920), *Iguassu e Guayra* (1926), *Pátria Redimida* (1930), *Revolução de 32* (1932), *As grandes realizações do Sr. Manoel Ribas no governo do Estado do Paraná* (vários, década de 1940).

Domingos Nascimento, os arredores da cidade (fotos com pinheiros) e os Saltos do Iguaçu. Portanto, há uma mudança em relação à representação do Paraná, com ênfase principalmente em locais que reverenciam a memória histórica e a vida moderna, como as novas edificações públicas, as praças e os monumentos, e não mais a natureza paranaense. Assim sendo, os três últimos números da revista não apresentavam a mesma qualidade gráfica e editorial dos quatro primeiros anos, muito menos expressavam qualquer intenção artística.

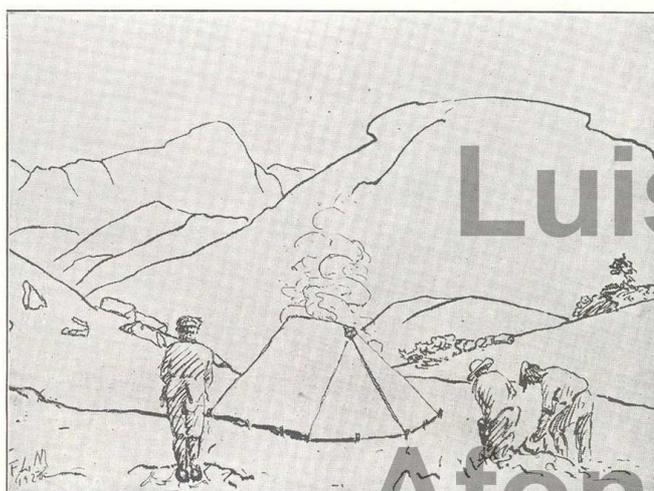
3.3 AS ASSOCIAÇÕES DE ARTISTAS E AS EXPOSIÇÕES DE ARTE

Os eventos promovidos pela *Ilustração Paranaense* fornecem informações preciosas sobre a *sociabilidade* dos indivíduos em questão, por meio da integração entre artistas plásticos, colunistas colaboradores e a equipe editorial do periódico. Essa integração não acontecia de maneira falseada, pelo contrário, existiam verdadeiros laços de amizade e companheirismo entre eles, constituindo uma *configuração* de artistas e intelectuais que se objetivaria em fins práticos em torno da luta pela consolidação do *campo artístico* no Paraná. Alguns fatos, vivenciados por esses indivíduos, podem esclarecer essa afirmação, tornando evidente uma forma de *sociabilidade* própria desse grupo, como a primeira Caravana da *Ilustração Paranaense* rumo ao Pico do Marumbi, em 1928. João Baptista Groff foi o organizador da excursão, na qual levou consigo como ilustrador, o pintor Lange de Morretes, como encarregados de descrição, Odilon Negrão e Jurandir Manfredini e Carlos Stenberg do Valle como guia. Groff fotografou e filmou o trajeto realizado por eles durante os três dias de excursão (figura 8).

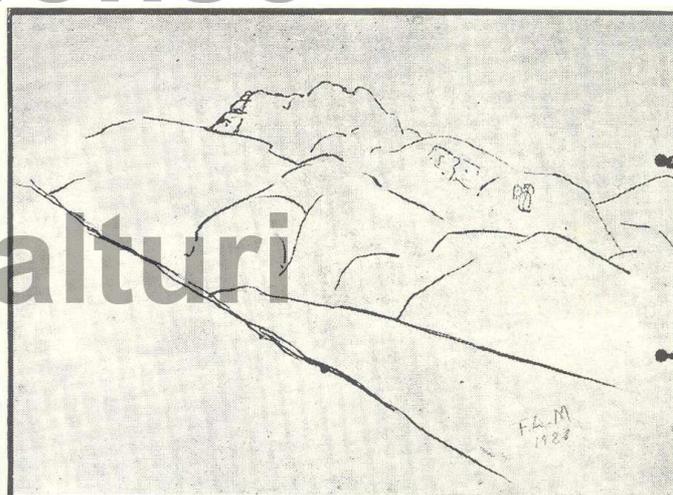


FIGURA 8 - GROFF, J. B. **No Cume do Marumby**: Caravana da *Ilustração Paranaense*. 1928.
1 fot.: p. & b.; 10 x 15 cm. Acervo Museu Alfredo Andersen.

A descrição desse acontecimento foi publicada na revista em três artigos: *No alto do Marumby*, de Jurandyr Manfredini (MANFREDINI, 1928), *Orophagia*, de Odilon Negrão (NEGRÃO, 1928) e *A Última ascensão ao Marumby*, cujo autor não há referência (A ÚLTIMA..., 1928). Esses artigos descrevem o trajeto realizado pela Caravana desde a saída de Morretes às 3 horas da manhã de 14 de junho de 1928 até a chegada ao ápice do Marumbi às 10 horas do dia 16 daquele mês. Durante o percurso, o grupo acampou na mata e sofreu com o vento forte da região. Acompanhados por um pequeno cão, esses homens atravessaram trechos perigosos da floresta virgem, situação na qual foi necessária a abertura de trilhas. Voltaram cansados e levemente feridos, mas exuberados pela magnitude da paisagem, deixando sua marca no local. Dois desenhos feitos por Frederico Lange de Morretes numa caderneta ilustram dois dos textos mencionados (prancha 7):



(1)



(2)

PRANCHA 7 - CARAVANA DA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*.

(1) MORRETES, F. L. de. **Preparando-se para o repouso no alto do Marumby**. 1928. In: *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE* (1928, n. 6, jun.). (2) MORRETES, F. L. de. **No alto do Marumby**. 1928. In: *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE* (1928, n. 7, jul.).

Depois de conquistar o Marumbi, o grupo que compunha a primeira Caravana da *Ilustração Paranaense* planejava fazer várias outras expedições, que podem ser vistas como uma versão local de uma prática muito comum nos países europeus. No artigo *Orophagia*, Odilon Negrão anunciava a próxima caravana que, assim como a anterior, seria composta por “artistas e literatos patricios” (NEGRÃO, 1928). A excursão percorreria todas as praias do Paraná, passando por Guaratuba, Guaraqueçaba, Ilha das Cobras, Ilha do Mel e pelas cidades de Paranaguá, Antonina e Morretes. Além dessas excursões, outros eventos mostram a interação

entre artistas de diferentes modalidades, principalmente na realização de atividades cujos fins tentavam alcançar objetivos comuns.

Num anúncio publicado na *Ilustração Paranaense*, em abril de 1930, se percebe uma forte relação entre músicos e artistas plásticos. O anúncio informa sobre uma festa organizada pela revista em homenagem às misses municipais, que viriam tomar parte na fase final do concurso de beleza. Patrocinada por Didi Caillet, Miss Paraná de 1929, a renda total da festa seria revertida em benefício dos artistas paranaenses que estavam estudando na Europa⁶². Na programação, constava um concerto da recém-fundada *Sociedade Synphonica de Curitiba*, sob a direção dos professores Antonio Melillo, Ludovico Seyer e Romualdo Suriani. Fariam parte do concerto os seguintes espetáculos: 1ª. Parte: F. Schubert: *Rosamunde*; B. Godard: *Serenata Florentina*; P. Mascagni: *Íris, Hino ao Sol*; 2ª. Parte: A. Catalini: *Loreley, Dança das Ondinas*; C. Debussy: *L' Enfant Prodigue*, Cena Lírica, Prelúdio, Cortejo, Ária de Dança; Carlos Gomes: *Guarany, Protofonia* (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 4, abr.). Pelo repertório, é possível perceber o gosto da época, a partir da escolha pela execução de obras de compositores europeus consagrados, mescladas ao do compositor brasileiro Carlos Gomes.

A integração entre músicos e artistas plásticos se mostrou presente também nos empreendimentos em prol da fundação de várias instituições voltadas para as artes, o que, por sua vez, resultaria na consolidação de um *campo artístico* no Estado. A Sociedade de Artistas do Paraná (SAP) foi uma das primeiras tentativas de organização profissional da atividade artística local. Essa instituição teve na pessoa de Lange de Morretes seu principal idealizador, principalmente devido a sua preocupação com a estrutura que envolvia o processo de institucionalização da arte no Paraná. Uma das discussões centrais promovidas por ele girava em torno da profissionalização artística.

As críticas feitas por Lange de Morretes tiveram início antes mesmo da fundação da SAP, sendo publicadas nos jornais locais da época. Numa delas, o artista criticava o *Decreto Federal n. 17464, de 6 de outubro de 1926*, que aprovava o regulamento para a arrecadação e fiscalização do imposto de consumo. Nesse decreto, o *Art. 1º, parágrafo 27* regulamentava a cobrança de tarifa sobre tintas e o

⁶² A informação sobre essa festa beneficente aparece também ao final do artigo *A História da Música*, publicado no mesmo número da revista, em abril de 1930. Em ambos não são mencionados os nomes dos artistas paranaenses que seriam beneficiados com a renda da festa.

Art. 4º., parágrafo 38 informava que as pinturas a óleo e aquarela, que tivessem ou não molduras, seriam consideradas objetos de adorno e deveriam pagar imposto de consumo (BRASIL, 1927, p. 40, 46-47). Assim, no artigo *Arte e Fisco*, publicado no *Diário da Tarde*, em 10 de janeiro de 1930, Lange de Morretes lançava uma forte crítica à atitude do então Ministro da Fazenda (MORRETES, 1930). Nesse artigo, percebe-se a preocupação de Lange de Morretes com a subordinação da arte aos interesses políticos e econômicos. Num momento em que o Estado tentava estabelecer regras ao ofício artístico, entrava em questão a diferença entre a “arte como comércio” e a “arte como talento”. Por sua vez, Lange de Morretes defendia os “artistas autênticos”, protegendo a profissionalização artística local.

A ênfase de Lange de Morretes nessas questões foi tão intensa que, outra versão desse texto chegou a ser publicada, com o mesmo título, numa pequena coletânea de artigos sobre a taxação das obras de arte (MORRETES, 1929)⁶³. Na quinta parte desse livreto, o autor elenca um conjunto de características que colocavam o artista nacional em desvantagem ao artista estrangeiro, principalmente em relação ao comércio das obras. Segundo ele, além de competir com os preços das obras produzidas pelo artista estrangeiro, o artista nacional estaria em desvantagem porque tinha que importar e pagar impostos sobre os materiais utilizados em seu trabalho, encontrando ainda dificuldade em encontrar modelos. Segue então, na íntegra, a quinta parte da referida coletânea:

A concurrencia é um meio de seleccionar os valores, seus efeitos são benéficos para o progresso. Não há victoria sem lucta. Mas é necessario que a lucta se effetue em igualdade de condições para não produzir efeitos desastrosos, como verificamos com os nossos concurrentes estrangeiros. Tem elles em seu favor todas as facilidades e o artista brasileiro todas as desvantagens.

O artista brasileiro sofre a influencia do ambiente que não lhe favorece em nada na producção.

Tudo o que consegue, consegue com o maior dos esforços.

O estímulo que por ventura lhe oferece o sr. Ministro da justiça é aniquilado pelo seu collega da Fazenda. Não há coherencia entre os srs. do governo, nas medidas que põem em pratica.

⁶³ O Museu Alfredo Andersen é a única instituição de pesquisa que possui um exemplar dessa publicação, que é extremamente rara. Em excelente estado de conservação, este documento foi doado à instituição em 2005 pela senhora Hilary Grahl Passos (1926-2009). Formada em Belas Artes, Hilary foi aluna do ateliê de Alfredo Andersen entre 1941 e 1946, exerceu diversos cargos públicos no Governo do Estado do Paraná e em instituições particulares, foi professora universitária, escritora, membro da Academia Paranaense de Letras, do Centro Feminino de Cultura e também do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná.

O ministro da justiça a quem está affecto o ensino das Bellas Artes, procura dar incremento a arte e o ministro da Fazenda promptamente toma medidas desastrosas para o progresso da mesma.

O artista estrangeiro produz por um preço para nós irrisorio, porque o material necessario à confecção de um quadro, as tintas, a tela, os modelos são baratos em sua terra. O artista nacional importa a tela, as tintas e encontra dificuldade em arranjar modelos.

O artista estrangeiro consegue entrada livre de direitos alfandegarios para as suas produções, enquanto que o sr. Ministro da Fazenda manda cobrar 4\$000 [quatro mil réis] de imposto por kilo de tintas finas em tubos para pintura artistica.

Desses 4\$000, sessenta por cento são cobrados em ouro.

Acontece que a cor basica de toda a pintura moderna é o carbonato de chumbo, producto muito pezado. Torna-se assim o material carissimo.

Condição essencial para o desenvolvimento da arte e a possibilidade de existir do artista, é adundancia de material, de material barato. O governo, que quizer levantar as artes, terá que livrar em primeiro logar o artista deste onus (MORRETES, 1929, p. 11-13).

Interessante notar nesses textos, escritos no auge do Movimento Paranista, como o autor descreve a dificuldade do ofício de artista. Além disso, é importante pensar sobre a representação profissional desses artistas, tema que aparece também em outros depoimentos de Lange de Morretes sobre a SAP, para a qual, segundo ele, convocou vários artistas para dela fazerem parte (MORRETES, 1953, p. 274). Ao longo de sua existência, a SAP promoveu concertos, exposições e conferências, eventos artísticos e culturais que tiveram grande repercussão perante a comunidade. Foram encontrados poucos documentos referentes à instituição, talvez porque não houvesse preocupação com registros oficiais. Por esse motivo, a SAP ainda permanece como uma incógnita nos estudos sobre arte paranaense, não sendo nem sequer referenciada pela maioria deles⁶⁴.

Na tentativa de compreender a ideia que se tinha naquele momento da finalidade da arte e do papel do artista num ponto de vista mais teórico, uma das poucas fontes que se pode recorrer é a Primeira Conferência da Sociedade de Artistas do Paraná, ocorrida no início da década de 1930 e publicada em formato de livro com o título *Conceitos Philosophicos de Arte*. Nessa obra, o crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima⁶⁵ apresenta algumas considerações teóricas sobre a arte e

⁶⁴ No setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná foram encontradas apenas transcrições parciais referenciadas de alguns artigos de jornais da época que tratavam sobre a SAP. Para fundamentar as análises, esses artigos foram consultados na íntegra em microfilme na Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

⁶⁵ Existem poucas referências biográficas sobre Lindolpho Barbosa Lima. A partir de suas obras, sabe-se que o mesmo era Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais e que escrevia para a *Gazeta do Povo*. Na década de 1930, publicou livros sobre política, espiritualismo e crítica de arte. Partindo das obras de sua autoria pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública do Paraná, percebe-se a *sociabilidade* existente entre ele e outros intelectuais e artistas paranaenses, o que pode ser

comenta sobre a importância da personalidade do artista. Barbosa Lima define dois tipos de arte e de artista: a *arte subjetiva*, produzida pelo “artista de individualidade própria” e a *arte da objetividade do meio*, aquela do “artista de alma social”. Contudo, ao desenvolver suas ideias, o autor concentra-se em exemplos de poetas, historiadores e filósofos da Antiguidade Clássica, como Homero, Tucídides, Péricles e Boileau e alguns escritores franceses. Ao tratar sobre a arte no meio social, Barbosa Lima afirma que o artista da palavra e da pena (orador, escritor, filósofo, sociólogo) ao criar teorias fascinantes pelo amor que tem pela humanidade, acaba sofrendo por ser mal compreendido. Nessa visão, a arte é vista como um ideal de perfeição e o artista, como um inspirador de emoções (LIMA, 1931).

Em meio às escassas publicações, as informações dos jornais da época permitem conhecer outras atividades desenvolvidas pela SAP. O artigo *A fundação da Sociedade dos Artistas Paranaenses*, publicado em 11 de janeiro de 1931, informa sobre os acontecimentos que ocorreram na ocasião da fundação da sociedade. Lange de Morretes presidiu uma seção na qual explicou os motivos que o levou a lutar pela fundação e levar adiante os interesses dos artistas e cultores paranaenses de arte. Nesse evento, foi criado o Conselho Deliberativo da SAP com quatro representantes, cada um de uma modalidade artística. Ficou decidido também que os sócios seriam de três naturezas: sócio-artista, sócio-amador e sócio-benemérito. Além disso, procedeu-se a eleição da primeira diretoria: Alfredo Andersen (presidente), João Turin (vice-presidente), Odilon Negrão (secretário), Wenceslau Schwanssee (tesoureiro), Bertha Lange de Morretes (bibliotecária), Samuel Cesar (orador e consultor jurídico) (A FUNDAÇÃO..., 1931, p. 1).

Interessante observar que todas essas pessoas que compunham o quadro administrativo da SAP, de alguma forma faziam parte da rede de relações sociais de Lange de Morretes: Alfredo Andersen, seu ex-professor; João Turin, seu grande amigo; Bertha, sua esposa, cantora de ópera e professora de canto; Wenceslau Schwanssee, violinista e parceiro de Bertha em alguns recitais; Odilon Negrão e Samuel Cesar, escritores-colaboradores da *Ilustração Paranaense*, que também

constatado não só pela sua participação na Primeira Conferência da SAP, mas pelas dedicatórias das obras existentes na Biblioteca. Uma delas diz o seguinte: “Ao caro amigo Lange de Morretes, em homenagem ao seu grande talento artístico e em testemunho de meu affecto e admiração.” Lindolpho Barbosa Lima. Curitiba, 17 jan. 1930 (dedicatória em LIMA, 1929). Lima também escreveu um artigo em três partes sobre o quadro *Alma da Floresta*, de Lange de Morretes (LIMA, 1931b).

eram seus amigos. Este último, conforme já foi mencionado, escreveu em jornais e revistas locais várias críticas de arte sobre Lange de Morretes, João Turin, Zaco Paraná e João Ghelfi.

Em 11 de abril daquele mesmo ano, Lange de Morretes concedeu uma entrevista comentando sobre as atividades da SAP. Essa entrevista, ilustrada com uma foto sua, recebeu o título *Para Defender e desenvolver a arte Paranaense*. No depoimento, o artista comenta sobre algumas questões que são de grande importância para compreender sua relação com a política da época, no que se refere às atividades artísticas promovidas pela SAP. Segue então, na íntegra, o referido artigo:

Já se noticiou a fundação, nesta capital a Sociedade de Artistas do Paraná, gremio que congrega os artistas conterraneos para melhor defeza e desenvolvimento de sua classe.

Hontem num encontro fortuito com Lange de Morretes, artista paranaense, que dispensa referencias e organisador do novel gremio fizemol-lo falar sobre a existencia, actividade e fins da Sociedade de Artistas do Paraná. Ouçamol-o:

– A Sociedade de Artistas do Paraná vae de vento em popa. Vae muito bem. Não quero dizer com isto tenha vencidos todos os obstaculos, Nem o poderia, como sociedade nova que é. As pessoas que estão á sua frente são timoneiros velhos e acostumados a lutar. No momento em que todos os socios comprehendem as finalidades da Sociedade, esta terá em cada um deles um propagandista. Então a sociedade poderá ampliar e aumentar os seus emprehendimentos, de modo a dilatar as vantagens dos socios, que já não são pequenas.

Quizemos saber de Lange de Morretes o que pretende executar em nosso meio o gremio artístico que fundou. Respondeu-nos:

– O programma da SAP é amplo. Quer tirar a arte, no Paraná, do marasmo em que se encontra, mal esse que não nos é peculiar, mas que está alastrado em todo o paiz. O mal está generalizado em todo o Brasil. Tanto que se fundaram sociedades com a mesma finalidade, simultaneamente, no Rio e em S. Paulo. Mas voltemos ao programma da Sociedade. A SAP terá como finalidade incentivar as artes, elevar o nível cultural do Estado e defender os interesses das classes artísticas associadas. Para conseguir esse desiderata promoverá uma bibliotheca especialmente technica. Envidará também todos os esforços para conseguir uma séde propria para concertos, conferencias, exposições de pintura e outros tentamens. Ao mesmo tempo que cuidará de resolver estes problemas procurará estabelecer contacto com o governo do Estado apresentando sugestões aos poderes capazes de favorecer o desenvolvimento das artes no Paraná.

– E já tem feito alguma couza a SAP nesse sentido?

– Fez o que foi possível fazer no curto tempo de sua existencia. Dirigiu um memorial ao sr. General Interventor federal expondo a situação da arte no Estado, suggerindo medidas em seu favor, medidas que de nenhum modo onerarão o erario estadual. Agora, uma comissão nossa está elaborando um grande memorial ao sr. Ministro da Educação, afim de resolver certas questões que se prendem a legislação federal. Foi essa actividade da Sociedade, que devido o seu character, não poude ter publicidade. Hoje a SAP se apresentará ao publico curitybano, no Theatro Guayra, em seu primeiro concerto, em que se tomarão parte cantores, violinistas e pianistas.

Interrogamos Lange sobre o meio artístico paranaense, o seu desenvolvimento e a sua aparente ou real apthia nestes ultimos tempos. O pintor patricio falou:

– O Paraná, meu amigo, é synthese da belleza nacional. Tem os vastos campos do sul, as florestas e os rios enormes do norte, tem uma costa bellissima como os outros Estados. A Serra do Mar, com o magestoso Marumby, não é inferior á de outras partes. Vila Velha tem seu encanto especial. Os saltos do Iguassú e das Sete Quedas não tem rivaes. E tem o pinheiro, recto e altivo, que serve de symbolo aos seus filhos.

Não é de admirar, portanto, que o paranaense seja idealista. E é justamente esse idealismo que prende o filho ao torrão natal querido fazendo-o as vezes soffrer as consequencias de um meio ainda pequeno, mas soffrer sem se queixar, porque é paranaense e não pode trocar o bem estar em outra parte pelo seu Paraná.

Entre os idealistas do Paraná ha muitos capazes de conquistar um futuro brilhante, tanto entre o manejaadores de pena, como entre os que trabalham o pincel, tanto entre os que dominam um instrumento como os que, com sua vóz, sonorizam as maravilhas do canto. A Sociedade de Artistas do Paraná os trará a publico, apresentando-os em audições ou expondo e publicando-lhes as obras.

Como vê a Sociedade demonstra não ser ephemera a sua existencia. Já realizou alguma couza, mas isto não é nada, pois pretende realizar muito porque o campo de sua actividade é immenso e inquebrantaveis são as forças que animam os seus dirigentes (MORRETES, 1931, p. 1-3).

Merece destaque nesse artigo a maneira como Lange de Morretes define os objetivos da instituição: o incentivo às artes e a defesa das classes artísticas associadas, visando o aumento do nível cultural do Estado. Isso deixa claro o desejo de constituir uma categoria profissional regulamentada, pois Lange de Morretes não aceitava a implantação de uma política cultural que prejudicasse os “artistas autênticos” pelo então Interventor Manoel Ribas. Esse era o principal motivo de suas reivindicações. Contudo, o artista toma certo cuidado com as críticas que faz à política cultural do Estado ao afirmar que o artista sofre com as condições colocadas ao meio artístico, mas não deve se queixar da posição que ocupa no Paraná, a terra natal que é por ele enaltecida.

Em 25 de outubro de 1931, uma nota na *Gazeta do Povo* anunciava a realização do I Salão Paranaense que seria promovido pela Sociedade de Artistas do Paraná⁶⁶, localizada na Avenida João Pessoa, n. 461, no prédio da alfaiataria Theinel⁶⁷. A abertura do evento se daria em 3 de novembro daquele ano e o júri do salão seria composto por Alfredo Andersen, João Turin e Ludovico Doetsch. O evento contaria com uma retrospectiva da obra de Alfredo Andersen (PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE, 1931). No mesmo jornal, em 4 de novembro, outra nota sobre a inauguração do Salão Paranaense informava que o evento, que havia

⁶⁶ O Salão Paranaense organizado pela SAP foi instituído em 1931 e durou até a sua terceira edição, em 1934. Em 1944 seria criado o Salão Paranaense de Belas Artes que, em 1968, teria seu nome alterado para Salão Paranaense.

⁶⁷ O artigo SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ (1933, p. 3) menciona a Rua XV de Novembro n. 461 como o endereço da SAP. Contudo, seguindo o sentido da Praça General Osório, a Rua XV de Novembro se confunde com o calçadão da atual Avenida Luiz Xavier que, no período do governo de Getúlio Vargas, se chamava Avenida João Pessoa. Certamente era nesta avenida o endereço correto. O nome da alfaiataria foi aportuguesado pelo jornal, pois conforme MARCASSA (1989, p. 120), que faz uma listagem das alfaiatarias de Curitiba, o nome que apresenta a grafia mais próxima é *Theinel & Guis* (Alfaiataria Avenida).

acontecido às 15 horas do dia anterior, teve a presença do Prefeito de Curitiba Cel. Joaquim Pereira de Macedo e de outras autoridades políticas e diplomáticas. A exposição ficaria aberta das 14 às 22 horas e a entrada era franca para os sócios, familiares e expositores, sendo que os demais visitantes deveriam pagar pela entrada e concorrerem a um prêmio (A INAUGURAÇÃO..., 1931).

Em 7 de dezembro de 1932, saía outra nota na *Gazeta do Povo* com o título: *Isentas de impostos as exposições de pintura e escultura e as obras de arte vendidas*. Essa nota reproduzia um telegrama do Interventor Manoel Ribas, recebido do Rio de Janeiro, com a seguinte mensagem: “Rio, 6 – Vão ser isentas de todos os impostos as exposições de pinturas e esculturas e quaisquer obras de arte vendidas pelo seu autor, Despacho favorável do ministro. / Saudações cordiais. / (a.) Manoel Ribas” (RIBAS, 1932, p. 1). Na outra semana, em 15 de dezembro de 1932, outra nota no mesmo jornal informava a abertura das inscrições de artistas para o salão promovido pela SAP (SEGUNDO SALÃO PARANAENSE, 1932, p. 6).

No ano seguinte, na *Gazeta do Povo* de 18 de agosto de 1933, a SAP anunciava grandes eventos artísticos, entre eles, um concerto musical e uma conferência literária. Nesses eventos, os artistas que fariam parte do júri seriam: Guido Viaro, responsável pela seção de pintura, e Bertha Lange de Morretes e João Pöeck, conselheiros da seção de música. Frederico Lange de Morretes, Octávio de Sá Barreto, e Francisco Leite foram designados como redatores para tratar de uma seção jornalística de arte. Francisco Leite faria uma conferência sobre folclore e Sá Barreto, uma palestra num Concerto no Teatro Guaíra. No jornal também aparecem os nomes do desenhista Alceu Chichorro e do Dr. Toscano de Brito como novos sócios da SAP, da qual já faziam parte: Sá Barreto, Francisco Leite, Raul Menssing, Lange de Morretes, João Turin, Ciro Silva, João Pöeck, Ludovico Seyer, José Guimarães, Kurt Boiger, Francisco Pinnow, Thorstein Andersen, Guido Viaro, Bertha Lange de Morretes, René Deurraïne, Bianca Bianchi e Charlotte Frank (SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ, 1933, p. 3). Por esses nomes, percebe-se que a sociedade era composta em sua grande maioria por artistas plásticos e músicos, além de contar com arquitetos e apreciadores de arte.

Em janeiro de 1934 teve abertura o III Salão Paranaense, junto à Exposição Feira Inter-Estadual de Curitiba. No *Album Comemorativo* da Exposição, Sá Barreto escreve um artigo no qual cita os empreendimentos em prol do desenvolvimento

artístico de pelo menos três *gerações* de artistas paranaenses e ilustra sua crítica com reproduções de várias obras deles (SÁ BARRETO, 1934). Esse mesmo texto de Sá Barreto aparece na abertura do catálogo oficial da exposição (III SALÃO PARANAENSE, 1934), que traz vinte e uma reproduções fotográficas das obras expostas, incluindo todas as 10 que foram reproduzidas no *Album Comemorativo*⁶⁸. Nessa exposição, Sá Barreto também foi secretário; Alfredo Andersen, Frederico Lange de Morretes e Guido Viaro fizeram parte do júri da seção de pintura; João Turin, da seção de escultura e Francisco Pinnow, da seção de arquitetura. Os nomes dos artistas e a quantidade de obras expostas aparecem no levantamento apresentado na tabela 3:

⁶⁸ São elas: Pinturas: *Vila Velha e Autorretrato*, de Alfredo Andersen; *Natureza morta*, de Makoto Aoki; *A menina e a boneca*, de Thorstein Andersen; *Retrato da Senhora C.W.*, de Kurt Boiger; *Moinho paranaense*, de Augusto Conte; *Um pouco de água*, de José Daros; *Morte do General Carneiro*, de Theodoro De Bona; *Retrato*, de Inocência Falce; *Nu*, de João Ghelfi; *Tranquilidade*, de Gustavo Kopp; *Heide*, de Frederico Lange de Morretes; *Padaria*, de Oswald Lopes; *Lavoura*, de Hermann Schiefelbein; *Estrada nova*, de Adolfo Sperandio; *Espelho*, de Guido Viaro; Esculturas: *Minha mãe*, de Erbo Stenzel; *Rocha Pombo* (busto), de João Turin; *O anatomista* (cabeça), de Zaco Paraná; Arquitetura: *Projeto de Bungalows*, de Ludovico Doetsch; *Projeto de Hotel*, de Francisco Pinnow (III SALÃO PARANAENSE, 1934).

TABELA 3 - EXPOSIÇÃO DO III SALÃO PARANAENSE - 1934

ARTISTA	TIPO DE ARTE				TOTAL
	Pintura	Escultura	Desenho	Arquitetura	
Adolfo Sperandio	*1	-	-	-	1
Alfredo Andersen	27	-	-	-	27
Augusto Conte	4	-	1	-	5
Erbo Stenzel	-	8	-	-	8
Francisco Pinnow	-	-	-	13	13
Frederico Lange de Morretes	16	-	-	-	16
João Ghelfi	9	-	-	-	9
João Turin	-	54	-	-	54
José Daros	4	-	-	-	4
Guido Viaro	15	-	-	-	15
Gustavo Kopp	8	-	-	-	8
Hermann Schiefelbein	*33	-	2	-	35
Inocencia Falce	12	-	-	-	12
Kurt Boiger	4	-	2	-	6
Ludovico Doetsch	-	-	-	10	10
Makoto Aoki	2	-	-	-	2
Nadir Costa	1	-	-	-	1
Oswald Lopes	15	5	-	-	20
Theodoro De Bona	1	-	-	-	1
Thorstein Andersen	2	-	-	-	2
Zaco Paraná	2	1	-	-	3
TOTAL					252

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir do catálogo III SALÃO PARANAENSE (1934).

NOTA: Sinais convencionais utilizados:

- Dado numérico igual a zero.

* No catálogo, o nome de Adolfo Sperandio consta na lista *Elenco de artistas*, mas não na relação numérica de artistas e obras. Devido a um erro de digitação, suas obras foram listadas como de autoria de Hermann Schiefelbein.

Chama a atenção nessa exposição, os nomes dos artistas participantes e a quantidade de obras expostas, estas que totalizam 252, incluindo pinturas, esculturas, desenhos e projetos arquitetônicos. Por fazer parte de um evento maior com instalações na Praça Rui Barbosa, essa exposição, montada no Pavilhão da Sociedade de Artistas do Paraná, resultou numa ótima oportunidade para que os artistas mostrassem suas obras para o grande público. A inauguração contou com a participação de várias autoridades políticas do Paraná e de outros Estados e proporcionou várias atrações culturais para a comunidade.

Mesmo envolvida com todos esses empreendimentos, não se sabe por quais motivos que a SAP teve tão curta duração, sua maior contribuição foi a de ser a primeira experiência de organização dos artistas enquanto categoria profissional, o que daria origem à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, aproximadamente em 1940, surgida em homenagem ao artista, falecido em 1935. Em certo sentido, esta

organização daria continuidade às atividades desenvolvidas pela SAP, já que em fevereiro de 1941, realizou sua Primeira Exposição de Pintura, Escultura e Desenho montada no Edifício Garcez, região central de Curitiba. De acordo com o catálogo oficial, essa exposição contava com 83 obras, de 33 artistas do Paraná, conforme mostra o levantamento apresentado na tabela 4:

TABELA 4 - PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DA SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN - 1941

ARTISTA	TIPO DE ARTE			TOTAL
	Pintura	Escultura	Desenho	
<i>“Fora do concurso”</i>				
Alfredo Andersen *	18	-	-	18
Anníbal Schleder *	1	-	-	1
Erbo Stenzel	-	3	-	3
Estanislau Traple	1	-	-	1
Frederico Lange de Morretes	1	-	-	1
Guido Viaro	3	-	-	3
Gustavo Kopp *	1	-	-	1
Iria Correia *	-	-	1	1
João Ghelfi *	2	-	-	2
João Turin	-	8	-	8
José Daros	1	-	-	1
José Peon	-	-
Oswald Lopes	2	1	-	3
Taborda Junior	2	-	-	2
Theodoro De Bona	2	-	-	2
Thorstein Andersen	3	-	-	3
Waldemar Curt Freÿsleben	3	-	-	3
<i>“Concorrentes”</i>				
Adolfo Sperandio	2	-	-	2
Augusto Conte	3	-	-	3
Ben Ami	1	-	-	1
Felix Szabo	1	-	-	1
Genee Woiski	4	-	-	4
Hariclée Tramuja Gomes	1	-	-	1
Helena Dais	1	-	-	1
Inocencia Falce	3	-	-	3
Isolde Hotte	2	-	-	2
Jacobus Van Hilpe	1	-	-	1
João Woiski	2	-	-	2
Kurt Boiger	2	-	-	2
Nadir Costa	1	-	-	1
Raimundo Jaskulski	3	-	-	3
Rodolfo Damm	2	-	-	2
Yonege Matsune	1	-	-	1
TOTAL	70	12	1	83

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir do catálogo SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN (1941).

NOTA: Sinais convencionais utilizados:

* Artistas falecidos, homenagens póstumas.

- Dado numérico igual a zero.

... Dado não disponível, no final do catálogo aparece a informação: “Gravuras de Peon”.

Partindo dos princípios teóricos de Bourdieu, ao analisar os dados obtidos nesse levantamento é possível perceber alguns mecanismos de consagração próprios de um *campo artístico* consolidado, que viabilizavam o enaltecimento do nome do artista. Isso pode ser constatado a partir do modo como o concurso estava organizado: em artistas “concorrentes” e aqueles que estavam “fora do concurso”. Da listagem de artistas plásticos do catálogo, o nome de Alfredo Andersen desponta na quantidade de obras expostas. Isso não pode ser visto apenas como uma homenagem póstuma, mas também enquanto um referencial histórico do *campo* e do ofício artístico, já que outros artistas também falecidos tiveram suas obras expostas, como Anníbal Schleder, Gustavo Kopp, Iria Correia e João Ghelfi.

Há de se destacar ainda a nítida presença das fronteiras entre os pólos dominante e dominado do *campo artístico* e o modo como as mesmas estão hierarquicamente condicionadas. A defesa do pólo dominante se dá a partir do controle da entrada dos artistas plásticos “recém-chegados”, pois “qualquer grupo tende a se dotar dos meios que lhe permitam perpetuar-se para além da finitude dos agentes individuais em que ele se encarna” (BORDIEU, 2007, p. 71). Portanto, é instalado um aparato de mecanismos que confere ubiquidade e eternidade aos artistas plásticos já estabelecidos e o bloqueio, mesmo que temporário, à nova *geração* de artistas, composta por jovens discípulos e estrangeiros. A questão de gênero também se encontra presente no concurso, com várias artistas aparecendo entre os “concorrentes”. É possível então perceber como as regras estavam colocadas para quem quisesse fazer parte do grupo dos artistas paranaenses consagrados.

Das artes plásticas, a pintura foi a primeira a se institucionalizar no Paraná, sua *prática*, seu aperfeiçoamento técnico e seu ensino foram ampliados consideravelmente após o surgimento da escola de Alfredo Andersen. A partir dos dados extraídos do catálogo é possível ainda responder outras questões relacionadas a esse tema, como a opção pela pintura em relação às outras categorias artísticas, que compreendia 84% do total de obras expostas. Comparada às outras modalidades artísticas, a pintura ainda permaneceria à frente por vários anos nas edições do Salão Paranaense. Infelizmente não foram encontrados documentos sobre o resultado desse concurso para saber quais artistas foram premiados, mas sabe-se que a maioria deles eram pintores.

Essa exposição, provida pela Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, marcaria uma série de empreendimentos em prol da arte e da cultura paranaense. Partindo da ideia de *configuração* de Norbert Elias, se percebe como esses empreendimentos evidenciam a interdependência e as ligações entre artistas, intelectuais e políticos. Além da presença dos artistas plásticos do Paraná, a Sociedade contava com o apoio de vários intelectuais, dentre eles, os escritores Octávio de Sá Barreto e Andrade Muricy, que em novembro de 1935, conseguiram que fosse instituído, pelo governo de Manoel Ribas, o Conselho Superior do Patrimônio Cultural do Paraná. O Decreto determinava a criação, manutenção e regulamentação das seguintes instituições: Casa Alfredo Andersen, Escola de Belas Artes, Casa Rocha Pombo e Casa Emiliano Pernetta. Contudo, após a regulamentação do Decreto, quase nada aconteceu. A Casa de Rocha Pombo foi instalada somente em 1958, a Casa Emiliano Pernetta se transformou na Academia de Letras do Paraná e ao invés da criação de um espaço para sediar a Casa Alfredo Andersen, a própria casa-ateliê do artista é que se transformou em sede (SALÃO PARANAENSE..., 1978, p. 22-24).

Apesar desses entraves iniciais, no Paraná, a década de 1940 seria marcada por importantes iniciativas que contribuiriam para a criação e aprimoramento de instituições ligadas às artes. Em 1944, por meio da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, foi criado o Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA). De certo modo, o SPBA decorreu do êxito da *Exposição de Arte Paranaense no Rio*, promovida pela Sociedade Amigos de Alfredo Andersen e realizada em julho daquele ano na cidade do Rio de Janeiro. Montada por Raul Gomes, Valfrido Pilotto e Osvaldo Pilotto, essa exposição teve a colaboração de Andrade Muricy e de vários artistas que se encontravam no Rio de Janeiro naquela ocasião, como Zaco Paraná, Erbo Stenzel e Theodoro De Bona⁶⁹ (SALÃO PARANAENSE..., 1978, p. 23-24). Conforme consta no catálogo oficial, essa exposição foi patrocinada pelo Governo do Estado do Paraná em cooperação com o Ministério da Educação e com o Departamento de Imprensa e Propaganda, o que demonstra como os empreendimentos relacionados à cultura dependiam de subsídios políticos.

⁶⁹ Zaco Paraná era professor da Escola Nacional de Belas Artes, Erbo Stenzel trabalhava nas dependências desta mesma instituição imprimindo gravuras para outros artistas e Theodoro De Bona residia na cidade com sua família.

O levantamento da tabela 5 mostra os nomes dos 29 artistas participantes dessa exposição e especifica os números de pinturas, esculturas e gravuras expostas, que totalizaram 124 obras:

TABELA 5 - EXPOSIÇÃO DE ARTE PARANAENSE NO RIO - 1944

ARTISTA	TIPO DE ARTE			TOTAL
	Pintura	Escultura	Gravura	
Albano Agner de Carvalho	1	-	-	1
Alfredo Andersen	44	-	-	44
Augusto Conte	2	-	-	2
Erbo Stenzel	-	4	1	5
Estanislau Traple	3	-	-	3
Frederico Lange de Morretes	3	-	-	3
Genee Woiski	2	-	-	2
Gustavo Kopp	2	-	-	2
Guido Viaro	4	-	-	4
Heráclito Ribeiro dos Santos	1	-	-	1
Inocencia Falce	1	-	-	1
Isolde Hotte	1	-	-	1
Jeanette Gabordi	1	-	-	1
João Ghelfi	5	-	-	5
José Daros	1	-	-	1
João Turin	-	11	-	11
João Woiski	2	-	-	2
Leonor Botteri	1	-	-	1
Maria Amélia D'Assumpção	2	-	-	2
Miguel Bakun	2	-	-	2
Nilo Previdi	2	-	-	2
Oswald Lopes	2	-	-	2
Pedro de Macedo	3	-	-	3
Poty Lazzarotto	-	-	8	8
Raimundo Jaskulski	3	-	-	3
Theodoro De Bona	6	-	-	6
Thorstein Andersen	3	-	-	3
Waldemar Curt Freÿsleben	1	-	-	1
Zaco Paraná	-	2	-	2
TOTAL	98	17	9	124

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir do catálogo SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN (1944).

NOTA: Sinal convencional utilizado:
- Dado numérico igual a zero.

Depois do sucesso dessa exposição no Rio de Janeiro, ao retornarem para Curitiba, Raul Gomes, então Presidente da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, e De Bona elaboraram o texto que serviu como base para os decretos estaduais que regulamentariam a criação de um salão de artes no Paraná. Assim, o *Decreto n. 2004, de 23 de setembro de 1944*, oficializou a realização de um salão anual de belas artes e o *Decreto n. 2009, de 21 de outubro de 1944*, aprovou o estatuto do I

Salão Paranaense de Belas Artes, que seria dedicado em homenagem à memória de Alfredo Andersen (PARANÁ, 1944a, 1944b). É interessante notar as normas impostas pelo primeiro desses decretos, que exigia certas informações aos artistas candidatos à participação no salão oficial. As informações que deveriam ser apresentadas na ficha de inscrição eram: nome, naturalidade e endereço; cursos particulares ou oficiais que frequentou; prêmios anteriores; título, dimensão e valor monetário das obras. Existia, portanto, uma grande preocupação com a legitimidade do ofício de artista que pretendia expor suas obras.

No mesmo ano de 1944 surgiu a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI), que foi responsável pelo movimento que daria origem à Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), fundada em 1948 e tornada oficial no ano seguinte. Esse movimento reflete os aparatos responsáveis pela consolidação do *campo artístico* no Paraná por meio do envolvimento de várias instituições culturais. Surgido na SCABI, o movimento recebeu apoio, além da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, do Instituto de Educação e do Colégio Estadual do Paraná.

De acordo com o *Relatório de verificação para efeito de reconhecimento* (EMBAP, 1954) a SCABI convocou os presidentes das principais sociedades culturais de Curitiba para uma reunião preliminar. A comissão entregou o memorial para Moisés Lupion, Governador do Estado, que enviou mensagem à Assembleia Legislativa. A inauguração da Embap se deu em 17 de abril de 1948 e o Governador sancionou a *Lei n. 259, de 4 de outubro de 1949*, que criou a escola como um instituto autônomo (PARANÁ, 1949). A Embap funcionou, primeiramente, na Rua Emiliano Pernetá, n. 50, passando, após 1951, para a sua sede oficial, o prédio de n. 179, da mesma rua. Em 1954 a instituição foi reconhecida pelo Conselho Federal de Educação.

Editado em 1948, o *Regulamento* da Embap traz várias informações que ajudam a compreender melhor a estrutura da instituição em relação às questões administrativas, pois o documento estabelecia os níveis de hierarquia e competência de cada setor. Os três *Artigos* iniciais estabeleciam a divisão da Escola em dois Departamentos, o de Música e de Belas Artes, e definiam suas finalidades. Nesse documento há também uma listagem com os nomes dos professores fundadores,

considerados interinos. Conforme o *Artigo 55º*, o Departamento de Belas Artes era constituído pelos seguintes professores e cadeiras: Estanislau Traple, Desenho do Gesso e do Natural; Oswald Lopes, Modelagem; Guido Viaro, Composição Decorativa; Osvaldo Pilotto, Geometria Descritiva; Waldemar Curt Freÿsleben, Perspectiva e Sombra; Frederico Lange de Morretes, Anatomia e Fisiologia; Arthur Nísio, Desenho do Modelo Vivo; David Carneiro, Arquitetura Analítica; Erasmo Pilotto, História da Arte e Estética; Theodoro De Bona, Pintura; Erbo Stenzel, Escultura e José Peón, Gravura⁷⁰ (EMBAP, 1948).

Além da presença desses artistas na Embap, os nomes de João Turin, Frederico Lange de Morretes, Theodoro De Bona, Arthur Nísio e Erbo Stenzel vão aparecer nas primeiras edições do Salão Paranaense de Belas Artes, tanto como artistas participantes nas exposições quanto como membros do júri. No início do SPBA, segundo JUSTINO (1995, p. 12), duas linguagens artísticas orientavam os artistas paranaenses. A primeira delas é o andersismo, evolução do Naturalismo para o Impressionismo, lição nem sempre seguida pelos discípulos, pois, para a autora, nunca se fez Impressionismo no Paraná, no sentido racional no emprego das tintas puras, separadas, que se misturam opticamente. Nesse grupo, situam-se Theodoro De Bona, Waldemar Curt Freÿsleben, Frederico Lange de Morretes, João Ghelfi, Gustavo Kopp, Estanislau Traple e Amélia D'Assumpção. A outra linguagem é a de Guido Viaro, inclinada para o expressionismo, da qual também fazem parte Miguel Bakun e Poty Lazzarotto, dentre outros.

Na década de 1940, tendo em vista as relações entre esses artistas plásticos, é evidente a presença de elementos que permitem definir a existência de um *campo artístico* no Paraná. Contudo, nesse período, tanto a escola formada em

⁷⁰ De acordo com o mesmo documento, o Departamento de Música era constituído pelos seguintes professores e disciplinas: Alceu Bocchino, Leitura à primeira vista, transposição e acompanhamento ao piano; Altamiro Bevilacqua, Clarim e cornetim; Benedito Nicolau dos Santos, Noções de ciências físicas e biológicas aplicadas; Bento Mussurunga, Instrumentação e composição; Bianca Bianchi, Violino e conjunto de câmara; Charlotte Frank, Violoncelo; Edgard Chalbaud Sampaio, Folclore nacional; Fernando Corrêa de Azevedo, História da Música; Guilherme Tiepelmann, Contrabaixo; Hugo Antonio de Barros, Análise e construção musical; Inez Calle Munhoz, Piano; Iolanda Fruet Corrêa, Dicção; João Pöeck, Contraponto e fuga; João Ramalho, Oboé e fagote; Jorge Frank, Flauta; Jorge Kaszás, Regência e prática de orquestra; José Coutinho de Almeida, Orfeão; Lício de Lima, Clarinete e congêneres; Ludwig Seyer, Violino e violeta [sic], harmonia elementar, análise, e contraponto e instrumentação; Luiz Eulógio Zilli, Canto coral; Margarida Solheid Marques, Pedagogia musical; Margarida Zugueib, Teoria musical; Natália Lisboa, Iniciação musical; Prudência Ribas, Canto; Raul Messing, Piano, Remo de Persis, Declamação lírica; Renné Devraine Frank, Piano e harmonia superior e Severino D'Atri, Trombone e congêneres (EMBAP, 1948).

torno de Alfredo Andersen quanto o legado literário-simbolista seriam contestados pela nova *geração* de escritores e artistas plásticos que fundaram a revista *Joaquim*⁷¹. Editada em Curitiba entre abril de 1946 e dezembro de 1948, o periódico que defendia uma visão universal de arte e o afastamento do regionalismo conservador, teve um papel importante para a aceitação das ideias modernistas por parte dos intelectuais e artistas plásticos paranaenses⁷².

A *Joaquim* teve como principal mentor o então jovem escritor Dalton Trevisan, acompanhado por Erasmo Pilotto e Antonio Walger. Colaboraram para a revista escritores e artistas plásticos locais e não locais, alguns já consagrados, outros nem tanto. Dentre os escritores, destaque para os artigos de Wilson Martins, Temístocles Linhares, José Paulo Paes, Antonio Cândido, Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Sérgio Milliet. Em relação aos artistas plásticos, destaque para as ilustrações de Poty Lazzarotto, Euro Brandão, Guido Viaro, Yllen Kerr, Gianfranco Bonfanti, Candido Portinari e Di Cavalcanti.

A disputa de poder pelo polo dominante dos *campos artístico e literário* no Paraná é evidenciada por alguns artigos publicados na *Joaquim*. Na revista, Alfredo Andersen foi muito combatido pelo que representava para as artes plásticas no Paraná até então. Essa situação é evidente num desses artigos, intitulado *Viaro, hélas... e abaixo Andersen!*, cuja autoria é atribuída a Dalton Trevisan⁷³. O texto apresenta uma crítica de exaltação ao pintor Guido Viaro ao mesmo tempo em que afirma ser necessário “exorcizar a sombra de Andersen”, sintetizando a seguinte

⁷¹ O principal poeta simbolista combatido pela *Joaquim* foi Emiliano Pernetta. Sobre a produção literária dos simbolistas paranaenses, consultar a tese: *Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção da identidade regional* (BEGA, 2001).

⁷² É errôneo tomar a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, como único fenômeno capaz de ser um catalisador das ideias modernistas em sentido nacional. Assim como outros Estados brasileiros, o Paraná acabaria descobrindo seu próprio caminho para o Modernismo (ARAUJO, 1974, p. 22). Sobre a repercussão das ideias modernistas no Paraná, ver o artigo: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, vol. 8, n. 2, Inverno 2003. p. 87-124.

⁷³ Segue um trecho de um artigo: “Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas como representa como arte superada, moldes consagrados, tabu. Foi pintor de méritos reais (“é ainda o melhor do Paraná”, segundo G. Viaro), porém está deitando sombra incomoda aos vivos: artistas já realizados, como Th. De Bonna e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei que se foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura da época que não é sua” [grifo do autor] (TREVISAN, 1946, p. 10).

afirmação: “Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: Não se pode” (TREVISAN, 1946, p. 10).

Ao analisar esses escritos, percebe-se o quanto é importante para a nova *geração* de artistas, o combate à *geração* anterior. Isto porque as lutas entre as diferentes posições do *campo artístico* se apresentam a partir das tomadas de posição. Essas lutas têm como objetivo alterar as posições ou avançar posições no *campo*, modificando a distribuição de poder ou as relações entre dominantes e dominados. Uma citação extraída da obra *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu, é elucidativa para analisar essa especificidade:

“Não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição de categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria *luta* que a faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado àqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. *Marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, *na vanguarda* e, introduzindo a diferença, produzir o tempo”. [grifo do autor] (BOURDIEU, 1996, p. 181).

No âmbito das artes plásticas, mesmo as mudanças ocorridas em relação às novas linguagens artísticas que, de certo modo, combatiam o ideário do paranismo, não foram suficientes para impedir a união dos artistas paranaenses em prol de ações cujos fins ultrapassariam questões artísticas e viriam beneficiar o ofício de artista. Partindo das análises expostas ao longo dessa pesquisa, é possível perceber, no período que compreende a primeira metade do século XX, as marcas dos empreendimentos desses profissionais em torno de questões que garantissem o lugar do artista na sociedade paranaense.

PARTE II

4. A INTEGRAÇÃO E A IDENTIFICAÇÃO ENTRE OS ARTISTAS

Os laços de associação entre os homens são incessantemente feitos e desfeitos, para que então sejam refeitos, constituindo uma fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos mesmo quando não atingem a forma de verdadeiras organizações. Que os seres humanos troquem olhares e que sejam ciumentos, que se correspondam por cartas ou que alcem juntos, que pareçam simpáticos ou antipáticos uns aos outros para além de qualquer interesse aparente, que a gratidão pelo gesto altruísta crie um laço mútuo indissolúvel, que um pergunte ao outro pelo caminho certo para se chegar a um determinado lugar, e que um se vista e se embeleze para o outro – todas essas milhares de relações, cujos exemplos citados foram escolhidos ao acaso, são praticadas de pessoa a pessoa e nos unem ininterruptamente, sejam elas momentâneas ou duradouras, conscientes ou inconscientes, inconsequentes ou consequentes. Nelas encontramos a reciprocidade entre os elementos que carregam consigo todo o rigor e a elasticidade, toda a variedade policromática e a unidade dessa vida social tão clara e tão misteriosa (SIMMEL, 2006, p. 17).

Na epígrafe acima, Georg Simmel levanta uma questão importante acerca dos motivos que levam às ações humanas e à formação dos grupos sociais. Essa reflexão vai de encontro ao que Norbert Elias chama de *configuração*. Isto porque, devido à interdependência entre os indivíduos, seus atos precisam vincular-se, formando longas cadeias, para que suas ações cumpram certas finalidades. Nas *gerações* de artistas plásticos paranaenses das duas últimas décadas do século XIX até a primeira metade do século XX é possível perceber claramente essas ligações. Nesse período, duas escolas serviram como base para o desenvolvimento artístico-profissional da capital paranaense. Enquanto da escola fundada por Mariano de Lima surgiram os primeiros escultores locais, Alfredo Andersen lançaria as bases de uma verdadeira escola de pintura da qual sairiam grandes pintores. Esse período, que inicia com a implantação do ensino das artes plásticas, tem ainda como marca o Movimento Paranista, culminando com a consolidação do *campo artístico*, a partir dos investimentos lançados tanto pelos precursores quanto pelos seus alunos e outros artistas que migraram para o Paraná.

Uma listagem quase completa dos artistas plásticos originários ou radicados no Paraná, nascidos aproximadamente entre 1880 e 1920 e atuantes nas primeiras décadas do século XX, contemplaria, em ordem cronológica, nomes como: João Turin, Maria Amélia D'Assumpção, Zaco Paraná, Hermann Schiefelbein, João Ghelfi, Gustavo Kopp, Annibal Schleder, Sinhazinha Rebello, Frederico Lange de Morretes, Genee Woiski, Guido Viaro, Estanislau Traple, José Daros, João Woiski, Albano Agner de Carvalho, Inocência Falce, Waldemar Curt Freysleben, Ricardo José Kock,

Paul Garfunkel, Isolde Hotte, Augusto Pernetta, Guilherme Matter, Emma Kock, Theodoro De Bona, Werner Jhering, Thorstein Andersen, Arthur Nísio, Rodolfo Doubek, Kurt Boiger, Miguel Bakun, Oswald Lopes, Erbo Stenzel, Silvina Bertagnoli, Augusto Conte, Nilo Previdi, Lydia de Marco, Raimundo Jaskulski, Leonnor Botteri, Waldemar Roza, dentre outros.

Tendo em vista o grande número de artistas plásticos que produziram no período mencionado e seus diferentes graus de reconhecimento artístico e social, foram selecionados como objeto de estudo apenas algumas *trajetórias sociais*. O critério de seleção baseou-se numa perspectiva *geracional*, considerando também a *sociabilidade*. Essas categorias sociológicas permitiram agrupar os artistas plásticos ultrapassando uma classificação meramente etária⁷⁴. Assim, tomou-se a ideia de *geração*, conforme Karl Mannheim, enquanto uma realidade constituída por indivíduos contemporâneos entre si, que participam de um destino comum ao longo do processo histórico e das ideias e conceitos vinculados ao seu desdobramento (MANNHEIM, 1986).

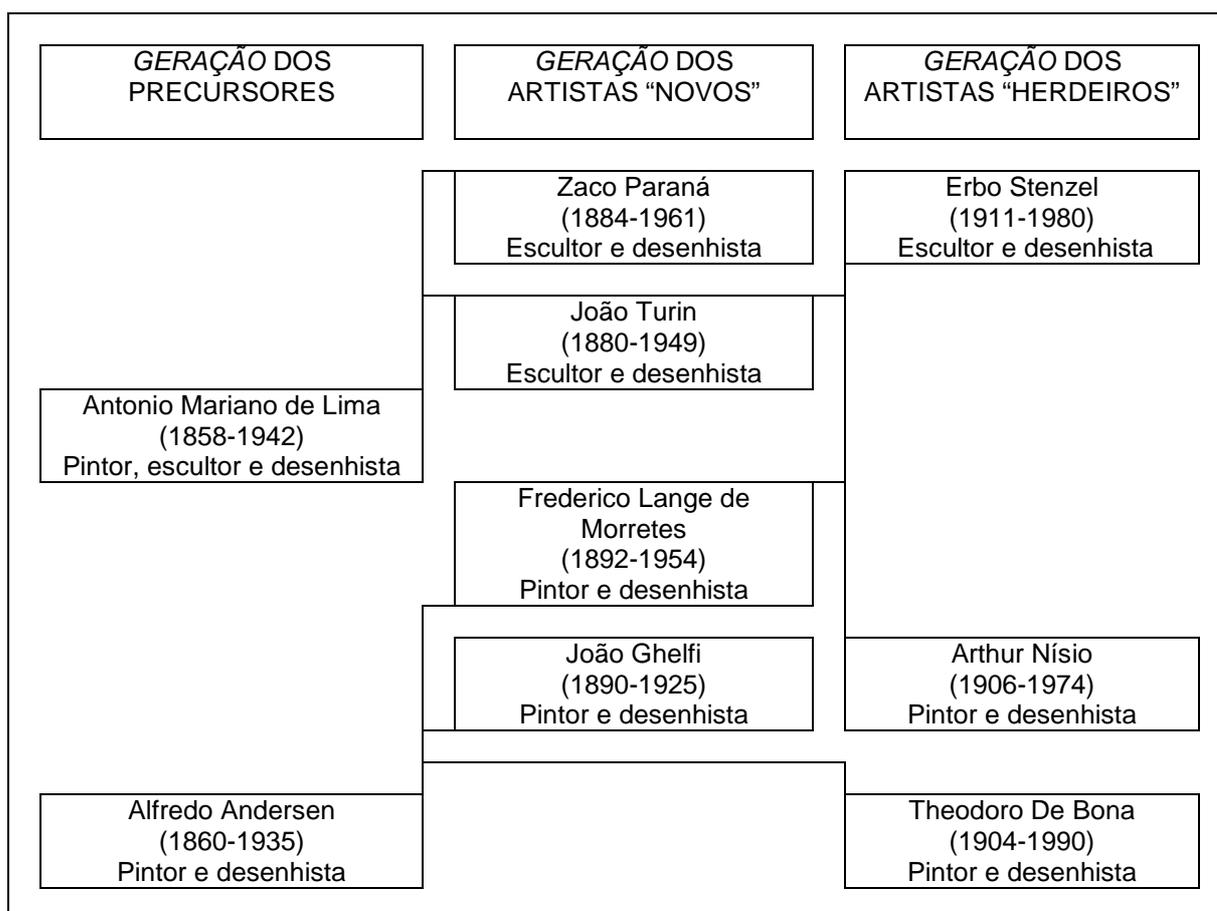
Foram selecionados ainda os artistas plásticos cujas obras apresentavam expressões artísticas semelhantes, no sentido de estarem ligadas não só ao Movimento Paranista, mas classificadas dentro do que Adalice Araujo define como *objetivismo visual* (ARAUJO, 1974, 1980, 2006). O *objetivismo visual* expressou-se por meio de temas como paisagens executadas ao ar livre, estudos de naturezas-mortas e de modelos vivos. O introdutor desse *modus operandi* artístico foi Alfredo Andersen que, influenciado por algumas ideias impressionistas, incorporou-as em sua atuação como professor de pintura, dando ênfase também ao naturalismo, traduzido pela observação direta da natureza.

⁷⁴ Em seu estudo sobre literatos brasileiros, MACHADO NETO (1973, p. 37), ao utilizar o método histórico das *gerações* de Ortega y Gasset, salienta as contribuições deste filósofo no que diz respeito à delimitação temporal de uma *geração*, que compreenderia um período de quinze anos. Segundo o autor, além dessa delimitação, é preciso também escolher a *geração* decisiva dentro de um largo trecho da história, ou seja, aquela que inovou em relação a uma ideia ou a um *estilo de vida*. Feito isso, passa-se a procurar aquele indivíduo que poderia identificá-la, o qual ele chama de *epônimo*. Encontrado este, se faz necessário precisar a data em que o mesmo completou trinta anos, data de sua entrada na vigência social. Esta será também a data da *geração*, o ponto nodal que permite distribuir os demais integrantes da mesma *geração* entre os sete anos que antecederam e os sete anos que sucederam esse ponto central.

4.1 ELEMENTOS EM COMUM NAS *TRAJETÓRIAS SOCIAIS*

A formação inicial dos alunos das duas primeiras escolas de ensino artístico no Paraná sempre foi referenciada nas biografias e nos currículos dos artistas plásticos presentes em catálogos ou em críticas de arte. Embora estes tenham estudado em outras instituições e com outros mestres, essa referência inicial persistiu ao longo de suas carreiras. O quadro 5 apresenta os nomes, períodos de vida e especialidade profissional dos artistas selecionados, bem como as *gerações* das quais os mesmos fazem parte. O esquema simplificado pretende revelar as relações educativas entre as duas *gerações* de artistas plásticos tratados aqui, enfatizando o contato inicial de cada um com as técnicas e as tendências artísticas por meio de seus respectivos mestres:

QUADRO 5 - ESQUEMA SIMPLIFICADO RELACIONANDO MESTRES E ALUNOS



FONTE: Dados levantados pelo autor.

Nas *trajetórias sociais* dos artistas plásticos das duas *gerações* que se seguem após os precursores podem ser percebidas algumas características em comum. A primeira delas, é que todos eram do sexo masculino. Ainda que no Paraná do início do século XX as mulheres fossem aceitas como alunas das escolas e dos ateliês sem qualquer restrição explícita, é preciso destacar que o ofício artístico era entendido como um refinamento do trabalho doméstico ou do magistério, pois a carreira de artista plástico era pensada como uma profissão masculina. Contudo, muitas mulheres que foram alunas de Alfredo Andersen vieram a se destacar como pintoras, dentre elas pode-se destacar Maria Amélia D'Assumpção, Inocência Falce, Isolde Hotte, Silvina Bertagnoli e Sinhazinha Rebello. Embora algumas dessas artistas tenham também produzido paisagens, a maior parte de suas produções é composta por flores, naturezas-mortas e retratos, gêneros considerados “menores” naquele contexto. Além disso, não há registros de escultoras atuantes nesse período, tendo todas essas artistas citadas se dedicado à pintura e ao desenho⁷⁵.

Outra característica em comum entre as duas *gerações* de artistas que se seguem após os precursores é a origem étnica. Todos esses artistas eram descendentes de europeus ou resultado da fusão destes com luso-brasileiros. No geral, suas famílias eram constituídas por imigrantes alemães, austríacos, poloneses e italianos que vieram para o Paraná na metade do século XIX, durante o período de incentivo estatal à imigração. Incentivo este, que se deu principalmente pela necessidade de povoamento do território, o que por sua vez ampliou a diversificação das atividades econômicas e contribuiu para o crescimento da urbanização.

Um tema recorrente nos estudos históricos e políticos sobre o Paraná é a preocupação das elites políticas paranaenses com a incorporação dessas diferentes

⁷⁵ Um caso a parte é a produção artística de Isolde Hotte, considerada “a mais inovadora artista de sua geração no Paraná”, após uma reunião de críticos de arte que visitaram o acervo da artista em setembro de 2004, que havia sido cuidadosamente conservado por seu filho. Acerca das obras “esquecidas” da artista, os mesmos chegaram à conclusão que Isolde é precursora não só do Expressionismo, mas da pintura abstrata no Paraná (ARAUJO, 2006, p. 81). Isolde Höette Johann, que assinava Isolde Hotte em suas telas, nasceu em Curitiba e após seus primeiros estudos com Alfredo Andersen, aperfeiçoou-se em pintura permanecendo por dois anos na Alemanha, lá ficou sob a orientação do professor Oerlick da *Deutsche Kunst Akademie*, em Berlim. Em 1928, após seu retorno ao Brasil, deu continuidade aos seus estudos com Lange de Morretes. Nessa mesma época pintava paisagens em companhia de Freyesleben. Permaneceu afastada durante cinco anos da vida artística e, ao retornar, começou a dedicar-se à cerâmica, tendo aulas com Adelaide Knauer. Fez diversas exposições individuais e coletivas em Curitiba e em Porto Alegre, para onde se mudou em 1958. Em 1985 retornou à Curitiba, onde faleceu em 1994.

etnias no Estado, como parte de um discurso integrador em torno da construção e fortalecimento de uma identidade local. Esses estudos indicam que, para o Estado, os artistas tinham como tarefa a produção de uma arte oficial⁷⁶. Contudo, essas análises não se preocupam em expor a visão dos artistas a esse respeito. De modo semelhante ao qual fizeram BOURDIEU (1996) e ELIAS (1995) em seus estudos, é preciso adotar o *ponto de vista dos artistas* para reconstituir o *espaço* das tomadas de posições destes, em relação ao qual se constituíram seus projetos artísticos. No caso paranaense, os artistas plásticos não se enxergavam como meros “empregados” e não produziam suas obras considerando apenas propósitos políticos. Mesmo algumas vezes tendo executado obras por encomenda, havia uma pretensão deles para com a existência de uma arte produzida no Paraná, manifestada em diferentes categorias artísticas, cuja representatividade se daria por meio de elementos considerados locais e que, na visão dos mesmos, constituiria uma identidade própria⁷⁷.

⁷⁶ Serve como exemplo a dissertação transformada em livro de Luis Fernando Lopes Pereira. Mesmo apresentando um trabalho inovador para a época, em suas análises a arte fica condicionada em segundo plano, como um simples reflexo das pretensões políticas. É o que se pode constatar nessa passagem: “Este é, sem dúvida o recorte central para a análise do *Movimento Paranista*, pois trata de como através da produção artística tentarão criar um terreno comum para os habitantes de seu território, ou seja, como pela dimensão estética estes criarão um terreno comum de identificação que será capaz de gerar uma identidade cultural para o estado. / Aqui se destacam as figuras de João Turin, Zaco Paraná, Lange de Morretes e João Ghelfi, entre outros que, através de sua produção artística, geradora do que se convencionou chamar *estilo paranista*, irão elaborar uma arte regional e os símbolos não oficiais do estado. / Apesar de alguns caracterizarem esta produção de uma arte paranista de apenas uma elaboração de um *estilo*, foi muito mais que isto, foi parte de um grande projeto de construção de uma identidade regional para o Paraná” [grifo do autor] (PEREIRA, 1998, p. 136). Essa concepção acerca da produção artística paranaense, presente também no trabalho de KEINERT (1978), ainda permanece nas análises da maior parte dos estudos históricos e políticos sobre o paranismo, como em CAMARGO (2007), tese apresentada no Departamento de História da Universidade Federal do Paraná.

⁷⁷ Alguns fragmentos dos textos de João Turin e de Lange de Morretes ilustram muito bem essa questão: “A arte decorativa que se possa chamar de brasileira não existe até agora no Brasil, tanto assim, que do norte ao sul, todos os artistas se reúnem sentindo a imperiosa necessidade de um esforço para combater as criações estrangeiras. São unânimes em proclamar que o Brasil necessita de uma arte genuinamente nossa, mas até agora nada se tem feito nesse grande país. [...] / De todos os estados do Brasil, o único é o Paraná que possui um início de arte decorativa indígena e para provar ali estão: o Salão Paranaense do Clube Curitibano, por ordem do Senhor Ulysses Vieira e a fachada da casa do Dr. Leinig, os únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro. [...] / Nós temos o pinheiro, essa coluna maravilhosa, só é necessário orná-la com seus frutos e folhas para igualar-se em grandeza e beleza às colunas do Egito, Roma e Grécia antiga. Por que o desprezamos?” (TURIN, 19 –, p. 1). “Quando um artista paranaense está só, pensa no pinheiro; quando está em companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades e as suas possibilidades para o campo da arte. [...] / No mato, do

Outro fato relevante é que os principais trabalhos que trataram sobre o Movimento Paranista desconhecem os escritos relativos à Sociedade dos Artistas do Paraná. O que contribui ainda mais para que algumas das ações dos artistas fossem desconsideradas nessas análises, principalmente em relação à organização dos artistas, não só como um grupo social, mas também como uma categoria profissional. Lembrando que, conforme BOURDIEU (1996, p. 75), a sociedade dos artistas não é apenas um local no qual se inventa o *estilo de vida* de artista. Uma de suas funções principais é ser para si mesma seu próprio mercado, ao oferecer às audácias e às transgressões que os artistas introduzem, não somente em suas obras, mas em sua própria existência, uma acolhida favorável e compreensiva. As sanções desse mercado privilegiado asseguram uma forma de reconhecimento social que aparece como um desafio ao senso comum. Assim, o *campo artístico* se constitui como tal opondo-se ao mundo “burguês” que, por intermédio da imprensa, pretende impor uma definição degradada da produção cultural.

Enquanto as análises presentes nesses estudos históricos e políticos sobre o Paraná tentam mostrar uma subordinação *total* das produções desses artistas aos interesses políticos da época, defende-se aqui a existência de certa autonomia dos artistas, não só no que se refere à profissão, conforme mencionado, mas em relação à própria criação de suas obras e à ligação destas com a identidade. É justamente esta questão da identidade que envolveu e impulsionou tanto a produção artística quanto as *práticas* políticas do período. Isto porque, sem ter uma intenção explícita, os poucos escritos deixados por Lange de Morretes, João Turin, Theodoro De Bona e Erbo Stenzel deixam claro que esses artistas detinham as concepções artísticas da maior parte de suas obras. No âmbito da pintura, serve como exemplo a produção pictórica paisagística, que é tida por muitos autores como um reflexo de ideais políticos. A partir de depoimentos orais e de pesquisa bibliográfica constatou-se que várias telas foram criadas pelos pintores para depois serem vendidas, muitas sem terem sido encomendadas, ou seja, sem um fim prático ou uma intenção

qual poucas vezes me afastei para trabalhar à beira-mar ou em minha querida Morretes, dediquei-me quase que exclusivamente aos pinheiros. [...] / ‘Só conquistamos aquilo que sabemos desejar com ardor’ – disse Goethe, e se o excelso mestre fôsse vivo eu lhe diria: ‘Procurei com ardor um elo que me unisse ao meu povo. Tiveste razão. A hora feliz passou por minha vida’.” (MORRETES, 1953, p. 168-274). A partir desses textos, percebe-se que a arte local, produzida no Paraná, era entendida pelos artistas plásticos também, em sua extensão, como arte nacional. Mais detalhes sobre como a questão da identidade aparece nas obras dos artistas plásticos paranaenses são apresentados no último capítulo.

política por trás. Isso talvez não seja suficiente para explicar o processo criativo da arte monumental elaborada pelos escultores, que dependia muito mais do incentivo do Estado. No entanto, como não foram encontrados contratos que delimitassem passo a passo o que os pintores deveriam fazer, fica praticamente impossível considerar que eles não tivessem nenhuma autonomia em relação a todas as suas criações, tanto no aspecto formal quanto ao tema por eles representado.

É possível perceber nessas *trajetórias sociais*, a importância da identidade para esses artistas. A identidade é tomada aqui, segundo POLLAK (1992, p. 204-207), num sentido amplo, como uma interpretação do “eu”, que sob aspectos sociais e psicológicos, interpreta o que é e como quer ser percebido pelos outros. Na construção da identidade há três elementos essenciais a serem observados. Existe uma unidade física da identidade, um sentimento que envolve as fronteiras físicas do corpo do indivíduo ou do pertencimento ao grupo; existe uma continuidade dentro do tempo, no sentido físico, moral e psicológico; e por último, um sentimento de coerência no qual diferentes elementos que formam o indivíduo são unificados. A construção da identidade se produz em referência ao outro, aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, por meio de negociação.

Em relação a essa questão, é preciso lembrar o quanto foi importante para esses artistas plásticos terem viajado e estudado no exterior, já que o contato com o outro permite a um indivíduo pensar sobre a sua própria identidade, na medida em que começa a olhar para si mesmo. Com o retorno à Curitiba, esses artistas acabaram sendo influenciados também por intelectuais da época. A identidade, na forma de inquietações individuais e coletivas, objetivou-se não só em suas vidas, mas em suas produções artísticas. Assim, a crítica que se faz aos estudos sobre o tema, é que as análises que afirmam que a arte produzida por esses artistas foi criada somente para legitimar a ideologia da classe dominante, como favores estéticos em troca de ascensão social, são insuficientes porque não conseguem explicar grande parte das questões aqui levantadas. Principalmente porque se percebe que os artistas, nas primeiras décadas do século XX, investiam em melhores possibilidades para exercer seus ofícios e locais para expor suas obras, o que originaria, anos mais tarde, um *campo artístico* no Estado.

No caso dos pintores, a identidade se mostra presente desde quando eles ainda eram muito jovens, no momento da escolha pelas instituições nas quais

dariam seqüência aos seus estudos artísticos. A opção pelo país de origem dos pais facilitou bastante a estadia no exterior, por meio do contato com amigos e parentes que lá residiam ou a partir do capital cultural acumulado: o conhecimento prévio da língua e dos costumes. Esses elementos podem ser encontrados nas *trajetórias sociais* de Lange de Morretes, Arthur Nísio e Theodoro De Bona, descendentes de alemães e italianos. Aliás, quanto à questão do domínio da língua estrangeira, esta se converteu num fator fundamental para a permanência no exterior, tanto que João Turin e Zaco Paraná, descendentes de italianos e poloneses respectivamente, escolheram a Bélgica para a formação, pois conheciam a língua francesa, a qual os dois aprenderam juntos durante seus estudos na adolescência. Outro motivo dessa escolha pode ter sido a origem belga de François Gheur, principal tutor de Zaco Paraná, este que foi o primeiro desses artistas a deixar o Brasil. Posteriormente, Zaco Paraná ajudaria seu amigo João Turin a se instalar em Bruxelas. Vê-se, portanto, a importância da análise sociológica para enxergar e compreender essas redes de interdependência que impulsionaram esses artistas a tomarem certas decisões ao longo de suas *trajetórias sociais*.

Alguns fatores influenciaram de forma crucial o desejo de seguir uma carreira artística. Podem-se citar como relevantes a herança cultural da família, o estímulo pessoal e o talento. É preciso lembrar que esses artistas foram impulsionados pela descoberta do talento precocemente e pelo incentivo que tiveram dos familiares, tutores ou professores quando ainda eram muito jovens. Outra influência decisiva foi o auxílio financeiro que receberam. Em sua maioria, as famílias desses artistas plásticos possuíam poucos recursos financeiros ou recursos insuficientes para que pudessem dar prosseguimento aos estudos em academias de arte. Isso se torna ainda mais visível nas *trajetórias sociais* dos escultores. Contudo, nesse caso, a inserção no trabalho duro, desenvolvido nas marcenarias e tornearias quando ainda eram jovens, contribuiria para a inserção na *prática* escultórica. Tanto o talento quanto o apoio inicial que esses artistas tiveram da família e de amigos foram fatores fundamentais para que conseguissem realizar seus sonhos de dar seqüência aos estudos, por meio das subvenções do governo. Nesse ponto, o talento se convertia num elemento distintivo para aquisição de bolsas de estudos das instituições governamentais da época.

Na Curitiba das primeiras décadas do século XX era comum que os estudantes de arte fossem indicados para receber bolsas de estudo do Governo do Estado. Na época, essa era uma prática corrente também a nível nacional, servindo como exemplo das subvenções para estudos na Europa deliberadas pela Escola Nacional de Belas Artes. A intermediação de tutores, professores ou outros artistas junto às autoridades foi muito importante para a aquisição dessas bolsas, pois o contato pessoal com os governantes era fundamental para conseguir esse auxílio financeiro. Nesse ponto, serve como exemplo as ações de Alfredo Andersen, que não só desenvolveu um trabalho pioneiro no ensino da pintura, como contribuiu para o aperfeiçoamento posterior de seus melhores alunos, incentivando-os e intermediando contatos com as autoridades políticas da época para conseguir apoio financeiro para que eles dessem sequência aos estudos, como foi o caso de Lange de Morretes.

Lange de Morretes, João Turin e Zaco Paraná pertencem à primeira *geração* de artistas plásticos paranaenses que receberam bolsas de estudo para cursos na Europa. Essa situação irá se repetir também para a segunda *geração*, já que após regressarem do exterior e se estabelecerem em Curitiba, Lange de Morretes e João Turin interessaram-se pelos trabalhos dos pintores Theodoro De Bona e Arthur Nísio e empenharam-se para que estes obtivessem bolsas de estudos das autoridades políticas do Paraná. Enquanto De Bona foi para Veneza, na Itália, Nísio foi para Munique, na Alemanha, seguindo o caminho percorrido por Lange de Morretes. O escultor Erbo Stenzel, que foi aluno de Lange de Morretes e João Turin, por meio deste último também conseguiu apoio financeiro governamental para estudar no Rio de Janeiro. O interesse dos artistas para com o desenvolvimento artístico-profissional e para com os colegas fica explícito numa passagem do livro de Theodoro De Bona:

“Em 1927, tive a idéia de expor numa das vitrines da Rua XV, uma tela pintada numa tarde de sol a que dei o título de *Tarde Quente*. [...] / O quadro provocou o interesse de Lange de Morretes e do escultor João Turin. Resolveram eles bondosamente solicitar uma audiência com o Governador Caetano Munhoz da Rocha, afim de obter pra mim uma “bolsa” que permitisse uma continuidade de meus estudos de pintura numa ambiente mais avançado. Além da generosidade de Lange e Turin para comigo, havia neles o plausível interesse em intensificar o desenvolvimento das artes plásticas no Paraná. Um ano mais tarde, ainda por interferência dos dois artistas, foi obtida outra subvenção para Arthur Nísio que, como aluno de Lange, estava revelando o seu grande talento” (DE BONA, 2004, p. 61).

Essas relações entre as duas *gerações* de artistas plásticos, na forma de amizade, se manifestam ainda mais forte nos momentos mais difíceis de suas carreiras, durante as dificuldades financeiras, na doença e na solidão. Nesse caso, vale lembrar uma diferença marcante das *trajetórias sociais* dos escultores em relação à dos pintores. Os pintores se casaram e constituíram família, mas os escultores nunca se casaram, nem tiveram filhos. Ao final de suas vidas, principalmente os escultores Zaco Paraná e Erbo Stenzel viveram vários momentos de solidão. Contudo, mesmo estando longe durante anos, esses artistas mantinham correspondências entre si e a preocupação mútua sempre esteve presente, o que comprova suas estreitas relações sociais e evidencia a coesão grupal⁷⁸.

Percebe-se, portanto, que tanto esses contatos sociais quanto a origem étnica foram fatores que estimularam o desejo de estudar fora do país, considerando que, na época em que optaram pela formação no exterior, já existiam instituições voltadas para o ensino das artes plásticas no Brasil. Desse modo, o quadro 6, a seguir, destaca os nomes dos artistas plásticos estudados, o ano e o local de nascimento de cada um, a origem étnica da família relacionando-os com a opção que fizeram pelo país no qual deram sequência aos estudos, bem como a origem do investimento financeiro aplicado na formação:

⁷⁸ Algumas correspondências entre os artistas plásticos em questão podem ser encontradas em acervos particulares e de instituições públicas, como a Casa João Turin e a Casa Erbo Stenzel. A reconstituição cronológica e a análise contextualizada dos conteúdos dessas cartas exigiriam outro trabalho, cujo tempo e trâmites de diversas ordens, inviabilizariam a incorporação do conteúdo desse material nesse momento.

QUADRO 6 - ORIGEM SOCIOCULTURAL E FORMAÇÃO ACADÊMICA DOS ARTISTAS

NOME E PERÍODO DE VIDA	LOCAL DE NASCIMENTO	ORIGEM E ATIVIDADES DOS PAIS	TIPO DE INVESTIMENTO EDUCACIONAL	LOCAL DA FORMAÇÃO ACADÊMICA
João Turin (1880-1949)	Morretes - PR, Brasil	Itália (pai e mãe), - agricultores	Bolsa de estudos, Governo do Paraná	Bélgica e França
Zaco Paraná (1884-1961)	Brzeziny, Polônia	Polônia (pai e mãe), - agricultores	Bolsa de estudos, Governo do Paraná	Bélgica e França
João Ghelfi (1890-1925)	Curitiba - PR, Brasil	Sem informação	Com pagamento por execução de obra pública	França
Frederico Lange de Morretes (1892-1954)	Morretes - PR, Brasil	Alemanha (pai) e Brasil (mãe) - pai engenheiro	Bolsa de estudos, Governo do Paraná	Alemanha
Theodoro De Bona (1904-1990)	Morretes - PR, Brasil	Itália (pai e mãe), - pai operário	Bolsa de estudos, Governo do Paraná	Itália
Arthur Nísio (1906-1974)	Curitiba - PR, Brasil	Itália (pai) e Alemanha (mãe)	Bolsa de estudos, Prefeitura de Curitiba	Alemanha
Erbo Stenzel (1911-1980)	Curitiba - PR, Brasil	Alemanha e Áustria - pai sapateiro	Bolsa de estudos, Governo do Paraná	Brasil (Rio de Janeiro)

FONTE: Dados levantados pelo autor.

O retorno ao Brasil foi importante para a consagração do nome desses artistas, servindo como distinção social e se convertendo em maiores possibilidades de sucesso na carreira. Muitas vezes, para esses artistas o vínculo com a cidade natal se converteu em vantagem financeira, na medida em que Curitiba possuía um público consumidor de arte conhecido por eles e que adquiria suas obras, como aconteceu com Theodoro De Bona, que embora tenha morado um longo tempo no Rio de Janeiro, suas telas eram enviadas e vendidas em Curitiba. Aliás, era em Curitiba que surgiam as encomendas oficiais, especialmente para os escultores Zaco Paraná e Erbo Stenzel, que viviam no Rio de Janeiro. Esses artistas só retornariam à Curitiba no final da década de 1940, momento de afirmação de mecanismos que viabilizavam o surgimento de um *campo artístico*, tendo como marca a fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Erbo Stenzel,

Theodoro De Bona, Lange de Morretes e Arthur Nísio, que exerciam outras atividades ou se encontravam fora do Estado, foram impulsionados pelo convite de ocupação de cargos públicos como professores dessa instituição.

Esse caso é apenas um bom exemplo da presença da docência nas *trajetórias sociais* dos artistas plásticos em questão, como uma atividade, além da arte, que lhes garantia a subsistência. Como bem lembra BOURDIEU (1996, p. 257), a “profissão de artista” é uma das menos codificadas que existem e uma das menos capazes de definir completamente aqueles que dela se valem. Muitas vezes, estes só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter outra profissão, secundária, da qual tiram seu rendimento principal. Além disso, essa dupla condição pode se converter em proveitos subjetivos oferecidos pela própria rede de *sociabilidade* na qual o artista acaba se inserindo, a qual, em certa medida, proporciona benefícios para seu ofício. É o que se percebe nas carreiras dos artistas plásticos estudados.

Por fim, as *trajetórias sociais* dos artistas plásticos em questão revelam as experiências comuns que eles tiveram, não só por terem sido contemporâneos entre si, mas por participarem de um destino semelhante ao longo do processo histórico. Isto, em se tratando da opção que fizeram por seguirem a carreira artística e, conseqüentemente, por passarem a viver fora do Paraná e até mesmo do Brasil. Essas experiências comuns ajudam a entender vários aspectos de suas carreiras e obras e grande parte de suas *práticas*. Nessas *trajetórias sociais*, dentre os elementos que se destacam pela similaridade estão suas origens étnicas, suas opções por darem seqüência aos estudos artísticos e as subvenções financeiras recebidas do Estado e aplicadas nas suas formações acadêmicas. No que se refere à *sociabilidade*, alguns tópicos são indispensáveis para analisar a rede de relações que se constituiu. Para tanto, devem-se considerar as interações entre os próprios artistas e as interações destes com outros profissionais, já que o movimento cultural do qual fizeram parte reunia diferentes modalidades artísticas. Desse modo, conhecer a *trajetória social* de cada um e o ambiente sociocultural de Curitiba da época é fundamental para entender como os mesmos se constituíram como grupo, quais eram suas relações sociais e quais foram seus empreendimentos.

5. A GERAÇÃO DOS ARTISTAS “NOVOS”

Puros produtos da Escola [de Belas-Artes], os pintores saídos desta formação não são nem artífices, como em outros tempos, nem artistas, como os que tentam impor-se contra aqueles: são, em sentido lato, *mestres*. A diferença maior em relação ao artista no sentido moderno do termo está em que eles não têm uma “vida” digna de ser contada e celebrada, mas sim uma *carreira*, uma sucessão bem definida de honras, da Escola de Belas-Artes ao Instituto, passando pela hierarquia de recompensas atribuídas na época das exposições no Salão. [...] O pintor é formado para a sentir como tal por meio de toda a sua aprendizagem e ele apreende a admissão ao salão, os prêmios, a entrada na Academia, as encomendas oficiais não como simples meios de “se dar a conhecer”, mas como atestações do seu valor, verdadeiros certificados de qualidade artística (BOURDIEU, 1989, p. 260-262).

A partir desses fragmentos de um artigo de Pierre Bourdieu, no qual o autor analisa o *campo artístico* francês, percebe-se como a formação acadêmica é importante, na concepção moderna de artista, para a obtenção de reconhecimento social. Contudo, somente essa formação não é suficiente como elemento de distinção, já que outros mecanismos de apoio, como a crítica de arte, têm um papel fundamental para a consagração do seu nome, na medida em que cria condições necessárias para sua existência e sua subsistência no *campo artístico*. Isto porque os críticos de arte são guias indispensáveis na formação do gosto do público consumidor, interferindo na aceitação ou não do artista e de sua obra.

Na especificidade das artes plásticas no Paraná, a crítica de arte contribuiu para manter viva na memória dos paranaenses a lembrança dos estudantes de arte que deixaram Curitiba. Trata-se dos alunos das escolas de Mariano de Lima e de Alfredo Andersen que foram estudar no exterior e que regressaram ao Brasil em meados da década de 1920. Zaco Paraná, João Turin, João Ghelfi e Frederico Lange de Morretes são alguns dos integrantes da primeira *geração* de artistas plásticos locais que deram sequência aos seus estudos na Europa. Quando retornaram ao Paraná, esses artistas acabaram ocupando o centro das atenções no *campo cultural*. Isto porque o reconhecimento social deles teve como suporte vários mecanismos de apoio, dentre os quais as críticas de arte publicadas em jornais, como a *Gazeta do Povo* e o *Diário da Tarde*, e em revistas, como a *Ilustração Paranaense*.

Não foi por acaso que em 1923, Samuel Cesar, advogado, jornalista e crítico de arte escreveu um enorme artigo na *Gazeta do Povo* comentando sobre os

empreendimentos dessa nova *geração* de artistas plásticos, constituída por “legítimos paranaenses”, que na verdade eram todos amigos seus. Intitulado *Quatro artistas novos: João Turin, Escultor; Lange de Morretes, Pintor; Zaco Paraná, Escultor; J. Ghelfi, Pintor* (CESAR, 1923), esse artigo trazia fotos desses artistas e reproduções de suas principais pinturas e esculturas⁷⁹. Conhecer as *trajetórias sociais* dos membros desse grupo é o primeiro passo para poder compreender a singularidade e a similitude dos seus *habitus*.

5.1 OS LONGOS PASSOS DE ZACO PARANÁ

Num período em que o território de Brzezany, hoje pertencente à Polônia, se encontrava sob o domínio da Áustria, nasceu Jan Zak, em 3 de julho de 1884. Em 1887, este veio para o Brasil com seus pais, Miguel e Pelagia Zak. Inicialmente, como lavradores, a família se instalou em Restinga Seca, antiga estação de estrada de ferro entre as cidades paranaenses de Palmeira e Ponta Grossa. Posteriormente, Miguel Zak montou uma oficina de múltiplas atividades e chegou a trabalhar nas estações da estrada de ferro. Quando menino, Jan utilizava as ferramentas da oficina de seu pai e explorava recursos naturais da região, como barro, madeira e pedras, para confeccionar peças artesanais, as quais ele vendia na estação de trem. Os engenheiros ferroviários François Gheur e Affonso Solheid, impressionados com os trabalhos de Jan, propiciam a ida do garoto para Curitiba em 1895, pois não havia escolas nas redondezas e a família do garoto não tinha condições financeiras suficientes para custear sua educação em outras localidades. Assim, Jan Zak acabou se afastando da convivência familiar precocemente em busca da formação artística.

Residindo em Curitiba, Jan Zak obteve bolsa de estudos do Governo do Paraná concedida por José Pereira Santos Andrade, então Presidente do Estado. Em 1898, através do *Decreto n. 99, de 22 de março*, Santos Andrade autorizava o pagamento de um conto e duzentos mil réis em prestações mensais a François

⁷⁹ No artigo aparecem reproduções das seguintes obras: *Hércules e Antheu, No Exílio, Tiradentes, Busto de Lauro Scheleder*, três baixos relevos, *Caridade e Cão*, de João Turin; *Prece, O filósofo, O Semeador, Amor materno*, de Zaco Paraná; *Interior da Floresta, Saltos do Iguaçu, Garganta do Diabo, Linguado e Arredores de Curitiba*, de Lange de Morretes; os retratos de Samuel Cesar, da Sra. Eulália de Andrade Chaves, do Cavaleiro Santiago Colle e um autorretrato, de João Ghelfi.

Gheur, tutor do garoto, com a finalidade de suprir os gastos com a educação artística deste⁸⁰ (PARANÁ, 1898, p. 167). Durante alguns anos, segundo TEMPSKI (1984, p. 27- 33), além da tutela de François Gheur e de outros “benfeitores”, Jan Zak ficou sendo tutelado também pelo próprio Estado do Paraná. Quanto ao cognome “Paraná”, o mesmo autor afirma que é provável que a iniciativa da mudança de nome tenha sido dos seus “benfeitores”, já que desde o primeiro documento oficial já se faz referência ao menino como João Zaco Paraná, nome também o qual assinava. Naquele mesmo ano de 1898, Jan ingressou na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, na qual permaneceu até 1901 (figura 9).

⁸⁰ Em depoimento para Edwino Donato Tempski, Gastão Gheur, filho do engenheiro François Gheur, descreve o período em que Jan Zak chegou a Curitiba: “Ele veio só com a roupinha de algodão que trazia no corpo. Era analfabeto. Mas, mesmo assim, se revelava ora tímido, ora inseguro, mas com mais freqüência, bastante prosa e com muitos planos. Foi abrigado na residência de meus pais e aí sempre gozou a consideração e a situação de um filho adotivo. / A instrução primária, ele recebeu, inicialmente, em nossa casa, então situada à Rua Visconde de Guarapuava, em frente da antiga estação dos bondinhos puxados pelos mueres. / A seguir, freqüentou uma escola dirigida pela irmã do Dr. Paulo d’Assumpção, cujo nome, se não me falha a memória, era Maria. / Essa escola funcionava num edifício situado na antiga Praça da Estação, hoje Eufrásio Correia. / Já no ano de 1898 e concomitantemente, ele iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes e Indústrias, dirigida por Mariano de Lima” (GHEUR, apud TEMPSKI, 1984, p. 26).

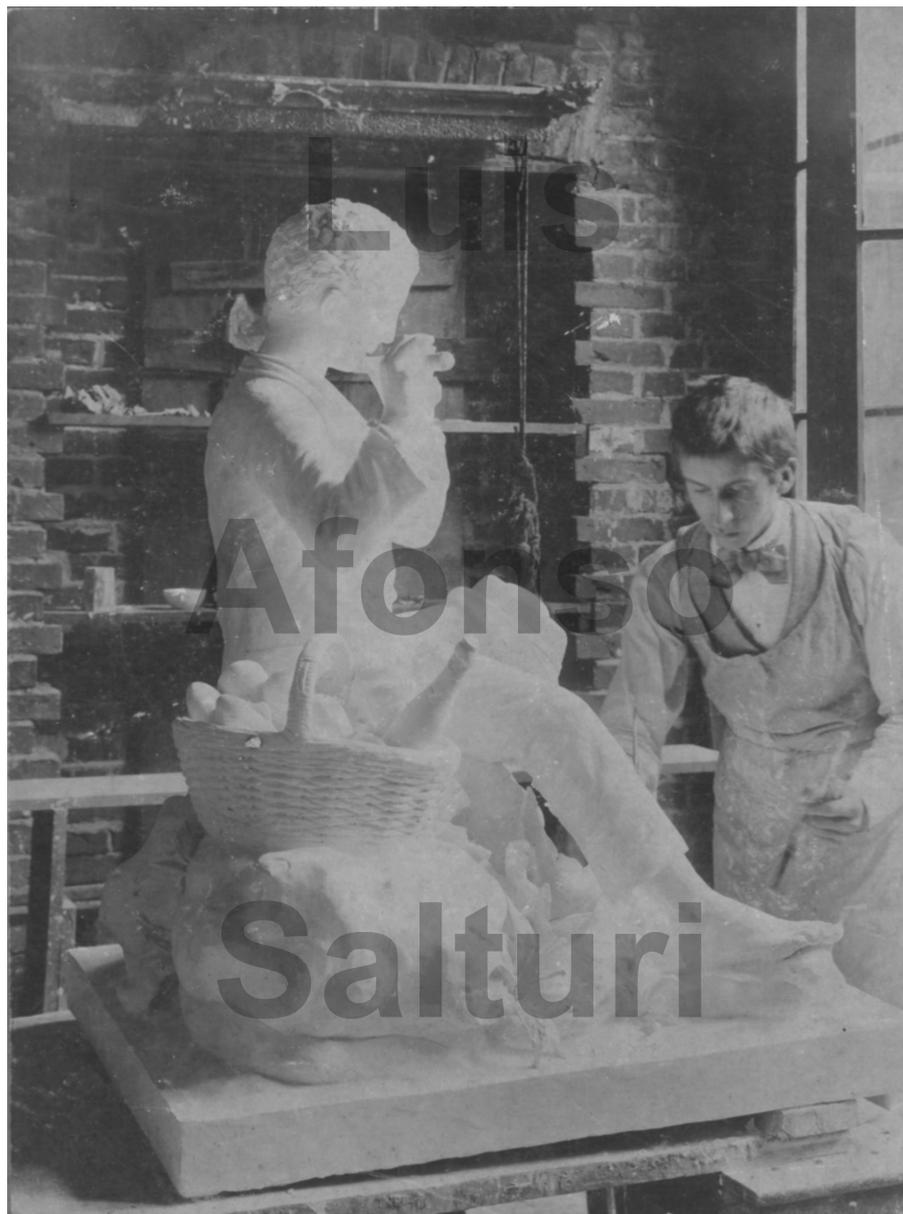


FIGURA 9 - **O FLAUTISTA, Escola de Belas Artes de Indústrias do Paraná.** 1901. 1 fot.: p. & b.; 21,9 x 16,9 cm. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

NOTA: A foto, cujo autor não há menção, está colada num cartão de papelão com moldura impressa. Atrás está escrito em português (em preto) e em francês (em vermelho) com a letra do artista: “Estatua de gesso, representando o Flautista. Feita na Escola de Bellas Artes de Curityba em 1901” [sic]. O papelão apresenta marcas de que foi pendurado na parede.

Paralelamente aos seus estudos na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, Zaco estudou no Seminário Episcopal de Curitiba. Os documentos oficiais dessa instituição mostram como ele se destacou nos estudos, obtendo ótimas notas e tendo sido aprovado com distinção. A partir de três boletins do artista, encontrados

numa coleção particular, é possível ter uma ideia desse desempenho⁸¹. Esses boletins, assinados pelo Padre Desiderio Deschand, informam que: nos exames de junho de 1900, Zaco teve o conceito *ótimo* em Comportamento, Língua Portuguesa, Língua Francesa, Geografia e Aritmética; no exame final de 1900, teve *ótimo* em Comportamento, *plenamente* em Doutrina Cristã, Língua Portuguesa, Língua Francesa, História e Álgebra e *distinção* em Geografia; nos exames de junho de 1901, *ótimo* em Comportamento, Retórica, História Universal e Geometria.

Entre 1901 e 1902, com bolsa concedida por amigos e protetores, Zaco cursou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Sendo aluno do curso livre, teve Daniel Bérard como professor. Devido aos seus méritos e às diligências do engenheiro Affonso Solheid, novamente com bolsa de estudos do Governo do Paraná, embarcou para a Europa, onde viveria vários anos. Em 1903, matriculou-se na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, permanecendo até o final do curso, em 1909. No período em que frequentou a instituição, recebeu orientação de Charles Van der Stappen, um renomado escultor belga⁸². Destacou-se como aluno, obtendo prêmios em várias modalidades, além de ter sido aprovado com distinção em diversas disciplinas. Ao receber o diploma acadêmico, ganhou ainda como prêmio excepcional um ateliê na Academia com todas as despesas pagas. Nesse período, através de seu mestre, ampliou sua estadia em Bruxelas participando da execução de diversos monumentos para espaços públicos e culturais da capital belga. Dentre eles, o conjunto escultórico de sua autoria *Ciência e Indústria*, instalado na Praça Jean Jacobs, ao lado do Palácio da Justiça. Em 1910, com a morte de Van der Stappen, Zaco retornou ao Brasil com o projeto de organizar seu próprio ateliê. Contudo, seu regresso resultou numa breve passagem para rever os amigos e a família, pois acabaria voltando para a Europa.

Algumas correspondências de Zaco Paraná, datadas do período em que morou em Bruxelas, fornecem informações importantes sobre os objetivos do artista naquela época. Numa carta direcionada a Affonso Solheid, ele comenta sobre a

⁸¹ Esses e outros documentos estavam em Porto Alegre (RS) e foram doados em agosto de 2010 à Universidade Federal do Paraná pelos descendentes do Engenheiro Edmundo Gardolinski, amigo de Edwino Donato Tempski, autor do livro *João Zaco Paraná* (TEMPSKI, 1984).

⁸² Charles Van der Stappen (1843-1910) foi um dos líderes da nova escola de escultura belga, sua produção abrange principalmente esculturas decorativas em várias edificações públicas da Bélgica.

viagem que fez em 1908 para Nova Iorque, onde permaneceu por 10 dias. O artista descreve as impressões que teve da cidade, do acervo artístico do Museu Metropolitano e de sua visita ao monumento da Estátua da Liberdade. Zaco cita alguns motivos porque não permaneceu nos Estados Unidos. Dentre eles, está o subsídio vindo do Estado do Paraná; sua integração com os movimentos artísticos na Bélgica; a localização de Bruxelas e a facilidade para viajar a outras cidades europeias; a instalação de seu ateliê e a Exposição na capital belga (PARANÁ, 1908, p. 134-135). Numa outra carta, datada em 7 de dezembro de 1910 e destinada a Romário Martins, o escultor comenta sobre a necessidade de expor suas obras para tornar-se conhecido como artista no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades onde pretendia se estabelecer. Ele considerava que para atingir esse fim, as dificuldades eram menores na Europa. Esse fato o teria levado até Paris para expor suas obras, cidade também onde seu amigo de longa data, João Turin, já havia se instalado (PARANÁ, 1910, p. 140-141).

Em 1912, ao concorrer com 120 candidatos ao exame de admissão a uma das oito vagas na Escola Superior de Belas Artes de Paris, ficou em terceiro lugar como aluno matriculado. Nessa instituição, além de estudar sob a orientação de Júlio Coutan, participou de diversos salões oficiais e teve contato com artistas plásticos de vários países que lá estudavam, dentre eles Marc Chagall, Constantin Brancusi, Aristide Maillol, Picasso, Amadeo Modigliani, Antoine Bourdelle, Gris e Chain Soutine. Nesse mesmo ano, ele e João Turin participaram do concurso para a realização do monumento em homenagem ao Barão do Rio Branco, em Curitiba. Naquela ocasião, como se encontravam fora do Brasil, suas propostas foram representadas por Affonso Solheid. Devido ao atraso do envio das maquetes pelo correio, foram desclassificados, pois apresentaram apenas fotos dos projetos. O vencedor foi o projeto do escultor Bernardelli, de Carvalho Paz & Cia., do Rio de Janeiro. Em 1913, em Paris, surgiu outra parceria importante, desta vez com o pintor americano James Wall Finn, Zaco executou um painel decorativo que media 8 x 4 m para a Biblioteca Astor, em Nova Iorque.

Durante o período em que viveu na França, Zaco exerceu diversas atividades. Trabalhou como retratista de uma empresa especializada nesse ramo e auxiliou outros artistas intermediando encomendas. Entre 1914 e 1918, com o advento da Primeira Guerra Mundial, sua vida na capital francesa foi afetada, já que

a guerra prejudicou a movimentação artística local. Nessa época, Zaco dividia as despesas de casa com João Turin, que também se encontrava em Paris. Devido à suspensão da subvenção que vinha recebendo, interrompeu seu ofício de artista, chegando a trabalhar como carregador de malas nas estações ferroviárias de Paris e como operário numa fábrica de artigos de cerâmica (TEMPSKI, 1984, p. 43). Com o final da guerra, Zaco reativou seu ateliê na Rua Belloni e procurou recuperar as possibilidades da atividade artística. Nos dias de folga visitava museus e bibliotecas e chegou a conhecer diversas cidades. A diversidade cultural era algo que o encantava, pois durante toda sua vida, viajou para diversos países e inclusive, numa de suas correspondências, chegou a mencionar que tinha como projeto saber ler, escrever e falar dez idiomas: português, francês, polonês, ruteno, inglês, alemão, neolandês, espanhol, italiano e russo (PARANÁ, 1908).

Em 1922, de volta ao Brasil, instalou-se num cortiço na Rua do Senado, n. 9, no Rio de Janeiro, onde também montou seu ateliê. Theodoro De Bona descreve a residência de Zaco da seguinte forma:

Ele residia, conforme já disse, na rua do Senado, no último quarto de um cortiço mal iluminado, úmido e bastante triste. Seu quarto era extremamente modesto e a desordem geral aí era constante; sem dúvida, essa era a principal razão da ausência de amigos em sua residência. Ele aí dormia, fazia as suas precárias refeições, preparava o barro, o gesso para seu trabalho, enfim, como consequência e sem o perceber, provia o acúmulo de peças moldadas e concluídas, modelagens em elaboração e envoltas em panos constantemente úmidos, a par de uma enorme quantidade de utensílios, de esboços e detritos. Nesse ambiente, destituído de qualquer conforto, com sua área inferior à metade do meu ateliê, ele refletia, estudava, planejava, desenhava, moldava e realizava as suas esculturas (DE BONA, 1984, p. 162).

Em 1923 Zaco naturalizou-se brasileiro. Nessa época recebeu encomendas oficiais, como a escultura *O Semeador* (figura 10), homenagem ao Brasil promovida pela Colônia Polonesa em comemoração ao primeiro centenário da sua independência (1822-1922). Em 15 de fevereiro de 1925 aconteceu a cerimônia de inauguração do monumento, situado na Praça Eufrásio Correia, em Curitiba. A inauguração solene contou com a presença da população, de autoridades políticas estaduais e municipais, civis, militares, eclesiásticas e diplomatas consulares de várias nações.



FIGURA 10 - **ZACO AO LADO DO MOLDE DA ESCULTURA O SEMEADOR.** 19--. 1 fot.: p. & b.; 16,1 x 12 cm. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

Ao longo de sua carreira como artista, Zaco participou de várias exposições no Brasil e no exterior. Dentre as quais, merecem destaque algumas das edições do Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro, da Antuérpia e de Bruxelas, além do Salão Oficial de Artistas Franceses. Fez parte do júri do Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1929, 1935, 1938 e 1940 e do Salão Carioca em 1935 e 1937. Foi membro do Conselho Nacional de Belas Artes de 1935 a 1938. Em 1940, foi nomeado professor interino de modelagem na Escola Nacional de Belas Artes, da qual mais tarde se tornou Catedrático de Modelagem, por meio de concurso, em

1949, com a apresentação da tese *A Modelagem nas Artes do Desenho*⁸³. Permaneceu nessa instituição até 1953, quando se aposentou. No ano de sua aposentadoria compulsória, o escultor recebeu expressiva homenagem no salão nobre da Escola Nacional de Belas Artes, ocasião em que seu busto em bronze foi entronizado na galeria da instituição, obra executada por Celita Vaccani, sua assistente na referida Cátedra⁸⁴.

Preocupado com seu futuro e as condições de sua vida pessoal, tornou-se sócio da Beneficência Portuguesa, a qual pagava as mensalidades com pontualidade. Isso lhe foi útil para ampará-lo na velhice e assisti-lo na enfermidade, pois, quatro meses após ser submetido a uma cirurgia para corrigir uma hérnia, Zaco Paraná viria a falecer, no Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1961. O artista foi sepultado em cova-rasa no Cemitério do Caju, na mesma cidade. Atualmente, não é possível apontar onde jazem seus restos mortais⁸⁵. Quanto ao seu temperamento, vários autores o descrevem como extremamente introvertido. Edwino Donato Tempski, que escreveu a biografia de Zaco, publicada no centenário do nascimento deste, aponta algumas das dificuldades que teve ao pesquisar sobre a vida do artista, como o fato de Zaco ser solteiro e sem descendentes; seus parentes ascendentes e colaterais terem falecido há anos; a maior parte da existência do artista ter decorrido no Rio de Janeiro e suas obras encontrarem-se disseminadas por todo o Brasil e em outros países como Bélgica, França, Argentina e Estados Unidos (TEMPSKI, 1984, p. 11).

As principais esculturas de Zaco Paraná são: *O Semeador* (1924), da Praça Eufrásio Correia, em Curitiba; *Maternidade* (1907), do Instituto de Puericultura Fernandes Figueira, no Rio de Janeiro, *Maternidade* (1993), do Jardim Botânico, em

⁸³ O *Programa* e o *Regime* para o Concurso da cadeira de Modelagem na Escola Nacional de Belas Artes, bem como a tese apresentada pelo artista, foram reproduzidos em TEMPSKI (1984, p. 51-86), no capítulo *Concurso à Cátedra da ENBA: a primeira aula e providências correlatas*.

⁸⁴ A matriz dessa peça foi doada pela autora ao Museu de Arte do Paraná em 1989.

⁸⁵ Numa correspondência destinada a Carlos Marés de Souza, então diretor superintendente da Fundação Cultural de Curitiba, o diretor da Embap, cujo nome não é mencionado, critica a falta de interesse do corpo docente da ENBA com a vida e obra de Zaco Paraná. Naquela ocasião, momento do centenário de nascimento do artista, o diretor da Embap lançava a proposta para a instalação na Praça Eufrásio Correia de um busto em bronze retratando o artista, de autoria de Celita Vaccani, colega do artista e professora da cadeira de Modelagem da ENBA. Essa obra havia sido premiada com Medalha de Ouro no 58º. Salão Nacional de Belas Artes. Para a realização do projeto, cujo desenho aparece anexo à correspondência, o diretor da Embap pede a colaboração da Fundação Cultural de Curitiba (EMBAP, 1984).

Curitiba, obra reproduzida durante as comemorações dos 300 anos da cidade; *Ordem e Progresso*, nas laterais da escadaria do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, na então Câmara dos Deputados. Além dessas obras, Zaco é também autor do baixo relevo em homenagem ao engenheiro Teixeira Soares (1935) e de vários bustos com colaboração de João Turin, como os dos poetas Emiliano Pernetta, Domingos Nascimento e Emílio de Menezes, na Praça Osório, em Curitiba.

5.2 JOÃO TURIN, O AMIGO

João Turin nasceu no dia 21 de setembro de 1878, em Porto de Cima, município de Morretes, litoral do Paraná. Era filho de Giovani Baptista Turin, imigrante italiano que desembarcou em 1877 no Porto de Paranaguá com sua esposa Maria Angela e suas duas filhas Fiorenza e Angela. Após alguns anos em Porto de Cima, devido às condições precárias e as dificuldades de adaptação climática, a família veio para Curitiba instando-se numa chácara na Rua Dr. Pedrosa. Em 1887, Maria Angela veio a falecer, deixando naquela ocasião sete filhos. Após a sua morte a família se mudou para a Chácara Franca, na Vila Guaíra.

Em 1890, aos 12 anos, João Turin trabalhou como aprendiz de ferreiro, torneiro, marceneiro e entalhador na Moveleira Henrique Henke, localizada na mesma rua de sua antiga residência. De origem austríaca, Henrique Henke era marceneiro, torneiro e dono de uma fábrica de móveis de luxo que trabalhava também com objetos artísticos em madeira. Apaixonado pela caça e pela taxidermia, empalhava pássaros e outros animais. Talvez daí, desse contato com Henke, tenha surgido o interesse do jovem João Turin pela representação de animais na escultura, gosto que o levaria mais tarde a conquistar o título de escultor animalista brasileiro.

Em 1896, iniciou seus estudos na Escola de Artes e Indústrias de Mariano de Lima. De 1902 a 1904, frequentou o Seminário Episcopal de Curitiba, onde estudou Português, Francês, Latim, História Universal, Retórica, Geografia, Aritmética, Álgebra, Geometria e Religião (TURIN, 1998, p. 24-27). Lá fez grandes amizades e dentre seus amigos estava Zaco Paraná, com quem frequentou o Seminário no mesmo período, entre 1901 a 1903 (figura 11). Esses estudos iniciais os tornariam aptos para enfrentar mais tarde os cursos de formação de artistas em Bruxelas e em Paris.

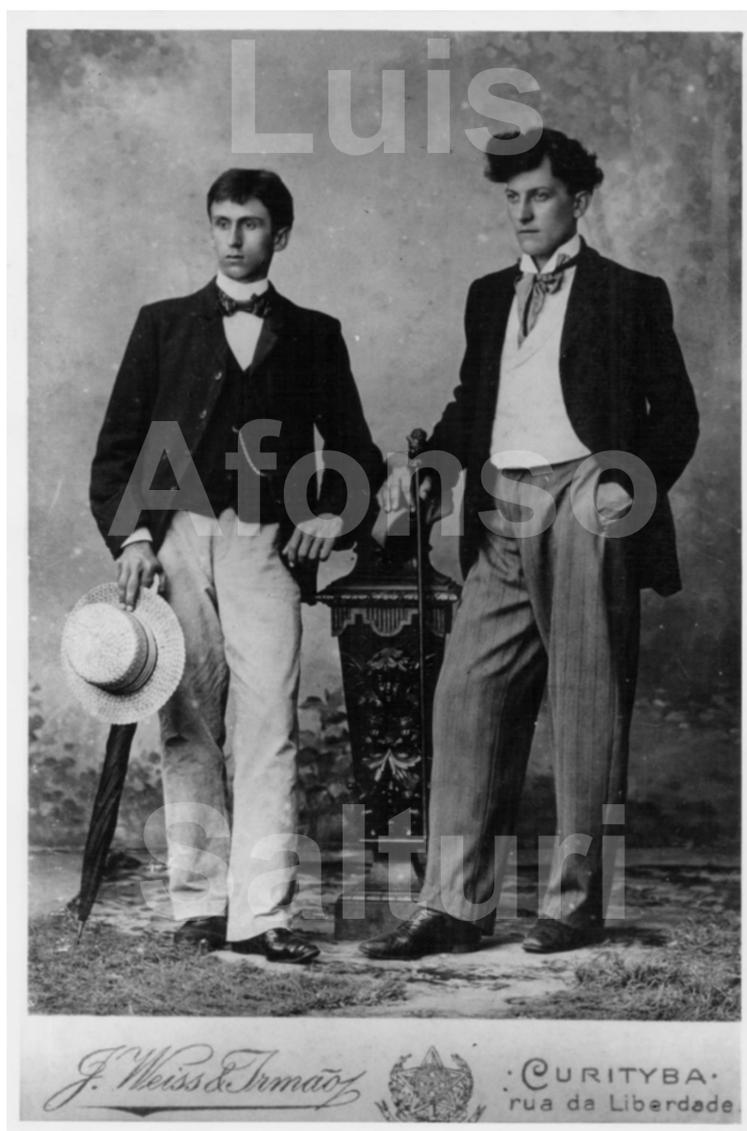


FIGURA 11 - WEISS, J. & IRMÃOS. **Zaco Paraná e João Turin em Curitiba**. [190-]. 1 fot.: p. & b. 18 x 12,2 cm. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

Em 1905, a então Província do Paraná, na pessoa de Vicente Machado, Presidente Provincial, concedeu a João Turin uma bolsa de estudos para aprimoramentos no exterior. Naquela ocasião, obteve a subvenção do Governo, mas não esperou receber o primeiro pagamento, pediu dinheiro emprestado, ganhou outra quantia de seu pai e seguiu viagem para a Bélgica. Em Bruxelas, foi morar num hotel na Rua Louvin, onde também morava Zaco Paraná. Os dois acabariam estudando juntos na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas (figura 12).



FIGURA 12 - REAL ACADEMIA DE BELAS ARTES DE BRUXELAS. 1905. 1 fot.: p. & b. 11,5 x 17 cm. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

João Turin estudou na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas até 1909. Especializou-se em escultura sob os ensinamentos de Charles Van der Stappen, que também era diretor da instituição. Como prêmio por merecimento curricular, conquistou um ateliê, carvão para aquecimento e modelo vivo. Do período em que permaneceu em Bruxelas, há uma correspondência sua dirigida a Romário Martins datada em 20 de março de 1906 (TURIN, 1906). Romário Martins havia intermediado junto a Assembleia Legislativa para que João Turin conseguisse sua bolsa de estudos. Na carta, o escultor comenta sobre suas premiações, pede desculpas pela demora em dar notícias, justificando o fato pelas más condições de saúde em que se encontrava devido ao clima belga.

João Turin e Zaco Paraná sempre foram muito próximos. Há momentos de suas vidas que foram inseparáveis. Em 1910, Zaco Paraná veio para o Brasil, permaneceu por alguns meses e retornou à Europa, fixando-se em Paris. No ano seguinte, Turin também deixou Bruxelas e seguiu para a capital francesa, na qual permaneceu até 1922. Fixou residência na Rua *Vercingetórix*, n. 52, em *Montparnasse*. Frequentou vários cafés de Paris, onde conheceu o meio artístico e

intelectual. Fez então vários amigos, como os artistas plásticos Túlio Mugnaini, Marques Júnior e Victor Brecheret. No início de sua chegada em Paris, indicado por seu pai e por um amigo, serviu como guia turístico para duas senhoras brasileiras em viagem pela França e pela Itália, o que lhe permitiu conhecer várias cidades históricas e o patrimônio cultural e artístico desses países.

No período em que viveu em Paris fez amizades, conseguiu encomendas artísticas e sofreu com as consequências da Primeira Guerra Mundial. O artista retornou ao Brasil no início do mês de novembro de 1922. Nesse ano, o do Centenário da Independência, expôs no Rio de Janeiro a estátua de *Tiradentes*, trabalho executado em Paris no mesmo ano. Em janeiro de 1923 voltou para Curitiba residindo, primeiramente, na casa-ateliê cedida pelo município situada no alto do bairro São Francisco. Depois, já na década de 1930, se mudou para Rua 7 de Setembro esquina com a Rua Coronel Dulcídio, quando construiu, no terreno que era de seu pai, sua casa-ateliê em estilo paranista, cuja fachada era decorada com pinhões e dois alto-relevos com imagens de índios.

A partir de 1923, João Turin se envolveu com a elaboração de uma arte representativa da identidade paranaense, influência do paranismo que vinha sendo proposto pelos estudos históricos e pela literatura, motivado também pela política local. São desse período seus encontros com João Ghelfi e Lange de Morretes, em que juntos criaram o estilo paranista. Esses artistas plásticos se encontravam constantemente no ateliê de Ghelfi e no Café Belas Artes. Nessa época, o paranismo passou a se constituir como um movimento cultural e surgia a revista *Ilustração Paranense*, criada por João Baptista Groff, de quem Turin se tornou compadre ao batizar Thelma Groff, filha do jornalista. Além da capa da revista, Turin ilustrou diversos contos e poesias.

Mesmo após crises e revoluções, Turin continuou executando suas obras, participou de salões e ganhou vários prêmios. No Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu duas medalhas por esculturas com a temática dos felinos. O escultor recebeu, em 1944, a medalha de prata pela escultura *Tigre Esmagando a Cobra* e, em 1947, a medalha de ouro pela escultura *Luar do Sertão*. Estas duas obras foram vendidas à Prefeitura do Rio de Janeiro e postas em espaços públicos da cidade. A obra *Tigre Esmagando a Cobra* foi colocada no Zoológico da Quinta da Boa Vista e *Luar do Sertão*, na Praça General Osório. Existem reproduções dessas

duas obras em Curitiba, a primeira na Avenida Manoel Ribas e a outra na Avenida Cândido de Abreu, próxima ao prédio da Prefeitura Municipal de Curitiba. Em 1947 o escultor também recebeu duas medalhas pelo busto de *Dario Vellozo*, a medalha de prata no Salão Paulista de Belas Artes e a medalha de ouro no Salão Paranaense.

João Turin permaneceu no Rio de Janeiro algum tempo para resolver os trâmites burocráticos referentes à venda de suas obras. Sempre que viajava para o Rio de Janeiro, o escultor se hospedava na casa do pintor Theodoro De Bona, marido de Argentina, sua sobrinha, que naquela época morava lá com a família. Na ocasião em que permaneceu no Rio de Janeiro, entre o final do ano de 1947 e maio de 1948, o calor intenso de quarenta graus à sombra abalou sua saúde. Mesmo sem concluir as negociações da venda de suas obras com a Prefeitura daquela cidade, o artista retornou a Curitiba, os assuntos pendentes foram resolvidos por De Bona e Erbo Stenzel. Vê-se, portanto, como sua rede de *sociabilidade* envolvia vários outros artistas paranaenses.

O artista faleceu em Curitiba no dia 9 de julho de 1949, aos 70 anos, devido a problemas do coração⁸⁶. Segundo seus biógrafos, nunca se casou, pois nenhum de seus envolvimento amorosos, tanto na Europa como no Brasil, o convenceu a assumir um compromisso mais sério⁸⁷. Considerado o precursor da escultura no Paraná, destacou-se como animalista e deixou um considerável acervo que inclui esculturas e baixos-relevos, pinturas, monumentos históricos e outras obras em locais públicos de Curitiba e demais municípios paranaenses. Uma boa parte da obra produzida pelo artista se encontra atualmente na Casa João Turin⁸⁸.

⁸⁶ Em nome do Governo do Paraná, Erasmo Pilotto pronunciou uma oração à beira do túmulo de João Turin, em 10 de julho de 1949, data do sepultamento do artista. Esse texto foi publicado como livro com o título *João Turin* (PILOTTO, 1952). Essa obra, que teve uma tiragem de 500 exemplares, pode ser encontrada no Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. O mesmo texto foi reeditado numa coletânea do mesmo autor (PILOTTO, 1976, p. 495-503).

⁸⁷ Em seu livro, Elisabete Turin cita alguns manuscritos nos quais o artista comenta sobre seus relacionamentos amorosos em Bruxelas e em Paris (TURIN, 1998, p. 35-36).

⁸⁸ A *Lei n. 1538, de 2 de dezembro* de 1953, regulamentava a criação da Casa João Turin, que seria destinada a cultivar a memória do artista e manter seu acervo. Contudo, durante décadas não houve aplicação da referida lei e o antigo ateliê do artista, local escolhido para ser desapropriado e ser instalada a sede, fora demolido. A Casa João Turin somente foi inaugurada em 10 de janeiro de 1989 num imóvel público no Alto São Francisco. Atualmente seu acervo é composto por esculturas de pequeno e médio porte, baixos-relevos, desenhos, pinturas, projetos decorativos, manuscritos, fotografias, objetos pessoais e de trabalho do artista. Parte desse acervo pertence aos familiares do artista.

5.3 JOÃO GHELFI, UM ELO ENTRE OS ARTISTAS

Por um viés sociológico, João Ghelfi pode ser visto como um dos pintores mais importantes da sua *geração*, não tanto pela sua produção pictórica, mas por ter feito com que os artistas plásticos e intelectuais paranaenses constituíssem um grupo coeso. Devido à boêmia, Ghelfi incorporava um *estilo de vida* contrário à moral burguesa da cidade de Curitiba do início da década de 1920. Esse atributo tem uma similaridade com o cotidiano de outros artistas ao longo da história, visto que “o *estilo de vida* boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, elaborou-se tanto contra a existência bem-comportada dos pintores e escultores oficiais quanto contra as rotinas da vida burguesa” (BOURDIEU, 1996, p. 72).

Nascido em Curitiba em 29 de dezembro de 1890, Ghelfi estudou de 1907 a 1911 com Alfredo Andersen, na mesma cidade⁸⁹. Existem poucas informações sobre sua vida. Segundo ARAUJO (2006, p. 52), o artista teria pintado os quadros da Galeria de Retratos dos Prefeitos de Curitiba, conferido anteriormente a Andersen, por este estar impossibilitado de pintá-los. Apesar dessas telas não levarem assinatura, Ghelfi executou esses trabalhos e tratou dos trâmites econômicos. Em 1913, com a importância recebida viajou para Paris, permanecendo até 1914. Conforme BREDÁ et al. (1971), o artista partiu para a capital francesa com sua esposa, Carmella Salvador Ghelfi, e seus filhos Murilo, Edmundo e Constante. Lá frequentou a Academia Cala Rossi e diversos ateliês, aperfeiçoando-se em pintura. Durante o período em que esteve na França, Ghelfi encontrou-se com Zaco Paraná e João Turin, que residiam na cidade naquela ocasião, pois estudavam na Escola Superior de Belas Artes de Paris (figura 13).

⁸⁹ Contrariamente a outras publicações, no *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, Adalice Araujo afirma que o nascimento do artista se deu em Buenos Aires, em 1890, sendo que teria passado a residir em Curitiba em 1895 (ARAUJO, 2006, p. 52).



FIGURA 13 - **GHELFI, TURIM E ZALO EM PARIS.** 1913. 1 fot.: p. & b.; 11,8 x 8 cm.
Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski. Universidade Federal do Paraná.

Dos três artistas que estavam na capital francesa, João Ghelfi foi o primeiro a regressar ao Brasil. Possivelmente, isso se deve a questões financeiras, já que não possuía bolsa de estudo e tinha constituído família, o que lhe exigiria muitos recursos para poder se manter em Paris. Ao voltar para Curitiba, Ghelfi fixou residência com sua família numa casa de madeira na Rua Coronel Dulcídio, perto da esquina com a Avenida Sete de Setembro, praticamente em frente à residência do pintor e amigo Frederico Lange de Morretes (DE BONA, 2004, p. 31). No âmbito das inovações das linguagens artísticas, ao retornar de sua viagem teria sido o introdutor de formas cubistas nas artes paranaenses, pois segundo um depoimento do pintor

Freysleben, em 1970, para ARAUJO (1974, p. 115), Ghelfi trouxera de Paris diversas telas suas com “homens e mulheres quadrados”.

Em 30 de junho de 1920, utilizando o pseudônimo Ghibellinus, Ghelfi escreveu uma crítica publicada no *Commercio do Paraná* no qual trata sobre o retorno de Lange de Morretes ao Brasil, que é apelidado por ele de Fritz. Nessa crítica, o autor faz uma comparação entre aquele Fritz de antes da viagem à Alemanha e o que regressou “com suaves mudanças físicas”, mas que se tornou “um belo artista” devido à maturidade e ao aprimoramento técnico. É interessante notar que o pseudônimo utilizado nessa crítica não é à toa, pois ao comentar sobre as obras do colega, Ghelfi impunha interesse aos leitores do jornal e anunciava a abertura, naquela semana, da *1ª. Exposição Individual* de Lange de Morretes em Curitiba, em julho de 1920, na qual seriam expostas 33 telas que retratavam a paisagem alemã (GUIBELLINUS, 1920). Partindo da leitura desse artigo, pode-se perceber a importância e o papel que a crítica de arte tinha para a carreira do artista naquele contexto. Por maior talento e conhecimento técnico que o artista tivesse, isso não era suficiente para que sua obra fosse vista e valorizada. Assim, a crítica de arte contribuía de forma significativa para a inserção do artista no ofício artístico, não só no que se refere ao reconhecimento pelo público, mas pelos seus próprios pares. O pseudônimo e o texto valorativo de Ghelfi em defesa do amigo evidencia a teia de interdependência existente entre os artistas plásticos.

Essa teia de interdependência é visível também num depoimento do pintor Theodoro De Bona, que comenta que Ghelfi, numa visita ao seu ateliê, aconselhou-o a ingressar na Escola de Alfredo Andersen, local que De Bona frequentou de 1921 a 1926. O autor afirma que neste período poucas vezes teve contato com Ghelfi, isso porque este já não frequentava as rodas boêmias da cidade, estando mais em contato com o pintor Lange de Morretes, com o escultor João Turin e com o jornalista Samuel Cesar (DE BONA, 2004, p. 29-30). Essas informações são relevantes também porque ajudam a compreender como de dava a *sociabilidade* entre artistas plásticos e intelectuais. Os encontros entre eles aconteciam em pontos comerciais conhecidos de Curitiba, como a Confeitaria Esmeralda e o Café Belas Artes, e em seus ateliês. Um dos locais preferidos era o ateliê de Ghelfi, na Rua Marechal Deodoro, onde havia sido o estúdio do fotógrafo Adolpho Volk e depois o ateliê de Alfredo Andersen (figura 14).



FIGURA 14 - GROFF, J. B. **No ateliê de João Ghelfi**. [192-]. 1 fot.: sépia; 20 x 12 cm.
Arquivo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

NOTA: Essa fotografia foi encontrada com uma caderneta de João Ghelfi datada de 05 a 10 de junho de 1912. Identificados, da direita para a esquerda do observador, o primeiro é Zaco Paraná e o terceiro, Frederico Lange de Morretes. Em relação às obras, o quadro de troncos à esquerda no alto é *Solidão* (paisagem de inverno) pintada na Alemanha, em 1918, por Lange de Morretes. À direita, de Zaco Paraná, uma cabeça, intitulada *O filósofo*. À esquerda, de João Ghelfi, *Retrato de Sara*.

De acordo com a escassa bibliografia existente, Ghelfi possuía um “espírito aventureiro”, vivendo uma vida boêmia com uma tendência para as “conquistas amorosas”. “Foram justamente essas aventuras que provocaram a sua morte prematura, causada por um sério ferimento, na cabeça, por um objeto contundente” (DE BONA, 2004, p. 31). De acordo com rumores, tal ferimento teria sido provocado

pela sua esposa, Carmella. Nas palavras de Theodoro De Bona: “Ele [Ghelfi] era muito mulherengo, não deixava dinheiro em casa, houve problemas com a mulher e no fim foi ferido e morreu em consequência daquele negócio” (DE BONA, 1989, p. 15). Após o ocorrido, Ghelfi teve tratamento no hospital da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, tendo recebido alta. Porém, passado alguns dias, ele voltou ao hospital por complicações do mesmo ferimento. Em seguida, surgiu pela cidade a notícia de seu falecimento, aos 35 anos, em 28 de agosto de 1925. Junto ao seu caixão foram colocados seus pincéis e sua palheta, conforme seu desejo.

No que se refere a sua produção artística, segundo a opinião de Alfredo Andersen e de outros artistas, o talento de Ghelfi era mais dirigido à pintura figurativa, especialmente para o retrato. “Poucas são as paisagens de sua autoria e, as que existem, demonstram possuir ele pouca tendência, ou pouco interesse por essa modalidade de pintura” (DE BONA, 2004, p. 29-30). Além de pinturas, Ghelfi também produziu algumas esculturas, entre as quais se destaca o busto de Dante, feito em barro com muita habilidade. De suas obras, são citadas como mais importantes alguns retratos, dentre eles o de Samuel Cesar, o da Senhora Eulália de Andrade Chaves, o de Alexandre de Azevedo, o do Dr. Pinto Vasconcellos e o do Cavaleiro Santiago Colle.

São atribuídos a ele a autoria da Galeria de Retratos da Prefeitura Municipal de Curitiba e os desenhos do terceiro piso do Edifício do Paço da Liberdade, feito por volta de 1915 e 1916, elaborados com motivos predominantemente *art nouveau*, por recomendação de Alfredo Andersen. A maior parte de suas obras pertence a coleções particulares⁹⁰. Não existem ainda estudos sobre sua *trajetória social* e sua produção artística, nem informações sobre seus descendentes. Quanto aos escritos da época, há um artigo intitulado *Um grande desventurado: J. Ghelfi* (CESAR, 1930c), no qual o jornalista Samuel Cesar descreve os comentários que fez durante uma visita de um morador do Rio de Janeiro à sua casa, sobre o seu retrato pintado por Ghelfi. O visitante pergunta a Samuel se ele deixava o retrato naquele canto escuro porque estava inacabado. Samuel responde que não, pois deixava o retrato em frente a sua poltrona preferida porque o fazia pensar, justamente pelo seu

⁹⁰ Segundo alguns autores, muitas obras de Ghelfi foram destruídas pela sua esposa. No Museu de Arte Contemporânea do Paraná existe um pequeno caderno de notas com vários esboços de figuras humanas produzidos pelo artista: GHELFI, João. **Caderno de notas**. Desenhos de 5 a 10/06/1912. Reprodução colorida doada por Fernando Bini em 05/07/1996 ao MAC-PR.

defeito. Quando o visitante pergunta quem o pintou, Samuel responde que foi “um belo artista que vai sendo esquecido”, sonhador, talentoso, mas marcado pela desventura.

5.4 LANGE DE MORRETES, ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA

O artista e cientista Frederico Lange de Morretes nasceu no dia 5 de maio de 1892, em Morretes. Seu pai era o engenheiro alemão Rudolph Lange, natural de Leipzig, que se instalou naquela cidade ao assumir o cargo de Chefe da Via Permanente da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, junto ao grupo de engenheiros de João Teixeira Soares. Em Paranaguá, Rudolph conheceu Ana Bockmann Schubert, viúva com quem se casou. O casal formou uma família constituída por sete filhos: Carlos Shubert, filho de Ana com seu primeiro marido, Ana, Ernest, Hedwig, Reinaldo, Herminia e Frederico, filhos de Ana com Rudolph (MORRETES, 2003).

Quando Frederico tinha apenas dois anos, seu pai foi transferido para o posto telegráfico do Ipiranga, na Serra do Mar, onde se instalou com a família. Aos nove anos, Frederico conheceu Alfredo Andersen, quando Rudolph encontrou o pintor norueguês no Porto de Paranaguá tentando vender suas pinturas. Rudolph, apreciador de arte, não só comprou as telas do artista norueguês, como resolveu trazê-lo para sua casa a fim de executar o retrato dos filhos, que também passaram a ter aulas particulares de desenho e pintura com o artista.

Depois da abertura da Estrada de Ferro, inaugurada em 2 de fevereiro de 1885, a cidade de Morretes entrou em decadência econômica. Os portos da cidade de Morretes e de Porto de Cima e as indústrias de beneficiamento tornaram-se desnecessários, pois as grandes casas comerciais e as indústrias se mudaram para Curitiba, a nova capital. Desse modo, a Família Lange acabou se transferindo para Curitiba e, em 1902, por sugestão de Rudolph Lange, Alfredo Andersen também se mudou.

Após ter permanecido dez anos em Paranaguá, incentivado pelo Dr. Vicente Machado, Andersen montou seu ateliê em Curitiba. Nesta cidade, aos poucos, seu estúdio se transformou em escola e Frederico teve com ele aulas de desenho e pintura de 1907 a 1910. Foi Andersen que convenceu Rudolph a mandar o filho para

a Europa para dar sequência aos seus estudos artísticos e ampliar seus conhecimentos. Em relação à questão financeira, foi também por intermédio de Andersen que o jovem Frederico conseguiu uma bolsa de estudos das autoridades políticas da época para manter seus gastos. A origem germânica da Família Lange e a afeição de Andersen pela Alemanha certamente contribuíram para a escolha deste país dentre os outros da Europa.

Em 1915, quando visitado pelo crítico carioca Nogueira da Silva, Andersen considerou Frederico como seu melhor aluno e o “maior pintor paranaense”, dizendo: “É um artista pessoal com uma visão muito acentuada da paisagem. Ensinei-lhe a desenhar, meti-lhe os pincéis nas suas mãos, e quando pressenti que o meio lhe ia atrofiando seus maravilhosos recursos, aconselhei o pai para mandá-lo embora. E Fred. partiu. Foi para a Alemanha” (ANDERSEN, 1915, apud RUBENS, 1995, p. 98). Além de Andersen, o contato com o escritor e jornalista Euclides Bandeira foi muito importante para a formação intelectual do jovem artista, marcando a fase inicial de sua carreira (PARANÁ, 1922, p. 405). Nessa fase, também merecem destaque as viagens que o artista fez para os estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, antes de embarcar para a Alemanha, em maio de 1910.

Na Alemanha, em Leipzig, aos 18 anos entrou na Real Academia de Artes Gráficas, tendo aulas com Walter Tiemann (1876-1951) e Hans Soltmann (1876-1955). Nesse período, além de desenho, estudou pintura, litografia, matemática, anatomia e embriologia. Em 1913, após ter se preparado com Hermann Groeber (1865-1935), conseguiu entrar por concurso na Escola Superior de Belas Artes de Munique. Nesta seguiu cursos de pintura e escultura de 1915 até 1920, tendo como professores Angelo Jank (1868-1940) e Carl Hans Schrader-Velgen (1876-1945). Além dos estudos na área das artes, acabou estudando zoologia por gosto e por influência familiar. Nessa fase, o artista expôs individualmente em Munique e Colônia. Além de encontrar uma Europa agitada por revoluções estéticas, acabou sendo surpreendido pelas consequências da Primeira Guerra Mundial.

O artista se casou em 1917, na cidade alemã de Wallgan, com a cantora lírica Bertha Bamberger (1890-1983), que conheceu em Oberamergau, também naquele país. A primeira filha do casal, Berta, nasceu em 28 de junho daquele ano. O casal viria a ter mais três filhos: Ruth, Ana Maria e Flávio. Com o fim da Primeira

Guerra Mundial o artista resolveu voltar para o seu país. Em maio de 1920, chegou ao Brasil com a família, inicialmente morou na casa de seu pai, situada na Rua da Misericórdia, atual Rua André de Barros, em Curitiba. Depois se mudou para a Rua Trajano Reis, antes de fixar definitivamente sua residência na Rua Coronel Dulcídio n. 1202 (MORRETES, 2006).

Ao regressar da Alemanha, Frederico se sentia um “novo homem”, considerando dois aspectos. Primeiramente, no aspecto profissional, pois entrou em contato com novas técnicas e tendências artísticas. No aspecto pessoal, retornou com uma nova identidade que se manifestou em seu nome artístico: “Lange de Morretes”. Isso porque, quando estava na Alemanha notou que seu sobrenome era muito comum e resolveu mudá-lo. Seu pai desgostou-se com essa mudança, principalmente porque a família tinha um nome prestigioso. Para o mesmo, não havia mais a necessidade de manter o cognome no Brasil. Mesmo assim, o filho não se deixou convencer pelo pai. Morretes, sua cidade natal, era sua referência, e seu novo nome mostrava bem a identificação com suas origens.

Anexo à sua residência, o artista abriu seu ateliê e escola gratuita de desenho e pintura, a qual manteve por 12 anos, entre 1923 e 1935 (figura 15). Nesse local, teve como vizinhos os artistas e amigos João Ghelfi e João Turin. Este havia se instalado no Alto do São Francisco, numa casa cedida pela Prefeitura de Curitiba, depois se mudou para a Rua Sete de Setembro, n. 2779, esquina com a Rua Coronel Dulcídio. A filha mais velha de Lange de Morretes traz alguns aspectos sobre a relação de seus pais com o *campo* da docência. Segundo ela, seus pais por puro idealismo mantinham a escola particular, anexada à sua residência, fornecendo todo o material didático necessário às aulas, sendo exigida dos alunos apenas a frequência (MORRETES, 2003). Nessa escola, Lange lecionou desenho anatômico, pintura e escultura. Vários de seus alunos seguiram carreira artística, dentre eles Arthur Nísio, Kurt Boiger, Augusto Conte e Erbo Stenzel.

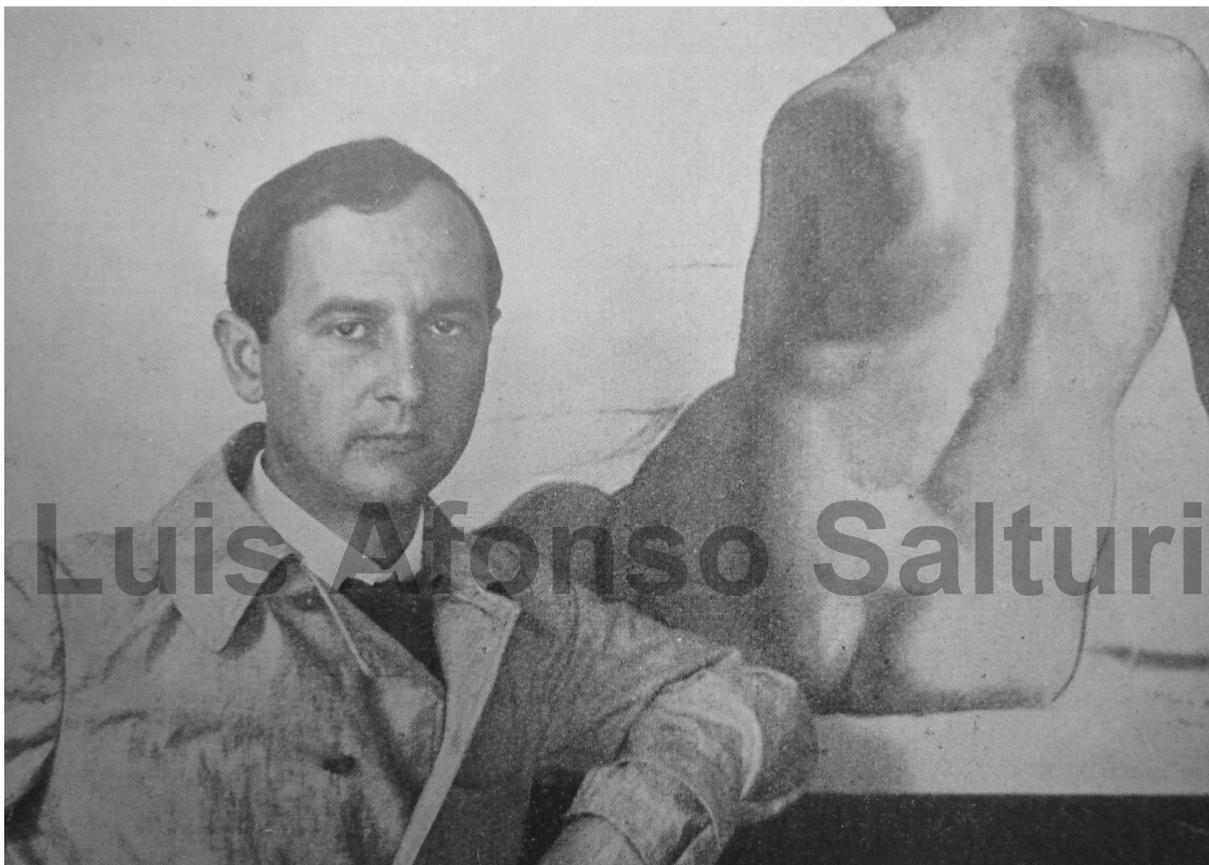


FIGURA 15 - GROFF, J. B. **Lange de Morretes no seu ateliê, junto a um estudo seu.** 1923. 1 fot.: p. & b.; 8,5 x 11,7 cm. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1930, n. 6, jun.).

Além de lecionar em sua escola particular, Lange de Morretes assumiu cargo de professor na Escola Normal Secundária de Curitiba e no Ginásio Paranaense, lecionando História da Arte, Desenho Geométrico e Metodologia do Desenho. Bertha, sua esposa, além de dar aulas particulares, lecionou música na Escola Normal. Em 1924 foi oficializada essa sua atuação profissional, quando o artista foi nomeado professor vitalício na Escola Normal pelo Presidente do Estado Caetano Munhoz da Rocha. O artista permaneceu nesse cargo por um longo período, até meados da década de 1930.

Em julho de 1920 aconteceu sua primeira exposição individual após voltar da Europa. Nessa exposição, realizada num dos salões da Associação Comercial do Paraná, foram expostos 33 quadros que o artista pintou na Alemanha. Essa primeira mostra fez com que ele obtivesse reconhecimento artístico, pois seus trabalhos alcançaram amplo sucesso. Assim, após essa exposição, o artista rumou à Foz do Iguaçu para retratar a paisagem local. Ao voltar, trouxe consigo 20 telas pintadas no local, algumas delas de grandes dimensões (DE BONA, 2004, p. 23). A segunda e a

terceira exposição individual do artista em Curitiba aconteceram em fevereiro e dezembro de 1921. Na exposição de fevereiro, expôs 12 trabalhos que focalizavam as Cataratas do Iguaçu. Na exposição de dezembro, segundo MUNHOZ (1922, p. 59), o artista expôs 21 quadros com temas referentes ao Paraná. Entre essas exposições, houve outras duas fora do Paraná. Suas telas foram expostas no Rio de Janeiro em 5 de maio de 1921, na Escola Nacional de Belas Artes, e tiveram ótimo acolhimento da crítica. Depois, a exposição seguiu para São Paulo, onde também recebeu excelente acolhida.

Algumas publicações mostram como, naquela época, repercutiram essas exposições fora do Paraná. Em seu livro *Andersen, pai da pintura paranaense*, publicado originalmente em 1938, RUBENS (1995, p. 98-99) faz uma crítica de exaltação ao falar sobre a exposição de Lange de Morretes no Rio de Janeiro, salientando o entusiasmo com que o público recebeu o artista naquela ocasião. No artigo *Alguns Artistas Paranaenses*, publicado na *Gazeta do Povo* de 7 de setembro de 1922, MUNHOZ (1922, p. 58) faz referências a uma crítica publicada no *Correio Paulistano*, no qual Menotti Del Picchia, intelectual paulista de renome nacional, vibrava de entusiasmo na medida em que ia conhecendo a obra do pintor paranaense. Em outra, publicada na revista *Ilustração Brasileira*, Adalberto Mattos, outro intelectual da época, considerava Lange de Morretes “um impressionista de larga visão”.

No mesmo artigo, Laertes Munhoz tenta construir um distanciamento entre Alfredo Andersen e Lange de Morretes, colocando o professor e seu ex-aluno como rivais. Há várias explicações possíveis para esse fato. Uma delas é a tentativa de rompimento com o passado, devido ao surgimento de uma nova *geração* de pintores, em sua maioria, brasileiros e ex-alunos de Andersen. Outra possibilidade é a aversão do autor aos estrangeiros, justamente porque Alfredo Andersen era norueguês e Lange de Morretes, brasileiro. Há ainda o fato de que, em 1922, data da publicação do artigo, a influência do paranismo nas artes plásticas já era marcante, isso porque havia uma preocupação em relação à representação das “maravilhas” do Paraná.

No Paraná, para alguns críticos de arte a melhor fase artística de Lange de Morretes é a que vai de 1926 a 1928. Eles afirmam que a partir desse período ele se afastou cada vez mais da atividade artística, devido aos seus estudos na área da

Malacologia, ciência que estuda os moluscos. Certamente, essas afirmações se devem à repercussão do paranismo nas artes plásticas e musicais e também porque, em 1927, o artista recebeu a medalha de bronze pela obra *Tranquilidade*, numa exposição coletiva no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Fato que permitiu seu reconhecimento como artista a nível nacional.



FIGURA 16 - GROFF, J. B. **Artistas reunidos no ateliê de Lange de Morretes durante a passagem de Bruno Lechowski por Curitiba.** 1926. 1 fot.: sêpia; 16,5 x 22 cm. Arquivo Casa João Turin.

NOTA: Da esquerda para a direita, os pintores Estanislau Traple, Frederico Lange de Morretes e Bruno Lechowski (sentado), o escultor João Turin e o escritor Coelho Junior, em Curitiba, em 1925 no ateliê de Lange de Morretes. A passagem do pintor polonês Bruno Lechowski por Curitiba despertou grande interesse nos artistas locais.

A partir da década de 1930, a *trajetória social* de Lange de Morretes é marcada pelo seu envolvimento com questões políticas relacionadas ao *campo artístico*. Isso porque o pintor se preocupava com a proposta do Estado em taxar as obras de arte, se posicionando contra o fisco federal. A preocupação com questões que envolviam o ofício de artista também aparece em seus depoimentos sobre a

Sociedade de Artistas do Paraná (SAP), instituição da qual foi responsável pela fundação. Foram justamente essas questões políticas que contribuíram, mais tarde, para sua divergência com Manoel Ribas, Interventor do Estado do Paraná, ocasionando inclusive sua saída da Escola Normal, na qual lecionava, e sua não indicação para a direção do Museu Paranaense. Fatos que viriam desencadear sua partida para São Paulo em 1936.

Quanto à saída de Lange de Morretes da Escola Normal, existem diferentes versões. Uma delas é mencionada pelo pintor Guido Viaro no jornal *O Estado do Paraná* de 29 de agosto de 1959. Segundo este, a saída teria sido motivada por um Decreto Federal que impedia ao professor de desenho entrar em bancas de exame de matérias não afins. Embora a aplicação legal não fosse rígida, Lange teria usado isso como pretexto para sua saída (VIARO, 1959, p. 14). Essa versão é pouco provável, tendo em vista que Viaro, em alguns momentos minimiza tanto as ações políticas, quanto à carreira de Lange como cientista. Como os escritos de Guido Viaro sobre Lange datam do final da década de 1950, há duas explicações possíveis para suas atitudes. Uma delas é a existência no Paraná de um ideal romântico de artista-gênio, que ditava como o artista deveria ser, já que Lange era um artista-cientista, isso ia contra a visão que perdurava na arte paranaense. A segunda explicação está relacionada com a disputa pelo polo dominante do *campo artístico*, pois Viaro tenta negar o passado, já que este fez parte do grupo de artistas que viria após o Movimento Paranista⁹¹.

A outra versão sobre a saída de Lange de Morretes da Escola Normal é comentada por Luis Pilotto, que afirma que Lange começou a faltar muito às suas aulas na Escola Normal e o Interventor Manoel Ribas foi procurado por um pai de aluna, que se queixou que Lange não dava aula. Segundo Luís Pilotto, seu irmão Oswaldo Pilotto, diretor da escola Normal, disse para Ribas que já havia chamado a atenção de Lange, mas este estava fazendo estudos de Malacologia, em São Paulo, e raramente vinha para Curitiba. Manoel Ribas falou com Gaspar Velloso e ele demitiu Lange (PILOTTO, 2004).

Além da saída da Escola Normal, outro obstáculo na carreira de Lange de Morretes foi a disputa, em 1936, pelo cargo de diretor do Museu Paranaense,

⁹¹ Sobre a *trajetória social* e a carreira artística de Guido Viaro, enfatizando sua contribuição para o ensino artístico no Paraná, consultar: OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **A modernidade no sótão: educação e arte em Guido Viaro**. Curitiba: Editora UFPR, 2008. 327 p.

exemplo típico de como se dava, naquela época, a relação entre o poder executivo e as instituições culturais. Lange ambicionava a direção da instituição, mas Manoel Ribas designou José Loureiro Fernandes para ocupar o cargo. Irritado com o fato, o artista-cientista partiu com a família para São Paulo aceitando o cargo de assistente na Cátedra de Paleontologia no Museu Paulista, do Professor Barão Ottorino De Fiore di Cropani. Para Berta Lange de Morretes, filha do artista, a família ignorou a disputa pela direção do Museu Paranaense e em São Paulo, o *status* de família tradicional teve que ser conquistado novamente. Segundo ela, para seu pai o Paraná era um lugar muito especial por sua natureza e Curitiba pelo seu ambiente artístico e pelo círculo de amigos (MORRETES, 2003). Por isso, conclui-se que a partida para outro Estado tenha sido muito difícil para ele⁹².

No que diz respeito às atitudes políticas de Lange de Morretes, alguns autores afirmam que, como protesto contra suas divergências com Manoel Ribas, Lange deixou a barba crescer. Sobre esse fato, na crônica escrita pelo pintor Guido Viaro em 1959, este tenta diminuir o reconhecimento artístico de Lange de Morretes por meio de uma imagem ridicularizada construída pelas atitudes políticas do artista-cientista, que ele vê como ingênuas (VIARO, 1959). Não há como negar que essa posição de Viaro está marcada pela disputa do polo dominante do próprio *campo artístico*, pois o mesmo passou a fazer parte do grupo de artistas que viria após o de Lange de Morretes e que investia em outras linguagens artísticas. Um bom exemplo disso é a colaboração de Viaro na revista *Joaquim* que, no caso das artes plásticas, se contrapunha aos alunos de Alfredo Andersen e a este próprio. Por essa via, Viaro tenta romper com “os fantasmas do passado”, os quais, um dia ele chegou até a estar ligado.

Contudo, suas atitudes políticas ao longo de sua *trajetória social* não se deram apenas em atitudes como essa, sendo também marcada por ações de administrador e de líder sindical, realizando tarefas administrativas e organizando grupos de representação de categorias profissionais. Em 1935, ao se tornar conhecido no campo da Malacologia, havia sido convidado a ocupar o cargo de

⁹² Essa disputa pela direção do Museu Paranaense constata o início da profissionalização para os candidatos que pretendiam assumir cargos públicos nas instituições daquele período. Nesse caso, tanto Lange de Morretes quanto Loureiro Fernandes estavam aptos a assumir a diretoria da instituição, já que ambos tinham suas carreiras voltadas para a ciência. Sobre os empreendimentos de José Loureiro Fernandes em torno do Museu Paranaense, consultar: FURTADO, Maria Regina. **José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006. 472 p.

primeiro assistente científico de Zoologia e Paleontologia, no Museu Paulista. Além de ter ocupado esse cargo, foi curador da Seção de Moluscos até 1938 e professor do Departamento de Paleontologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), lecionando de 1938 a 1941. Nesse período de sua vida, recebeu inúmeros convites para associar-se a entidades científicas do país e do exterior. Foi sócio-fundador da Sociedade de Professores Universitários de São Paulo e da Sociedade de Entomologia do mesmo Estado.

A maior parte das notas biográficas sobre Lange de Morretes afirma que somente após a morte do Interventor Manoel Ribas, em 1946, é que aquele resolveu voltar para Curitiba. Tal informação é imprecisa, pois não especifica se esse retorno foi ou não permanente, dando a entender que esse foi o motivo real do seu retorno. Como há pouca documentação sobre sua volta para o Paraná, que se deu no início da década de 1940, conclui-se que esse período seja marcado por viagens constantes e não por um retorno definitivo. Uma das referências dessa época é um artigo inominado publicado na *Gazeta do Povo* em 1946. O texto deixa claro que Lange de Morretes retornava ao Paraná num momento em que no *campo político* e conseqüentemente no *campo cultural* havia uma preocupação em resgatar personagens da memória histórica (ESTÁ NA TERRA..., 1946, p. 8)⁹³. Foi nesse cenário que aconteceu a quarta exposição individual do artista em Curitiba, cuja abertura se deu em 15 de janeiro de 1947 e contou com a presença das autoridades do Estado⁹⁴.

A respeito dessa exposição, em 16 de fevereiro daquele ano, foi publicado na *Gazeta do Povo* um artigo de autoria de Carlos González, em que se pode perceber como Lange de Morretes ocupava um lugar de destaque no *campo* das artes plásticas no Paraná. Lange era reconhecido pela crítica como um artista ilustre, que mesmo tendo transitado por campos diversos aos das artes, não deixava nada a desejar para este. Pelo texto, nota-se que, mesmo nessa exposição de 1947, entre

⁹³ Nesse ponto, vale lembrar que o Paraná foi governado por Manoel Ribas entre 1932 e 1945. Devido à centralização do Governo Vargas, as questões em torno da identidade paranaense permaneceram na inércia durante esses anos. Com a redemocratização do país, houve um resgate dos acontecimentos do passado, que são importantes para integrar a comunidade. Nesse contexto, surgiriam as preparações para as comemorações do Centenário da Emancipação Política do Paraná.

⁹⁴ Naquele mês, a *Gazeta do Povo* trouxe duas notas sobre essa exposição que foram publicadas em 17 e 31 de janeiro de 1947 (AS GRANDES EXPRESSÕES..., 1947 e A EXPOSIÇÃO DE PINTURA..., 1947). A partir delas, é possível perceber a excelente acolhida que a exposição do artista teve por parte do público apreciador e consumidor de arte da época.

os temas tratados por ele na pintura, os pinheiros ainda se mantêm constante junto com outros elementos característicos da paisagem paranaense, como por exemplo, as cachoeiras. Pelos comentários do autor, a crítica social ganha maior atenção por parte de Lange por meio de telas que trazem elementos humanos, como quando o artista mostra a condição social dos caboclos (GONZÁLEZ, 1947, p. 7).

Em 1947, o artista ainda participaria do *IV Salão Paranaense de Belas Artes*. De acordo com a documentação do MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (1944-1955), o evento aconteceu na Escola Normal de Curitiba, entre 19 de dezembro de 1947 e 17 de janeiro de 1948. Nessa exposição, Lange de Morretes ganhou um prêmio em dinheiro de Cr\$ 1.000,00 pela obra *Encanto Matinal*. Ele participou com nove obras cujos nomes aparecem em sua ficha de inscrição datada em 16 de dezembro de 1947. Nessa ficha, o artista informa sua formação acadêmica e seu endereço como “Cine América”. Este cinema pertencia ao seu amigo João Baptista Groff e estava localizado na Rua Voluntários da Pátria. Nessa época, houve também um movimento dos artistas plásticos, músicos e intelectuais em prol da criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Numa carta datada em 6 de fevereiro de 1948, Fernando Corrêa de Azevedo convida Lange de Morretes para fazer parte do corpo docente da Embap. O artista aceitou o cargo, ocupando a cadeira de *Anatomia e Fisiologia*, que lhe havia sido indicada e que só teria início em 1950 (AZEVEDO, 1948).

Por meio da análise dos relatórios da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, 1954) e do Museu Paranaense (MUSEU PARANAENSE, 1924-1949, 1950-1969), percebe-se que entre o final da década de 1940 e início de 1950, Lange de Morretes fazia constantes viagens, não só porque precisava se dedicar às atividades científicas em regiões litorâneas, mas também para visitar sua família, que residia em São Paulo. Várias atas da Congregação dos Professores da Embap evidenciam a sua ausência. Um ponto de referência quanto ao paradeiro do artista é o artigo *Brilho Artístico de Ilustre Casal*, publicado na *Gazeta do Povo* em 10 de dezembro de 1949. Esse pequeno texto registra a passagem do casal por Curitiba e traz aspectos da vida social de ambos naquela ocasião: a participação de Lange no Salão Oficial Paulista e um concerto realizado por Bertha (BRILHO ARTÍSTICO..., 1949, p. 8).

No início dos anos 1950, Lange realizou um levantamento malacológico no litoral sudeste do Brasil. Por intermédio de Bento Munhoz da Rocha, ele conseguiu um cargo no Museu Paranaense que lhe permitia ir seguidamente ao litoral procurar por espécies para análise. Nessa época, o Museu Paranaense estava vinculado à Universidade do Paraná. Segundo Berta, filha de Lange, seu pai, ao retornar à Curitiba para continuar suas pesquisas malacológicas, continuou mantendo contato com a família, que não voltou para a cidade porque a vida estudantil e profissional das filhas se manteve estável em São Paulo. Porém, sua mãe o acompanhou em várias expedições científicas, ajudando-o na coleta de moluscos e no que mais fosse necessário. O casal esteve na região litorânea do Paraná e de São Paulo e os primeiros estudos e catálogos sobre moluscos da baía de Paranaguá e do litoral norte de São Paulo resultaram dessas viagens (MORRETES, 2003).

Nos *Relatórios* do Museu Paranaense constam informações sobre o período que Lange de Morretes foi contratado como malacologista vinculado a essa instituição. O relatório referente ao ano de 1953 informa que ele foi contratado pela Reitoria da Universidade do Paraná com o salário de Cr\$ 8.400,00 mensais. O mesmo relatório ainda afirma que naqueles últimos três anos (anteriores a 1953), o Mandato Universitário havia trazido vantagens para o Museu Paranaense, pelo manejo da verba através da Tesouraria Central e também pelo contrato de Lange de Morretes, que estava contribuindo muito no seu Setor de Malacologia, para o enriquecimento das coleções e conhecimento melhor da malacofauna do litoral. Outro fato que chama a atenção nesses documentos é o valor do salário de Lange quando comparado aos dos outros funcionários, de nível igual ou inferior. Os primeiros recebiam Cr\$ 3.000,00, ou seja, menos da metade do seu salário, enquanto que o auxiliar de taxidermia e a zeladora do Museu Paranaense recebiam na época, respectivamente, Cr\$ 500,00 e Cr\$ 200,00 (MUSEU PARANAENSE, 1950-1969, p. 16-22).

No acervo da filha do artista-cientista foi encontrado o *Contrato n. 8/53*, firmado entre Lange de Morretes e a Universidade do Paraná. Esse contrato, assinado pelo então Reitor Flávio Suplicy de Lacerda, tinha validade até o final do ano de 1953, assim como os *Relatórios* do Museu Paranaense, o documento especificava o salário e as obrigações referentes ao cargo (UNIVERSIDADE DO PARANÁ, 1953a). Nesse período, Lange também lecionou na Universidade do

Paraná. Um ofício datado em 17 de março de 1953 e assinado por Homero de Barros, Diretor da Faculdade de Filosofia, informava sua aprovação como professor daquela instituição⁹⁵ (UNIVERSIDADE DO PARANÁ, 1953b). Ao analisar esses documentos, percebe-se o grande reconhecimento de Lange de Morretes como pesquisador.

Lange de Morretes morreu no dia 19 de janeiro de 1954, em Curitiba, devido a um enfarte. Na ocasião de seu sepultamento, segundo sua filha, a família respeitou os desejos do artista-cientista de ser enterrado em Morretes, em pé, num túmulo cercado por quatro pedras oriundas do Marumbi, sem cobertura e com um goimbê encima (MORRETES, 2006). Analisando os desejos de Lange de Morretes sobre como queria ser sepultado, fica claro como sua constituição psicológica e sua formação profissional são impregnadas por todo um simbolismo. No caso da constituição psicológica, ela é marcada pela relação Homem-natureza e pelo processo de identificação com a terra natal. Já a formação profissional, a marca reside na influência estilística e simbólica da pintura europeia.

Como artista, Lange de Morretes deixou uma extensa obra composta por mais de 500 quadros, nos quais exalta frequentemente temas da natureza paranaense. O artista fez exposições no exterior e em várias cidades brasileiras, entre elas Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Recebeu algumas premiações fora do Paraná, merecendo destaque a medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1927 e a medalha de bronze no 15º. Salão Paulista de Belas Artes, em São Paulo, em 1949. Mesmo tendo dedicado grande parte de sua vida à representação de sua terra natal, no Paraná, a medalha de ouro só lhe foi concedida em caráter póstumo pela maioria dos votos dos participantes do XI Salão Paranaense de Belas Artes, em 1954. Além dessa medalha de ouro *in memoriam*, o artista foi homenageado no mesmo ano pelo Clube Concórdia, em Curitiba.

⁹⁵ No Setor de Recursos Humanos da atual Universidade Federal do Paraná não foram encontrados documentos referentes ao seu nome. Contudo, além do ofício citado, outros documentos comprovam o vínculo institucional com a Universidade do Paraná, como a menção ao contrato de trabalho nos *Relatórios* do Museu Paranaense, referente ao ano de 1953. A informação de que o artista-cientista lecionou na Universidade do Paraná é citada também nos escritos do crítico de arte Nelson Luz (LUZ, 1953, p. 53 e 1989, p. 20), um de seus amigos. Este autor também afirma que, nessa época, o artista-cientista residia numa pensão, na Praça Carlos Gomes. Conforme várias notas biográficas, nessa fase a pintura se tornou algo ocasional na sua vida, sendo que João Baptista Groff foi quem o incentivou a voltar a se dedicar à pintura.

6. A GERAÇÃO DOS ARTISTAS “HERDEIROS”

Até o século XVIII, todos os grandes temas da vida histórica – a linguagem, a religião, a formação dos estados e a cultura material – eram explicados como “invenção” de personalidades isoladas. Mas quando o entendimento e os interesses das pessoas não pareciam ser suficientes para isso, restava apelar às forças transcendentais – para as quais o “gênio” de um inventor singular representava um estágio intermediário, pois com o conceito de gênio somente se expressava que as forças conhecidas e concebíveis do indivíduo não eram suficientes para a produção do fenômeno. Assim, a linguagem era a invenção de um indivíduo ou uma dádiva divina; a religião – como acontecimento histórico – era a invenção de sacerdotes perspicazes ou de uma vontade divina; as leis morais eram cunhadas por heróis das massas, ou dadas por Deus, ou, ainda, presenteadas ao homem pela “natureza” – uma hipóstase não menos mística. O ponto de vista da produção social representa uma liberação dessas duas alternativas insuficientes. Todas aquelas formações se produzem na relação recíproca dos seres humanos, ou por vezes são também elas mesmas relações recíprocas, mas de uma maneira tal que não podem ser deduzidas do indivíduo observado em si mesmo. Paralelamente a essas duas possibilidades encontra-se uma terceira – a produção de fenômenos através da vida social, que ainda se dá por meio de dois sentidos. Em primeiro lugar, pela contiguidade de indivíduos que agem uns sobre os outros; assim, o que é produzido em cada um não pode ser somente explicado a partir de si mesmo. Em segundo lugar, por meio da sucessão das gerações, cujas heranças e tradições se misturam indissociavelmente com características próprias do indivíduo, e agem de modo tal que o ser humano social, diferentemente de toda vida subumana, não é somente descendente, mas sobretudo herdeiro (SIMMEL, 2006, p. 20-21).

Nessa citação utilizada como epígrafe, Georg Simmel menciona o modo como, em épocas anteriores, as produções humanas eram tratadas. Diferente das explicações que se pautam na relação com o transcendente, o autor levanta a questão de se tentar compreender o conhecimento e as manifestações culturais a partir do processo de socialização e das interações entre os indivíduos, ao longo da história. Indo de encontro com os pressupostos teóricos de Karl Mannheim acerca do fenômeno das *gerações*, esse fragmento de texto deixa claro que é justamente esse ritmo biológico e social da vida que faz com que a herança acumulada seja repassada dos antigos participantes do processo cultural aos novos, num movimento de fluxo contínuo. Ao aplicar essas concepções teóricas às duas *gerações* de artistas plásticos paranaenses, percebem-se nelas e, em cada artista, em especial, vários elementos que os unificam.

Ao iniciarem suas formações artísticas, Theodoro De Bona, Arthur Nísio e Erbo Stenzel conviveram e foram alunos de Alfredo Andersen, Lange de Morretes e João Turin. No que se refere à *visão de mundo*, os primeiros apresentam algumas características semelhantes aos seus ex-professores. Características estas que

podem ser interpretadas, a partir dos conceitos de Pierre Bourdieu, como resultantes de seus *habitus*, produtos da interiorização de estruturas objetivas que em certos aspectos são similares, principalmente por possuírem capital cultural e simbólico comuns, resultantes de uma sociedade específica e datada. Nessa perspectiva, Nísio, De Bona e Stenzel podem ser considerados herdeiros das *gerações* anteriores a eles, não só em relação à transmissão da herança cultural e à formação artística, mas também às *práticas* e empreendimentos destas em prol da constituição do *campo artístico* no Paraná.

Em seu ensaio *Curitiba - Pequena "Montparnasse"*, De Bona descreve muito bem as ligações afetivas existentes entre os artistas plásticos paranaenses na década de 1920 (DE BONA, 2004). No caso específico de Lange de Morretes, conforme depoimento de sua filha, a relação educacional que o artista mantinha com seus alunos, dentre eles Arthur Nísio e Erbo Stenzel, ao longo dos anos de convivência acabou por se transformar numa grande relação de amizade (MORRETES, 2009). Alguns documentos existentes deixam transparecer que essa relação de amizade existia também entre outros artistas, que aqui não serão estudados devido aos limites da pesquisa.

No estudo das *trajetórias sociais* de Nísio, De Bona, e Stenzel, percebe-se ainda como eram fortes suas ligações com os artistas temporalmente mais velhos, sendo até mesmo superior à relação que os mesmos mantinham entre si. Isso se deve também porque esses três artistas passaram uma boa parte de suas vidas fora do Brasil ou do Paraná, vivendo uma vida acadêmica e artística que foi idealizada por seus antecessores. As atividades conjuntas desenvolvidas por eles são testemunhos da existência de relações de amizade e de ações com objetivos comuns. Por esses motivos, esse capítulo tratará esses três artistas como "herdeiros".

6.1 THEODORO DE BONA, DA PINTURA À ESCRITA

Theodoro De Bona nasceu no dia 11 de junho de 1904, em Morretes. Filho de Antonio De Bona e Cesira Bertazzoni. Seu pai, operário, natural de Igne de Langarone, veio da Itália para o Brasil junto com o irmão mais novo, Arcângelo, para trabalhar. Em Morretes, fabricava alambiques de cobre para os engenhos de

aguardentes da região. Casou-se com Tereza Luccini que faleceu ao dar à luz seu filho Francisco, depois se mudou para Morretes, onde se casou pela segunda vez com Cesira Bertazzoni, nascida na Itália e também filha de imigrantes italianos, ela era quase vinte anos mais jovem do que ele. Desse casamento nasceram, pela ordem, Santos, Tereza, Theodoro, Maria, Antonio e Marcos.

De Bona chegou a Curitiba em 1912, com oito anos, para continuar seus estudos. Hospedou-se na casa de seu tio Arcângelo, na Rua Voluntários da Pátria. Frequentou o Colégio Bom Jesus, antigo Colégio dos Frades Franciscanos, onde seu professor de desenho o incentivou a estudar pintura. Posteriormente, estudou no Ginásio Curitibano, do Professor Parigot. Em 1917, sua mãe faleceu e, no ano seguinte, também seu pai, num acidente. Ficou aos cuidados do tio. Em 1919, teve seus primeiros contatos com a pintura ao estudar com Gina Bianchi, no ateliê da artista, no Palacete Wolf, na Rua do Rosário, onde era adotado o sistema de cópias de estampas. Nesse mesmo período, estudou também com a pintora Ercília Cecchi.

Vendo os primeiros trabalhos de Theodoro, um vizinho convidou João Ghelfi para apreciá-los, e este aconselhou que procurasse Alfredo Andersen para que tivesse aulas de pintura, embora na época já houvesse um movimento contrário ao professor. De 1922 a 1927 estudou com Alfredo Andersen, onde teve como colegas, inicialmente Estanislau Traple, Waldemar Curt Freÿsleben e, mais tarde, Taborda Junior, Augusto Pernetta, Raimundo Jaskulski e Inocência Falce. O ateliê ficava num velho sobrado na Rua Mateus Leme. As primeiras aulas com Andersen foram de desenho, com modelo vivo. Andersen ensinava a desenhar com carvão. Os alunos podiam pintar fora, o tema que queriam e como podiam. As aulas eram realizadas de dia e raramente à noite.

Em 1925, De Bona participou de sua primeira exposição coletiva com seus colegas pintores na Associação Comercial do Paraná. Em 1926, necessitando de dinheiro, expôs o quadro *Tarde Quente* na vitrine do Louvre, uma loja de tecidos localizada na Rua XV de Novembro. Lange de Morretes e João Turin se entusiasmaram pela qualidade do seu trabalho e o incentivaram para que fosse se aperfeiçoar no Rio de Janeiro ou na Europa. Para isso, pediram ao então Presidente do Estado, Caetano Munhoz da Rocha, que fosse concedida uma subvenção ao artista. Nessas intermediações, é possível perceber a preocupação dos artistas temporalmente mais velhos como com os mais novos, na qual os primeiros se

pautavam numa identificação constituída a partir de um mesmo ofício, interferindo, assim, no destino da carreira dos colegas.

Em 1927, a fim de angariar fundos para a viagem, De Bona realizou sua primeira exposição individual na Sala de Espera do Cinema Mignon, onde foram expostas 26 telas, das quais foi vendida a metade⁹⁶. Com o dinheiro arrecadado na exposição, somado à subvenção mensal de dois anos do Governo do Estado, no valor de cem mil reis, e mais um auxílio mensal, no valor de cinquenta mil reis, da Prefeitura de Morretes, o artista partiu para a Itália. Desembarcando em Nápoles, foi para Pádua, Gênova e finalmente Veneza, onde ficou hospedado numa pensão. De lá, seguiu para Igne Di Longanore, a 150 km de Veneza, terra dos avós paternos para conhecer um tio que lá havia ficado. Nos anos que permaneceu na Itália, De Bona passaria as férias com esse tio e seus primos.

Em Veneza, De Bona participou de um curso livre que possibilitou sua entrada na Real Academia, onde recebeu aulas dos professores Vincenzo di Stefani, Ettore Tito e Vergilio Guido. Nesse mesmo período ingressou no grupo *Ca' Pesaro*, um movimento artístico de vanguarda constituído por vários artistas plásticos italianos, como Armando Tonello, Neno Mori, Giuseppe Cesetti, Marco Novatti, Giuseppe Santomaso, entre outros. Em 1928, participou pela primeira vez do Salão Oficial dos Artistas Venezianos, do qual participaria em todas as suas edições anuais até 1935. De certa forma, essa rede de relações que De Bona constituiu na Itália acabaria por repercutir em sua formação artística, impulsionando ainda mais sua carreira como pintor.

Em 1929, o artista decidiu permanecer na Itália, mesmo tendo se encerrado o prazo da bolsa de estudos que recebia do Governo do Paraná. Conseguiu vender uma série de nus e paisagens, o que lhe garantiu a permanência no país. Apesar das grandes dificuldades, passou, a partir de então, a prover sua própria

⁹⁶ Nessa exposição teriam sido vendidas 13 telas, rendendo um total de um conto e quinhentos e oitenta mil reis. Em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, o artista cita os nomes de alguns colegas que ajudaram a vender essas telas: "Fiz uma exposição na antiga sala de espera do cinema Mignon, ali na Rua XV, entre a [Avenida] Marechal Floriano e a [Rua] Monsenhor Celso. O Julio Alves, jornalista, o Gulin e o Groff, que andava bolando a venda de seus quadros a prestação, me venderam três ou quatro telas" (DE BONA, 1989, p. 16). Eddy Franciosi, na *Revista Indústria*, cita os nomes dos compradores dessas telas segundo anotações do próprio De Bona: "De Plácido e Silva, Serafim França, Gaspar Velloso, Groff, Sá Barreto, Julio Hauer, Polaco do Bigorriho, Acir Guimarães, A. A. [Alfredo Andersen], Músico, Roston, Egg. Poeta" (FRANCIOSI, 1980, p. 24).

subsistência vivendo exclusivamente de sua arte⁹⁷. Participou, em 1930, pela primeira vez, da Bienal Internacional de Veneza, com o quadro *Grande Canal*, ocasião em que foi apresentado ao Rei da Itália. Nesse mesmo ano teve sua obra *Neve em Veneza* adquirida pela Prefeitura da cidade, para a Galeria de Arte Moderna. Isso viria a contribuir para que sua obra *Paese sotto la neve*, que fora exposta no Salão dos Artistas Venezianos daquele ano, fosse adquirida com verba do Rei da Itália para a Galeria Quirinal, em Roma.

Em 1934, o artista foi classificado em um importante concurso intitulado *Opera sulla guerra e sulla vittoria*, ocorrido em Roma e destinado à realização de obras sobre fatos históricos da Primeira Guerra Mundial. Nesse concurso inscreveram-se 2480 artistas de toda a Itália, sendo classificados apenas 48. De Bona recebeu prêmio de 10 mil liras pela obra *Defesa da Ponte Vidor*, que foi adquirida pela Prefeitura de Igne de Longarone, onde se passou o episódio. No mesmo ano, o artista recebeu uma encomenda do historiador David Carneiro. A tela *Morte do General Carneiro*, viria a fazer parte do acervo do Museu Cel. David Carneiro. Executada na Itália, essa obra participou do III Salão Paranaense, organizado pela Sociedade de Artistas do Paraná, em Curitiba.

No ano de 1935, o artista participou de várias exposições em Roma, Florença e Veneza. Na Exposição Comemorativa da Bienal Internacional de Veneza participou com cinco telas, uma delas, intitulada *Zattere*, foi adquirida pela Prefeitura da cidade. Executou um painel para o altar de Santa Terezinha na Igreja de Maslianico, na Lombardia. Pintou retratos por encomenda em Chiasso, na fronteira com a Suíça, e também em Balerna, na Suíça. Com o dinheiro seguiu para Paris, onde permaneceu por dois meses, retornando em seguida à Veneza, onde recebeu encomenda de tela para o altar de Santo Antônio, em Igne de Longarone.

Em 1936, decidiu retornar ao Brasil. Nessa ocasião, seus amigos artistas do grupo *Ca' Pesaro* promoveram uma festa de despedida e cada um lhe presenteou

⁹⁷ Em sua obra autobiográfica, o artista relata o seguinte sobre esse período de sua vida: “Entre as dificuldades da vida, havia naqueles anos a depressão econômica mundial, que durou de 1929 a 1939, início da Segunda Grande Guerra Mundial. [...] Naqueles anos eu já não recebia mais a minha pequena subvenção e, nessa situação, a vida dos jovens artistas que em tempos normais era difícil, tornava-se ainda mais precária, mais mesmo assim, ou em consequência daquelas dificuldades, ia-se galgando os degraus que nos levavam sempre mais para o alto, consolidando nossa posição como pintores reconhecidos pelas instituições e pelo público. [...] Dava sempre um jeito para superar as dificuldades financeiras que foram por mim vencidas pelas aquisições oficiais, por auxílio de entidades culturais, pelas amizades, pelas encomendas e pelos acontecimentos imprevistos” (DE BONA, 2004, p. 71-72).

com um pequeno quadro com dedicatória. De Bona voltou ao Brasil com a passagem paga pelo Consulado Brasileiro em Trieste, ocasião em que se tornou amigo do Cônsul Vinícius de Moraes. Ao desembarcar em Santos, a alfândega dificultou a liberação de 130 telas sem molduras e sem suportes, alegando que seriam obras para venda e exigindo o pagamento de pesado imposto. Foi necessário que o Interventor Manoel Ribas apelasse ao Presidente Getúlio Vargas para que as obras fossem liberadas. Desde essa época, é possível notar as boas relações que o artista mantinha com os políticos, o que lhe acabaria rendendo várias encomendas.

Em 1937 o artista realizou exposição no Clube Curitibano, onde foram expostas 120 telas e mais alguns retratos pintados em Curitiba. Em 1938 recebeu encomenda da Universidade Federal do Paraná, para pintar o retrato de Victor Ferreira do Amaral, primeiro Reitor dessa instituição. Em 1939, expôs 60 telas em São Paulo no Palácio das Arcadas, com catálogo apresentado por intelectuais de renome nacional como Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo. Seu quadro *Críticos* foi adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Participou pela primeira vez do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, com três telas, sendo premiado com a medalha de prata pela obra *Paraíso Perdido*, que foi adquirida pelo Museu Nacional de Belas Artes. A partir desse ano, até 1949, participou de todas as edições desse Salão, sendo que neste último ano integrou a Comissão Julgadora.

Em 1940, aos 36 anos, casou-se em Curitiba com Argentina Turin, sobrinha de João Turin. O casal teve duas filhas, Gioconda e Iracema. Junto com a família, mudou-se para o Rio de Janeiro e adquiriu uma casa no bairro do Botafogo, onde construiu seu ateliê, no subsolo da casa. A partir de então realizou várias exposições em capitais brasileiras⁹⁸. No período de vinte anos em que residiu no Rio de Janeiro, conviveu com artistas de renome, como Oswaldo Teixeira, Manuel Santiago, Hidea Santiago, Georgina de Albuquerque, Jordão de Oliveira, Edson Motta, Manoel Faria,

⁹⁸ Em 1940, participou do Salão do Bicentenário de Porto Alegre, no qual sua tela *Nu Acadêmico* recebeu o *Prêmio Cidade de Porto Alegre* e foi adquirida para o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1941, participou de coletiva organizada pela Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, no Edifício Garcez, em Curitiba. Em 1942, o Museu Nacional de Belas Artes recebeu como doação um autorretrato do artista. Também nesse ano foi aceito como sócio do Clube Curitibano pagando taxa de admissão com uma tela. Em 1943 realizou individual no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro. Participou do I Salão Paranaense de Belas Artes, onde foi aceito com três obras: *Autorretrato*, *Nu* e *Porto de Cima*, recebendo por essa última Medalha de Prata. Também nesse ano participou da Exposição de Arte Paranaense, no Rio de Janeiro, promovida pela Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen.

Armando Viana, Cândido Portinari, Paulo Gagarin, Hélio Schelinger, Manoel Madruga, entre outros (DE BONA, 2004, p. 77). Embora residisse no Rio de Janeiro, o artista “vinha sempre para Curitiba”, já que seu nome era “bastante conhecido” na cidade e suas exposições rendiam excelentes resultados financeiros (DE BONA, 1972, p. 4-5). De Bona é apenas um exemplo do que acontecia com os demais artistas plásticos paranaenses. O reconhecimento fora do Paraná acabava se convertendo em prestígio social, rendendo recursos financeiros com a encomenda e aquisição de obras.

Em 1947, tomando como base a lenda do nascimento de Curitiba, executou o painel *Fundação da Cidade de Curitiba*, por encomenda da Prefeitura da cidade. Em 1950, recebeu uma medalha de ouro no III Salão da Primavera do Clube Concórdia, em Curitiba, pela obra *Iracema*. Em 1951, realizou exposição individual em Vitória, tendo sido sua tela, *Tranquilidade*, adquirida pelo Governo do Espírito Santo. Nesse ano, recebeu encomenda do Governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha, de um painel para as comemorações do Centenário de Emancipação Política do Estado. Em 1953, inaugurou então o painel *Instalação da Província do Paraná*, destinado ao Palácio Iguazu, então em fase final de construção.

Em 1948, ano de criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, De Bona havia sido convidado a lecionar pintura na escola, mas como as aulas só seriam ministradas no quarto ano, sua presença não seria necessária. A instituição lhe pediu para assumir o compromisso no quarto ano, mas como não pôde, pediu para que Estanislau Traple assumisse as aulas em seu lugar. Em 1959, novamente recebeu convite de Fernando Corrêa de Azevedo, então Diretor da Embap, para lecionar desenho artístico e pintura em cadeira vaga com a morte de Traple. Devido a essa situação e graças à rede de relações que mantinha com intelectuais e outros artistas, De Bona acabaria voltando a residir em Curitiba e passaria a lecionar por onze anos na Embap. A década de 1960 é marcada por várias homenagens ao artista, como a outorga do título de *Comendadori*, oferecido pelo Governo italiano, a homenagem feita por amigos e intelectuais no Centro Morretense, além do lançamento do livro *Th. De Bona*, escrito por Erasmo Pilotto (PILOTTO, 1968)⁹⁹.

⁹⁹ Essa obra foi reeditada em: PILOTTO, Erasmo. **Obras**. Vol. II. Mallarmé; Notas sobre Spinoza; Poeira do Quotidiano; Estudos Paranaenses (Emiliano, Dario Vellozo, João Turin, Th. De Bona). Curitiba: Imprimax, 1976. 540 p.

Em 1970 tornou-se Diretor da Embap a convite de Paulo Pimentel, Governador do Estado. O artista permaneceu no cargo até 1974, quando atingiu a aposentadoria compulsória. Como Diretor, realizou melhorias no Prédio, aumentando o número de salas de aula, conseguiu a aprovação pelo Conselho Federal de Educação do novo Regimento da escola e também a aprovação, pelo Presidente da República, do curso de Licenciatura em Música. Nos anos de 1976 e 1977, pintou as 14 telas da *Via Sacra*, que o artista doou à Igreja Nossa Senhora do Porto, em Morretes, depois de expô-las na Sala de Exposições do segundo andar da Biblioteca Pública do Paraná, em 1978¹⁰⁰.

Em 1981 recebeu o título de *Cidadão Honorário de Curitiba*, outorgado pela Câmara Municipal da cidade. Em 1982 publicou *Curitiba - Pequena "Montparnasse"* (DE BONA, 2004), livro no qual relata episódios por ele presenciados junto aos primeiros artistas pintores do Paraná, fazendo também uma análise do movimento artístico de Curitiba na primeira metade do século XX. Nessa empreitada, De Bona compara a Curitiba da década de 1920 com o bairro parisiense *Montparnasse*, porque em ambos lugares era possível encontrar artistas e intelectuais nos bares e em cafés discutindo sobre questões artísticas e culturais¹⁰¹.

¹⁰⁰ O discurso proferido por Valfrido Pilotto em homenagem a De Bona pelo Centro Morretense de Curitiba, quando este foi nomeado diretor da Embap, foi publicado em 1978 para comemorar a entrega da *Via Sacra* à Igreja de Nossa Senhora do Porto, em Morretes: PILOTTO, Valfrido. **Th. De Bona e Morretes**. Em comemoração à entrega da "Via Sacra", de Theodoro De Boan, à Igreja de N. S. do Porto. Curitiba: Litero-técnica, 1978. 20 p.

¹⁰¹ Existem duas edições dessa obra, sendo a primeira custeada pelo próprio artista: DE BONA, Theodoro. **Curitiba - Pequena "Montparnasse"**. Curitiba: Imprimax, 1982. 84 p. A outra foi reeditada pela Secretaria de Estado da Cultura em Comemoração aos 100 anos de nascimento do artista, ocasião em que foi realizada uma exposição póstuma no Museu de Arte Contemporânea do Paraná: DE BONA, Theodoro. **Curitiba - Pequena "Montparnasse"**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2004. 84 p.



FIGURA 17 - **DE BONA EM SEU ATELIÊ.** [19--]. 1 fot.: p. & b.; 18 x 24 cm.
Arquivo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Em 1983, para comemorar 60 anos de pintura, o artista ofereceu um jantar comemorativo aos seus amigos na Sociedade Beneficente Garibaldi, ocasião em que recebeu a comenda honorífica da Ordem do Mérito da República Italiana, no grau de Cavaliere Officiale. Nesse mesmo ano, depois de 40 anos voltou a expor individualmente no Museu Nacional de Belas Artes mostrando uma extensa retrospectiva na Sala Bernardelli. Realizou também individual no Clube Curitibano e foi homenageado no 40º. Salão Paranaense. Para comemorar seus 80 anos, em 1984, De Bona ofereceu um jantar aos amigos na Sociedade Dante Alighieri, em Curitiba. Em 1985 pintou sua última tela, *Volta da pesca*, obra inacabada e sem assinatura. O artista faleceu em Curitiba, em 20 de setembro de 1990.

6.2 ARTHUR NÍSIO, ENTRE O BRASIL E A ALEMANHA

Arthur José Nísio nasceu em 15 de maio de 1906, em Curitiba. Seu pai era de origem italiana e sua mãe, de origem alemã¹⁰². Iniciou seus estudos em 1923, no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com bolsa de estudos concedida pelo diretor da instituição, o professor Libindo Ferráz. No ano seguinte, com 18 anos, retornou à Curitiba e deu continuidade à sua formação artística, estudando pintura com Lange de Morretes de 1924 ao início de 1928, frequentando também, de 1925 a 1927, aulas de modelagem e escultura com João Turin¹⁰³.

Sua primeira exposição individual ocorreu na primeira quinzena de maio de 1928, na qual expôs desenhos, xilogravuras e paisagens. Montada na Rua XV de Novembro, pois ainda não existiam salões oficiais, essa exposição foi visitada por Affonso Camargo, então Governador do Estado, o qual adquiriu dois trabalhos do artista. Ao final dessa exposição, Nísio recebeu como prêmio uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento na Europa durante três anos. Na mesma época, também recebeu outra bolsa de estudos com a mesma finalidade, outorgada pela Prefeitura de Curitiba, da qual era prefeito o Dr. João Moreira Garcez. Assim, em 3 de junho de 1928, aos 22 anos, embarcou para a Alemanha, para cursar a Academia de Belas Artes de Munique, a conselho de Lange de Morretes.

Na Alemanha, estudava durante a semana e aos sábados visitava museus e galerias. No mês de agosto de 1928 frequentou um curso intensivo para aprender a língua alemã e nos dois meses seguintes fez um curso preparatório de desenho de

¹⁰² O nome primitivo de sua família era *Nizzo*, mas seu pai, para facilitar a grafia e pronúncia passou a assinar Nísio (NÍSIO, apud ARAUJO, 1974, p. 122).

¹⁰³ Em depoimento para Adalice Araujo, Arthur Nísio descreve Lange de Morretes e Turin da seguinte forma: “Em 1924 voltei a Curitiba e passei a estudar pintura com Lange de Morretes. Embora fosse de certa forma temperamental, era o mais inteligente e preparado artista de sua época no Paraná. Como professor era muito metódico e obrigava o aluno a fazer o que ele queria, principalmente no desenho, só dando maior liberdade, quando este já estivesse apto a pintar. Uma única vez ele disse ‘bom’ para um retrato que eu fizera do meu irmão mais moço. Por insistência sua, Turin, que não gostava do magistério acabou me admitindo como aluno de escultura e modelagem. De 1925 e 27, frequentei seu ateliê, que na época ficava lá em cima naquela pracinha, onde hoje é um templo espírita ou coisa parecida. Era um imenso salão e parece que pertencia à Prefeitura Municipal. Todos os dias às 8 horas da manhã lá estava eu. Turin foi excelente animalista, principalmente nas obras pequenas. quando passava algum gato os amigos brincavam: ‘Olha lá o tigre do Turin’ – Ele ficava furioso” (NÍSIO, apud ARAUJO, 1974, p. 122).

animais com Max Bergmann (1884-1955)¹⁰⁴, objetivando prestar o exame vestibular da classe especializada em pintura de animais de Angelo Jank (1868-1940), renomado professor da Academia de Belas Artes de Munique. Em 1930, ao ser aprovado nos exames para admissão na instituição, passou a ser aluno compositor da Academia e recebeu um ateliê gratuito com 50 horas de modelo pago. No ano seguinte, ainda como aluno compositor, participou com duas obras do *Glaspalast*, o salão anual da Alemanha, realizado em Munique. Após terminar a subvenção por parte do Estado do Paraná, o artista teve que sobreviver apenas de sua arte. Continuou estudando por conta própria na escola de Max Bergmann, participando de um curso de especialização em animais e composição, como também de figuras, nus, paisagens e naturezas mortas. Em 1934 sua formação ainda foi complementada no Estado da Renânia-Palatinado, no qual frequentou conferências sobre o tema *Figuras dentro da Paisagem*, proferidas pelos professores Haneisen e Eugen Osvald.

Em plena Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1938 e 1942, Nísio expôs em vários salões alemães, período em que sua arte ganhou projeção, com a publicação de críticas de arte em vários jornais daquele país. Apesar do sucesso do reconhecimento como artista, ele sofreu com as imposições e a fiscalização que os nazistas colocavam às produções artísticas e aos próprios artistas, fechando exposições e fiscalizando as obras para ver se as mesmas estavam dentro dos padrões considerados convenientes. Segundo o próprio Nísio, com a ascensão do regime nazista a liberdade artística foi restringida e qualquer movimento revolucionário na pintura combatido. Com isso, ganhou projeção a ideia de uma arte que expressasse a “idade nova” que o nacional-socialismo pretendia criar. Assim, como forma artística, o realismo chegou a ser um retrocesso até mesmo ao próprio impressionismo¹⁰⁵ (NÍSIO, 1946, p. 4).

¹⁰⁴ Nesse momento, segundo DERGIN (2003, p. 59-61), teria início uma ótima relação mestre-aluno entre Bergmann e Nísio, bem como uma amizade que os uniria durante muitos anos. O estreito relacionamento entre eles seria revelado ainda mais tarde, em 1943, quando Nísio, para não ser internado como estrangeiro inimigo em algum campo de concentração, aceitou o convite de Bergmann para morar em Haimhausen, vila em que o mesmo morava.

¹⁰⁵ No período em que conviveu com a tomada do poder pelos nazistas, segundo DERGIN (2003, p. 59-61), Nísio teve que modificar seu estilo, seus quadros voltaram a ficar mais escuros, como os dos antigos mestres, e suas naturezas mortas passaram a ser minuciosamente trabalhadas. Tudo isso para se aproximar do *Reichskammer*, o estilo oficial, já que toda manifestação artística fora dos padrões era tida pelos nazistas como *arte degenerada*.

Em 5 de outubro de 1940, Nísio se casou com Katharina Wöschler (1918-1972), nascida em Wörth, e em 1942 nasceu sua filha, Gudrun. Em fins de 1943, por ocasião da intensificação da guerra, passou a trabalhar na lavoura. Em 1944, viu-se obrigado a retirar-se com a família para Hainhausen, perto de Munique. Naquele momento, devido à guerra, perdeu todos os pertences que havia acumulado durante os dezoito anos de permanência na Europa. Deixou a Alemanha em fins de agosto de 1945, tendo residido aproximadamente um ano num campo de refugiados em Paris. Em maio de 1946 retornou à Curitiba, e continuou a dedicar-se à pintura, participou de várias mostras e promoveu exposições individuais. O artista foi também um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Devido à perda total da documentação dos estudos realizados na Alemanha, decorrente da Segunda Guerra Mundial, não conseguiu assumir nenhuma Cátedra no momento de criação da Embap. Somente em 3 de março de 1964, após o falecimento de Oswald Lopes, Nísio conseguiu assumir a Cátedra de Modelagem, da qual este era o titular. Após a aposentadoria de Guido Viaro, Nísio também assumiu temporariamente a Cátedra de Desenho do Modelo Vivo, na mesma instituição.

Quanto às suas obras feitas por encomenda, por ocasião do Centenário do Paraná, executou para o Governo do Estado uma composição de caráter histórico chamada: *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Quanto às premiações, recebeu medalha de ouro no II Salão de Primavera do Clube Concórdia, em 1949, e diversos prêmios no Salão Paranaense de Belas Artes, entre os quais, a medalha de ouro no IV Salão Paranaense de Belas Artes, em 1947 e prêmio de viagem no XI Salão Paranaense de Belas Artes, com a tela *Tomada de Monte Castelo*.

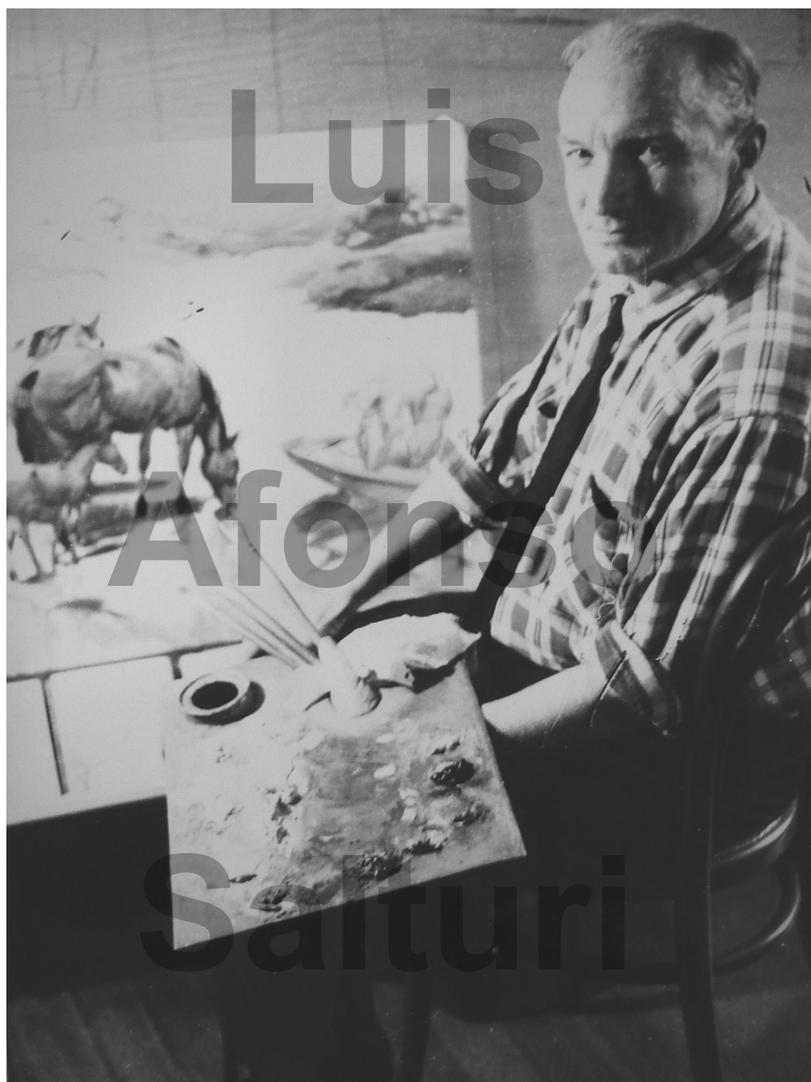


FIGURA 18 - **NÍSIO EM SEU ATELIÊ**. [19--]. 1 fot.: p. & b.; 18 x 24 cm.
Arquivo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Nos últimos anos de sua vida, manteve um ateliê na Rua Xavier da Silva, onde também residia. Faleceu em 26 de abril de 1974, após longa hospitalização, vitimado por bronquite asmática crônica, que vinha se agravando desde os últimos dez anos de sua vida. Devido à presença dominante de figuras de animais em suas obras, Arthur Nísio é considerado um dos maiores pintores animalistas do Brasil. Segundo ARAUJO (2006, p. 55), “suas obras refletem uma cultura pictórica romântico-naturalista com certas características impressionistas”, contudo, sem aceitar a automodificação constante do impressionismo através da refração da luz. Suas pinceladas rápidas captam de maneira total a vibração e a exaltação do momento (ARAUJO, 1974, p. 121).

6.3 ERBO STENZEL, DE OPERÁRIO À ESCULTOR

Erbo Stenzel nasceu em Curitiba, em 17 de dezembro de 1911. Último dos oito filhos de João Stenzel, sapateiro, natural de Joinville, Santa Catarina e de Maria Luiza Stenzel, natural de Curitiba, descendentes de alemães e austríacos. Erbo iniciou sua formação nas artes plásticas com Lange de Morretes, frequentando o curso gratuito oferecido no ateliê-escola deste que ficava próximo à sua casa, na Rua Trajano Reis¹⁰⁶.

Inicialmente, por questões financeiras, o artista não se dedicou exclusivamente às artes plásticas. Entre 1927 e 1930, ainda adolescente, trabalhou como balconista na *Machine Cottons Limited*.¹⁰⁷ Ao deixar a empresa, voltou a procurar Lange de Morretes, que o aproximou de João Turin, vindo este a orientá-lo na *prática* da modelagem¹⁰⁸. Nesse período, Erbo viveu um aprendizado muito rico tendo experiências com novos materiais de escultura. Além dos próprios trabalhos, o artista auxiliou João Turin em diversas obras, dentre elas o monumento em

¹⁰⁶ Erbo morava com sua família na Rua América, que teve o nome alterado para Rua Trajano Reis. Muitas notas biográficas informam que ele estudou na Deutsche Schule, mais tarde denominada Colégio Progresso, onde teria impressionado Lange de Morretes, seu professor de desenho. Contudo, sabe-se que este lecionava no Ginásio Paranaense e na Escola Normal e não no Colégio Progresso, que era uma instituição particular de ensino. Num manuscrito de Erbo, aparece a informação que o artista cursou a terceira série do curso de madureza no Colégio Progresso em 1938, já com 27 anos, e que apresentaria documentos para a inscrição de exames no Ginásio Paranaense (STENZEL, 1939). Essas e outras informações confirmam que Erbo conheceu o curso de Lange de Morretes no período em que moravam na mesma rua, pois, segundo Berta Lange de Morretes, quando ela e sua família voltaram da Alemanha moraram por certo tempo na casa de seu avô, na Rua da Misericórdia, depois se mudaram para a Rua Trajano Reis e de lá definitivamente para a Rua Coronel Dulcídio (MORRETES, 2009).

¹⁰⁷ Conforme documento encontrado, Erbo Stenzel trabalhou nessa empresa de 17 de janeiro de 1927 a 31 de julho de 1930. A empresa localizava-se na Rua Barão do Rio Branco, n. 149 (MACHINE COTTONS LIMITED, 1930).

¹⁰⁸ Nos seus manuscritos, encontrados em seu arquivo particular, Erbo comenta sobre o ocorrido: “Eu estava desenhando no ateliê do meu professor Lange de Morretes, quando conheci Turin. Eu tinha somente 12 anos. Turin então olhou o meu desenho e disse apalpando a minha cabeça: “Também tem crânio para isto!”. / O professor Lange em seguida me disse que este era o escultor Turin, e que em breve iríamos ao seu ateliê para aprender um pouco de modelagem. Fiquei esperando, mas na minha timidez nunca ousava lembrar ao professor Lange a promessa que não se realizou por isso. Logo depois, Lange de Morretes mudou para a rua Coronel Dulcídio, de maneira que deixei de frequentar o ateliê, em vista de ficar muito longe de casa. Só 10 anos mais tarde voltei a ver o Turin, já no alto do São Francisco. Tinha eu voltado ao atelier do professor Lange de Morretes depois de uma interrupção dos estudos de quase oito anos” (STENZEL, apud BOLETIM INFORMATIVO..., 1988, p. 8). Embora João Turin não se dedicasse ao ensino, foi com ele que “Erbo aprendeu a manipular o buril, a modelar a argila e o gesso e a sondar o espaço na busca do relevo e da profundidade” (FUNDAÇÃO CULTURAL..., 1995, p. 18).

homenagem à República e a estátua de Benjamin Constant. De novembro de 1933 a dezembro de 1934, trabalhou como modelador na *Fábrica de Móveis e Imagem* de Gerd Claassen e Kaminski. Em janeiro de 1934, participou com oito trabalhos no III Salão Paranaense organizado pela Sociedade de Artistas do Paraná¹⁰⁹. De setembro de 1936 a fevereiro de 1939, trabalhou como auxiliar técnico diarista (desenhista) no Departamento de Terras e Colonização, da Secretaria de Obras Públicas, Viação e Agricultura do Paraná.

Esgotadas as possibilidades de aperfeiçoamento artístico em Curitiba, um grupo de amigos artistas e intelectuais se mobilizou para conseguir uma subvenção do Governo do Estado para que Erbo pudesse aperfeiçoar seus estudos fora de Curitiba. Entre esses amigos estavam Theodoro De Bona, Lange de Morretes, Oswald Lopes, Waldemar Curt Freyßleben, Arthur Nísio, João Turin e Octávio de Sá Barreto. Esses dois últimos ajudaram-no até mesmo no processo de matrícula na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Conforme Erbo descreve em suas anotações pessoais, João Turin forneceu um atestado de boa conduta¹¹⁰ e Sá Barreto ajudou-o na busca de informações sobre a documentação e demais trâmites burocráticos para sua entrada na referida academia (STENZEL, 1939). Novamente, vê-se o peso da rede de relações formada pelas duas primeiras gerações de artistas plásticos paranaenses.

Em 17 de dezembro de 1938, Erbo fez um requerimento formal ao Interventor Manoel Ribas solicitando um auxílio mensal de 350\$000 (trezentos e cinquenta mil réis), para que pudesse frequentar a ENBA (STENZEL, 1938). No dia 26 de janeiro de 1939, ele foi recebido por Ribas, que lhe concedeu o auxílio pedido. O *Despacho* interventorial está datado em 28 de janeiro de 1939, mas sua publicação foi feita em 31 de janeiro do mesmo ano (PARANÁ, 1939). Com a subvenção autorizada, Erbo pediu demissão do cargo que ocupava no Departamento de Terras e Colonização.

¹⁰⁹ O artista participou na categoria Escultura, com cabeças e bustos. Dentre os trabalhos expostos estava a obra *Minha Mãe*.

¹¹⁰ Nesse atestado, João Turin afirma o seguinte: "Atesto espontaneamente e de ciência própria, que ERBO STENZEL é cidadão de excelente conduta pessoal e moral, tendo sempre revelado, na nossa convivência no meu 'atelier', ótimas qualidades de cavalheiro e promissoras aptidões de artista honesto e de talento" (TURIN, 1939).

Em 1939, Erbo chegou ao Rio de Janeiro, instalou-se na casa de uma família de origem alemã, na Rua Barão de Guaratiba, n. 236-A¹¹¹. O artista matriculou-se como aluno do curso livre de Escultura da ENBA, “no qual teve aulas com Zaco Paraná, Otávio Correia Lima e Margarida Lopes de Almeida” (ARAÚJO, 1980c, p. 15). Em 1940, nessa cidade, participou do 46º. Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) com as esculturas das cabeças do escultor João Turin e dos colegas Francisco Pacheco da Rocha e Armando Schnnor, recebendo por esta última obra medalha de prata. Com a pretensão de obter prêmio de viagem ao exterior oferecido anualmente por aquele salão oficial, Erbo adotou algumas estratégias para melhorar sua posição no *campo artístico*. O escultor passou a se dedicar aos estudos de anatomia e modelagem e à apresentação em mostras realizadas dentro e fora do Rio de Janeiro.

Em 1941, participou do 47º. SNBA com as obras *Retrato e Busto de mulher em gesso*, concorreu ao *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro* e ganhou medalha de prata. Participou também da I Exposição da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, em Curitiba, com uma cabeça em gesso, uma cabeça em cimento e um baixo relevo em madeira. Em 1942, marcou presença no II Salão Fluminense de Belas Artes, em Niterói e na Grande Exposição de Belas Artes, promovida pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, com a obra *Boxeador*, que o artista doou à instituição, e no 8º. Salão Paulista de Belas Artes, no qual recebeu a *Grande Medalha de Prata*, com a obra *Menina-moça*. Nesse ano, ainda participou do 48º. SNBA, no qual concorreu aos prêmios de *Viagem no País* e *Viagem ao Estrangeiro*, com a obra *Poty*. Em 1943, participou do 49º. SNBA com as obras *Tibério Wilson*, *Jorge Campos* e *Cabeça em gesso*, com as quais concorreu novamente aos prêmios de *Viagem* e ganhou medalha de prata pela segunda obra. Participou do I Salão da Primavera, realizado no Clube Curitibano, em Curitiba, promovido pelo Centro de

¹¹¹ Nesse local, em 1942, hospedaria por algum tempo o amigo e também artista plástico Poty Lazzarotto (1924-1998), chegado ao Rio de Janeiro para estudar. Filho de italianos, Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido simplesmente como Poty, recebeu uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, concedida pelo então Interventor Manoel Ribas. Em meados da década de 1940, o artista contribuiria na revista *Joaquim*, criada em 1946, por Dalton Trevisan. Esse periódico se contrapunha à *geração* anterior de literatos, intelectuais e artistas plásticos paranaenses, marcando o início do processo que levaria à atualização da arte paranaense em relação à realidade artística internacional. Sendo assim, a produção artística de Poty apresenta uma linguagem diversa da dos outros artistas plásticos estudados aqui.

Letras do Paraná, com a obra *Busto de João Turin*, com a qual recebeu o prêmio *Diretoria Geral de Educação*.

Ainda em 1943, apresentou como trabalho de conclusão do curso de Escultura a obra *Acarajá*, figura de uma índia em tamanho natural, pela qual recebeu a *Grande Medalha de Ouro*, prêmio máximo da ENBA aos formandos¹¹². Nesse ano, ainda frequentou o curso de Gravura em Metal no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, estudando gravura de água forte com Carlos Oswald e também trabalhou com o escultor Hildegado Leão Velloso, colaborando em diversas obras que estão em logradouros públicos no Rio de Janeiro.

Em 1944, Erbo já não contava mais com a subvenção do Governo do Paraná para promover seu próprio sustento. O artista adquiriu de um ferro-velho uma máquina inutilizada de fabricar papel moeda. Fez nela algumas adaptações e a transformou em impressora de gravuras, o que lhe permitiu executar sozinho muitas de suas águas-fortes. O artista instalou a máquina no porão da ENBA, local onde passou a imprimir gravuras também para outros artistas. Nos seus cadernos de registros contábeis dessa atividade constam, em rigorosa organização, todas as negociações feitas com artistas e clientes, dentre eles, Portinari, Pancetti, De Nicola, Renina Katz, Oswaldo Teixeira, Raimundo Cella, Celita Vaccani e Henrique Cavalleiro. Além da própria ENBA, ele atendia também às encomendas da Biblioteca Nacional, que adquiriu diversos exemplares para o seu acervo iconográfico. Num período em que a concorrência do mercado artístico estrangeiro encontrava-se reduzida, em função da II Guerra Mundial, esse empreendimento de Erbo Stenzel revelou-se um meio eficiente de prover suas necessidades, além de tê-lo envolvido no ofício e no círculo da gravura do Rio de Janeiro (FUNDAÇÃO CULTURAL..., 1995, p. 19). A versatilidade de Erbo se mostra presente nesse momento em que o artista se vale de uma nova especialização para poder sobreviver, conseguindo manter-se na área das artes.

¹¹² Além da *Grande Medalha de Ouro*, conquistada ao final do curso, em 10 de dezembro de 1943, sua *Certidão de conclusão* informa sobre as disciplinas cursadas e as médias em cada uma delas, ao longo de sua graduação: 1º. ano, em 1939: Geometria Descritiva 10, Arquitetura Analítica 8, Anatomia 10, Modelo Vivo 7, Desenho 9 e Modelagem 7,5; 2º. ano, em 1940: Perspectiva e Sombras 7 e Arquitetura Analítica grau 5, Anatomia 9,5, Modelo Vivo 8, Modelagem 9 e Escultura 9,5; 3º. ano História da Arte 8, Arte Decorativa 10, Modelo Vivo 9, Escultura 9; 4º ano, em 1942; Escultura 10; História da Arte grau 6; Arte Decorativa 9 e Modelo Vivo 10 (ENBA, 1944).

No ano de 1944, participou também do 50º. SNBA concorrendo ao *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro* com a escultura *Água pro Morro*, representação de uma jovem negra carregando uma lata d'água na cabeça. Marcou presença na Exposição de Arte Paranaense no Rio, promovida pela Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, com o patrocínio do Governo do Paraná. Nesta, além de fazer parte da comissão organizadora, Erbo expôs as obras *Estudo*, *Cabeça*, *Retrato*, *Figura* e uma gravura intitulada *Paisagem*. No ano seguinte, participou como membro da Comissão Julgadora da seção de Gravura no 51º. SNBA e a partir de julho de 1946, passou a exercer a função de Assistente de Ensino da cadeira de Anatomia e Fisiologia da ENBA¹¹³. Em 1947, participou como membro da comissão julgadora da Seção de Escultura da 52º. SNBA. Em 1948, foi também membro do júri da Seção de escultura no Salão Anual de Pintura, Escultura, Desenho, Gravura e Cerâmica da Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Nesse ano, participou como *hors concours* do V Salão Paranaense de Belas Artes, em Curitiba, com a obra *Cabeça de Freÿsleben*.

Em 1949, Erbo foi contratado como modelador, na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil¹¹⁴. Nesse mesmo ano, atuou na comissão julgadora do 54º. SNBA e também do Salão Municipal de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Participou do VI Salão Paranaense de Belas Artes, em Curitiba, no qual recebeu medalha de prata pela obra *Cabeça de Turin*. Neste ano, foi convidado pelo governador do Paraná, Moysés Lupion, para assumir o cargo de Professor de Modelagem e Escultura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atendendo a sugestão do Diretor do Departamento de Cultura, Fernando Corrêa de Azevedo. A vaga ficou aberta após a morte de João Turin. Erbo ficaria também encarregado de executar as encomendas oficiais que haviam sido feitas a Turin, já que o Estado ficou sem um escultor para realizá-las.

¹¹³ Alfredo Galvão, Professor Catedrático Interino de Anatomia Artística da ENBA escreveu uma carta para o Diretor da mesma instituição recomendando Erbo Stenzel, para ocupar a função de Assistente de Ensino da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística, tendo em vista os méritos alcançados por Erbo no curso de Escultura (GALVÃO, 1946b). Essa carta e o atestado de aptidão para o referido cargo (GALVÃO, 1946a) foram assinados por Alfredo Galvão, em 12 de julho de 1946.

¹¹⁴ No termo de contrato feito entre o artista e a instituição aparecem algumas informações relevantes. Erbo deveria cumprir 33 horas semanais durante o período normal de trabalho escolar, recebendo o salário mensal de Cr\$ 2000,00. Nessa época, o artista residia na Rua Apapolis, n. 18 (UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1949).

Ao decidir mudar-se para Curitiba, Erbo deixou no Rio de Janeiro os cargos de modelador na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil e o de Assistente de Ensino da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística da ENBA. O artista chegou à Curitiba no início de 1950 e instalou seu ateliê num barracão construído pela Secretaria de Educação e Cultura no terreno de sua família, na Rua Nilo Peçanha, n. 219. Passou a atuar como professor de Anatomia e Fisiologia Artística na Embap e também foi admitido como inspetor de alunos no Instituto de Educação do Paraná¹¹⁵. Nesse período, executou os bustos do Cel. Dulcídio, do Tenente Cel. Joaquim Antonio de Moraes Sarmiento e do Cel. João Gualberto Gomes de Sá Filho, que haviam sido encomendados anteriormente a João Turin pela Polícia Militar do Paraná.

Em 1950, participou do III Salão de Belas Artes da Primavera, no Clube Concórdia, em Curitiba, no qual conquistou medalha de ouro com a escultura *Água pro morro* e do VII SPBA no qual participou *hors concours* com cinco obras, além de fazer parte da comissão julgadora. No ano seguinte, participou do VIII SPBA com três obras. Em 1952, fez parte do grupo que criou o Núcleo de Artistas Plásticos (NAP), juntamente com Guido Viaro, Emma Koch, Ricardo Kock, Estanislau Traple, Paulo Santiago, Guilherme Matter, Alice Burda Piekarz, Alina Marcinowska, Stanislaw Curletto, Margada Vollemann e Krystyna Sadowska. Participou do V Salão de Belas Artes do Clube Concórdia, em Curitiba, com duas obras, do Salão de Maio, realizado pelo NAP, no Departamento de Cultura, em Curitiba, com uma obra. Além de participar da comissão julgadora no IX SPBA. Participou também da Exposição Permanente de Artistas Paranaenses no Departamento de Cultura em Curitiba.

Em 1953, foi inaugurada a mais importante obra de Erbo Stenzel, o monumento comemorativo do Centenário da Emancipação Política do Paraná, na Praça 19 de dezembro, que teve projeto e execução feitos em conjunto com o escultor carioca Humberto Cozzo, contando ainda com a participação de Poty

¹¹⁵ O *Regulamento* da Embap cita o nome de Erbo Stenzel como ocupante da cadeira de Escultura na instituição (EMBAP, 1948, p. 12). Como João Turin, que deveria ocupar esse cargo, faleceu em 1949, esse fato denuncia a formalidade do *Regulamento*, que certamente foi editado em 1950, pois, em 1948, Erbo se encontrava no Rio de Janeiro. Apesar do convite para que Erbo ocupasse a cadeira de Escultura, isso não se concretizou, “não pelo pouco número de alunos”, “o que seria normal num curso novo”, mas pela falta de espaço físico que um ateliê de escultura requer (ARAÚJO, 1980c, p. 15). O artista assumiu então a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística, substituindo Lange de Morretes. Sobre o cargo de inspetor de alunos no Instituto de Educação, conforme documento assinado em 26 de maio de 1950, pelo Secretário de Educação e Cultura, Erbo foi admitido na função, recebendo mensalmente o salário de Cr\$ 1000,00 (PARANÁ, 1950).

Lazzarotto. Do projeto original do conjunto comemorativo, faziam parte: um obelisco revestido em pedra, que deveria ter 50 m de altura, mas que foi executado com apenas 30 m; um painel de duas faces medindo 4 m de altura por 30 m de comprimento, tendo numa das faces um baixo relevo em granito, representando o trabalho do Homem e o desenvolvimento do Paraná e na outra, de autoria de Poty, um mural de azulejos com desenhos em tonalidade azul, representando o processo de ocupação do território do Paraná. Também integrava o conjunto um polêmico nu masculino, escultura em granito medindo 8 m de altura e que representaria o Paraná emancipado sem medo do futuro, além de um pequeno lago. Outra obra contemporânea a esse conjunto é o *Monumento à Justiça*, nu feminino, também de autoria conjunta com Cozzo, que deveria fazer parte do conjunto do Centro Cívico, ficando instalada em frente ao Tribunal do Júri. Essa obra ficou durante anos no Pátio Interno do Palácio Iguazu até ser instalada em 1972, na Praça 19 de dezembro, desfigurando assim seu real sentido alegórico.

Também em 1953, Erbo Stenzel participou como *hors concours* do VI Salão da Primavera do Clube Concórdia, do qual participaria em outras ocasiões da comissão julgadora nas edições dos anos de 1954, 1961 e 1962. Tal participação lhe rendeu medalha de ouro. Ainda nesse ano, participou do 58º. SNBA e do Salão Paulista de Belas Artes, o que lhe rendeu em ambos a medalha de prata. Em 1957 ele recebeu o Prêmio Especial Marita Pinheiro Machado, pela obra Paula Gomes, feita em gesso, no XVI SPBA. Em 1958 foi membro da comissão julgadora do II Salão de Artes Plásticas Para Novos e, juntamente com Hilary Grahl Passos e Paul Garfunkel, organizou pela Secretaria de Educação e Cultura, uma exposição do escultor e gravador Franz Hohenlohe na Biblioteca Pública do Paraná. Em 1960 participou na Comissão julgadora do Primeiro Salão Anual de Curitiba, promovido pelo jornal *Diário do Paraná* e também do XVII SPBA. Em 1965 fez parte da Comissão da Prefeitura de Curitiba encarregada de opinar sobre a compra da escultura *Luar do Sertão*, de João Turin, que foi adquirida e instalada em frente ao Palácio 29 de março no Centro Cívico.

Em 1967 assumiu o cargo de vice-diretor da Embap, na gestão do Professor João Ramalho. Em 1970, foi diretor interino da escola de janeiro a agosto, quando entregou o cargo ao diretor eleito, Theodoro de Bona. Em 1971 o artista pediu afastamento temporário da Embap para tratamento médico. Mais tarde seu estado

de saúde piorou, paralisando seus membros inferiores e obrigando-o a usar muletas. Devido às constantes quedas, foi obrigado a usar cadeiras de rodas. Essa situação obrigou Erbo Stenzel, em 1972, a morar em uma casa de repouso, a Estância Lar Dona Ruth, na Avenida Anita Garibaldi, n. 7500, na época considerado local distante do centro de Curitiba. Lá o artista morou até 1980, praticamente abandonado por todos. Recebia visitas esporádicas de alguns sobrinhos e de um único irmão, além sua prima Gerda e de uns poucos amigos, dentre eles Theodoro De Bona. Erbo se ressentia muito com esse esquecimento, com a impossibilidade de dar continuidade ao trabalho inacabado e também com a falta de um ateliê onde pudesse dar vazão à sua criatividade. Não podia nem mesmo jogar xadrez, outra paixão do artista, já que não havia ninguém na casa que possuísse habilidade para jogar com ele¹¹⁶.

No período em que esteve internado, o artista teve suas obras expostas em diversas exposições. Em 1974, na *Exposição 3 Escultores do Paraná*, em Curitiba, foram expostas 28 esculturas, um desenho e uma gravura em metal. Nessa mostra promovida pelo Banco de Desenvolvimento do Paraná (Badep), foram expostas também obras de Zaco Paraná e João Turin. No ano seguinte, teve uma obra exposta na *Exposição Arte e Técnicas Artísticas*. Em maio de 1976 a Escola de arte da Casa Alfredo Andersen e a Diretoria de Assuntos Culturais realizaram no Saguão da SEEC em Curitiba a mostra *Esculturas de Erbo Stenzel*. Em agosto o Badep organizou em Curitiba a mostra *Panorama da Arte no Paraná, Discípulos de Andersen e Artistas Independentes*, na qual Erbo teve quatro obras expostas.

A partir de março de 1980, Erbo Stenzel passou a viver no Lar Betesda, da Associação Cristã Menonita. Em julho sofreu um derrame cerebral e foi internado no Hospital Nossa Senhora do Carmo, porém não conseguiu se recuperar. O artista faleceu em 23 de julho e foi sepultado no Cemitério Protestante, em Curitiba. Erbo Stenzel deixou muitas obras importantes para a cidade de Curitiba, inclusive sua antiga casa de madeira na qual viveu até 1971, que foi doada pelos seus familiares à Prefeitura da cidade e, em 1997, relocada da Travessa General Francisco Lima e Silva, n. 65, no bairro São Francisco, para o Parque São Lourenço, tornando-se um espaço permanente de exposição da sua produção artística.

¹¹⁶ Essa paixão lhe rendeu uma série de prêmios, sendo campeão de xadrez da cidade de Curitiba em 1932, campeão universitário no Rio de Janeiro em 1943, campeão paranaense em 1959 e campeão no Torneio Zonal Sul-Brasileiro em 1964.

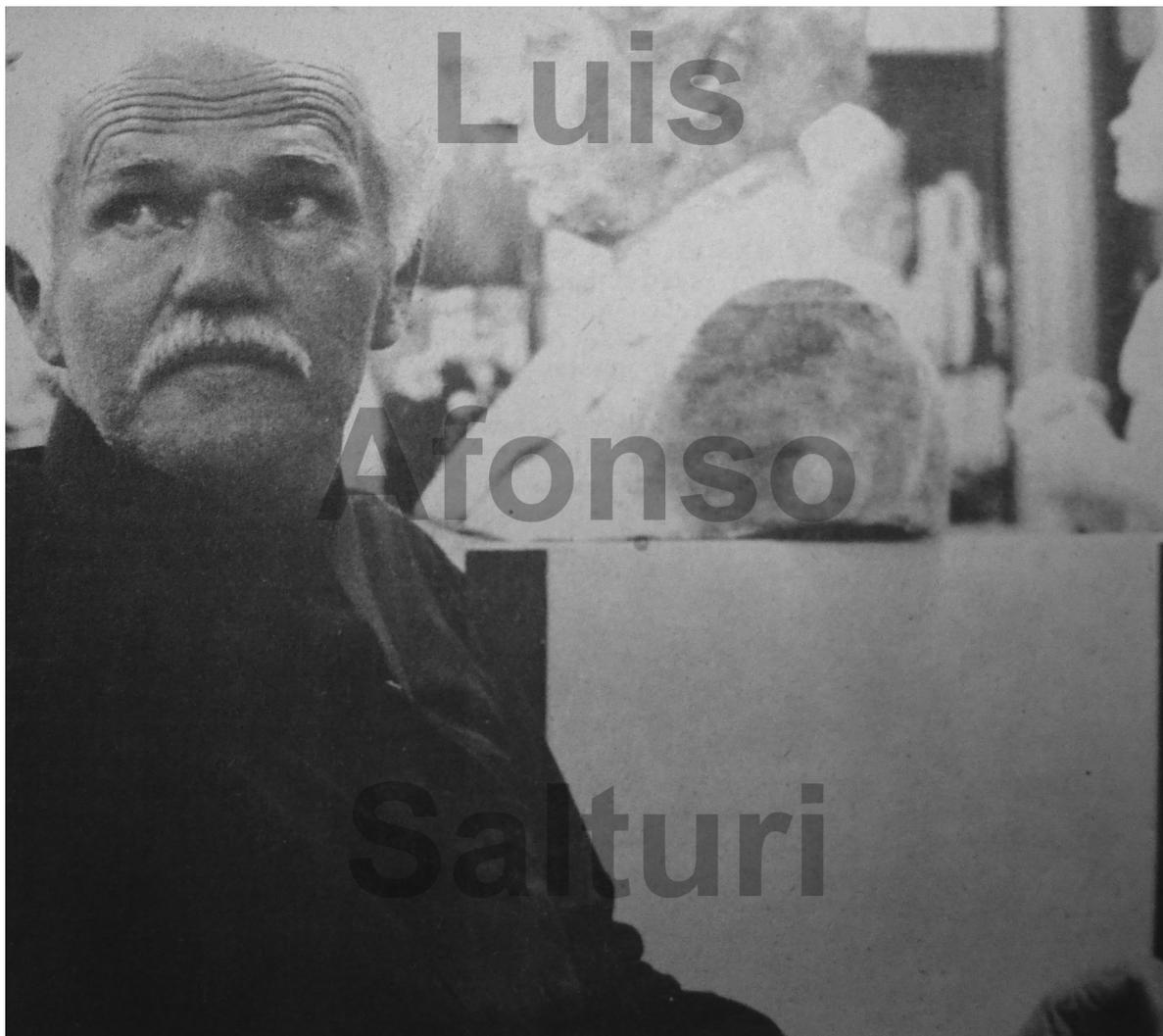


FIGURA 19 - ERBO STENZEL em foto para a exposição *Três escultores paranaenses*. 1975.
1 fot.: p. & b.; 11,5 x 13,2 cm. In: EXPOSIÇÃO TRÊS ESCULTORES DO PARANÁ (1975).

Erbo registrava meticulosamente suas memórias, anotando diversas informações em seus diários, nos quais alternava os três idiomas que dominava: alemão, inglês e português. O artista também possuía um vasto acervo bibliográfico¹¹⁷ e um grande arquivo com documentos pessoais e fotografias. Cópias e originais desses documentos encontram-se dispersos em vários setores de pesquisas. A maior parte das fotografias encontradas em seu arquivo particular foi produzida pelo próprio Erbo, o que revela sua preocupação com o registro de sua produção artística e com sua representação enquanto artista.

¹¹⁷ Na Casa da Memória de Curitiba há um levantamento feito pela Fundação Cultural de Curitiba com os nomes de mais de mil livros e periódicos que pertenciam à biblioteca particular de Erbo Stenzel, obras de literatura, artes e conhecimentos gerais, muitas em língua alemã. Uma pequena parte desse acervo pode ser encontrada na Casa Erbo Stenzel.

7. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARANAENSE

Ao tratar das obras dos artistas plásticos paranaenses, é necessário expor os princípios teórico-metodológicos norteadores das análises apresentadas. Um destes é o método proposto pelo historiador da arte Erwin Panofsky, cujo desenvolvimento assenta-se na diferenciação entre iconografia e iconologia. Segundo PANOFSKY (2007, p. 47-87), a iconografia é a descrição e a classificação de imagens, um ramo da História da Arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Por sua vez, a iconologia é a descoberta e a interpretação dos valores simbólicos, um método que deriva mais da síntese do que da análise. Sendo uma fase anterior à iconologia, a iconografia é descritiva e não tem por fim ser exegética, pois não investiga fontes literárias nem visuais, tampouco se ocupa de alusões a fatos culturais, sociais e históricos, nem recorre a testemunhos semânticos, tarefa que cabe à iconologia.

Tendo em vista a perspectiva sociológica adotada, esse método vem a ser complementado pelo *método documentário de interpretação* (MANNHEIM, 1986), que veio a influenciar significativamente os estudos de Erwin Panofsky. Elaborado pelo sociólogo Karl Mannheim, esse método teve sua aplicação prática em pesquisas da área da Sociologia da Cultura e do Conhecimento. A partir dos pressupostos teóricos levantados por esse autor, é possível estudar paralelismos entre as objetivações culturais e a arte. Associando-se à interpretação iconológica, esse método demonstra como é possível extrair informações relevantes a partir das formas de representação visual, o que permite conhecer *a visão de mundo* dos artistas de determinada época. Essa característica torna-se fundamental para o estudo proposto e justifica sua aplicabilidade.

Norbert Elias e Pierre Bourdieu, cada um à sua maneira, também contribuem teoricamente para o desenvolvimento das análises apresentadas, especialmente por tratarem sobre o *ponto de vista dos artistas* acerca de suas produções. Nesse caso, toma-se como referência a aplicação da “perspectiva do eu” utilizada por Elias em seu estudo sobre *Mozart* (ELIAS, 1995), no qual o autor fundamenta suas análises relacionando a produção artística com a *trajetória social* do compositor austríaco. Ao adotar essa perspectiva analítica, o autor tenta entender o significado que a obra de arte e o ofício de artista tinham para seu criador. Por um viés semelhante, Bourdieu

constrói suas análises em *As regras da arte* BOURDIEU (1996). Para participar da intenção subjetiva de um autor (artista), Bourdieu reconstrói o universo das posições no interior do qual o mesmo estava situado e onde se definiu o que ele quis fazer. Só é possível adotar *o ponto de vista do autor* (artista) e compreendê-lo com a condição de reaprender sua situação no *espaço* das posições constitutivas do *campo* em que estava inserido. Essa posição está no princípio das “escolhas” que o mesmo opera em um *espaço* de tomadas de posições.

Partindo desses pressupostos, as análises apresentadas a seguir se encontram divididas em três seções. A primeira delas trata da relação dos artistas plásticos paranaenses com a paisagem local e sua expressão nas artes visuais. As seções seguintes vêm a confirmar a hipótese acerca do objeto de estudo, tendo como tema o desenvolvimento da arte decorativa e das artes plásticas no Paraná, entendidas enquanto expressões de uma identidade própria, independente de seu engajamento político.

7.1 OS ARTISTAS E A RELAÇÃO COM A PAISAGEM LOCAL

Estamos rodeados por coisas que não foram feitas por nós e que têm uma vida e estrutura diferente da nossa: árvores, flores, relva, rios, colinas e nuvens. Desde há séculos que nos inspiram curiosidade e respeito, e têm sido objetos do nosso prazer. Temo-las recriados na nossa imaginação refletindo assim os nossos estados de espírito. E temos pensado nelas como elementos de uma ideia a que chamamos Natureza. A pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção de natureza (CLARK, 1961, p. 8).

Embora não tratem especificamente sobre o *imaginário*, a relação entre a pintura de paisagem e o *imaginário* é um tema presente em obras de vários filósofos, críticos e historiadores da arte. Em *Paisagem na arte*, livro considerado um clássico da História da Arte, Kenneth Clark analisa o surgimento e o desenvolvimento da pintura de paisagem, considerando-a como parte de uma relação entre o Homem e a natureza. Segundo CLARK (1961, p. 78), antes que a pintura de paisagem pudesse constituir um fim em si mesma, ela teve que se adaptar ao conceito ideal a que obedeciam todos os artistas e críticos de arte nos trezentos anos que se seguiram à Renascença. O prazer pela imitação não era suficiente tanto no conteúdo quanto na recepção, pois a paisagem deveria aspirar àquelas altas espécies de pintura que ilustram temas religiosos, históricos ou poéticos. Isto não se poderia conseguir

introduzindo um pequeno grupo de figuras representando certas cenas, mas pelo espírito e caráter de todo o cenário. Os elementos mais característicos de que a pintura de paisagem se compõe deveriam ser escolhidos da natureza como o discurso poético é escolhido do discurso vulgar pela sua elegância.

Seguindo outra linha, em seu ensaio *A filosofia da paisagem*, Georg Simmel apresenta uma reflexão extremamente original que se tornou clássica na bibliografia sobre o assunto. SIMMEL (1996) afirma que é preciso que certo conteúdo do campo de visão captive o espírito humano para que este possa ver os elementos da natureza como paisagem. Para que esta ocorra, a consciência deve ter, além desses elementos, um “novo conjunto”, uma “nova unidade” cujos elementos não estejam ligados às suas significações particulares, nem compostos mecanicamente da sua soma. Desse modo, o autor toma a natureza como uma totalidade e a paisagem como o conjunto de elementos presididos pelo que ele chama de *Stimmung* (disposição de espírito, sentimento despertado). Este é, então, o conceito unificador que confere sentido aos construtos do olhar que recai sobre a natureza e que isola desta um pedaço. Trata-se de um processo afetivo exclusivamente humano despertado por um “sentimento da natureza” que só se desenvolveu na época moderna. O estado psíquico e a transformação autônoma que se desenvolveram com esse processo tiveram seu ganho final confirmado com o surgimento da paisagem na pintura, sendo também capitalizado por ela.

Ainda no âmbito da Filosofia, outra referência marcante acerca da relação entre *imaginário* e paisagem é a obra *A invenção da paisagem*, da filósofa francesa Anne Cauquelin. Nessa obra, CAUQUELIN (2007) trata a paisagem como um arsenal cultural, um conjunto estruturado e dotado de regras próprias de composição. Segundo a autora, a “realidade” social da paisagem é uma construção que passa por filtros simbólicos, a partir de antigas heranças, projeções anteriores reduzidas pelos “limites da moldura”. Assim, Cauquelin afirma que a noção de paisagem e sua realidade apreendida são uma “invenção”, um objeto cultural sedimentado, constituído a partir da idealização e da reprodução de um equivalente de natureza, inaugurando uma *prática* pictórica que acabaria influenciando categorias cognitivas e espaciais.

A *prática* pictórica da paisagem teve uma nova direção a partir do Impressionismo, movimento artístico que surgiu na França durante segunda metade

do século XIX. Os pintores impressionistas se propunham representar os objetos de acordo com as suas impressões pessoais, sem seguir as regras estabelecidas pela pintura acadêmica. Foi banido o contorno que definia a forma com precisão e sugeria o volume, a perspectiva deixava de ser baseada na geometria, sendo realizada pela degradação de coloridos e de tons. A paisagem acabaria predominando sobre outras formas pictóricas e as telas começavam ser pintadas ao ar livre para que o pintor pudesse capturar as nuances da natureza e a ação deformadora da luz (SERULLAZ, 1989).

Na produção deixada pelos pintores paranaenses é possível perceber algumas as transformações ocasionadas pelo Impressionismo, como o contato direto do artista com o objeto retratado a partir da execução de pinturas em ambiente externo, característica comum para a maioria dos pintores. No Paraná, Alfredo Andersen, ao ensinar pintura de paisagem para seus alunos, já utilizava alguns desses procedimentos, pedindo inclusive para que os mesmos realizassem seus trabalhos fora do ateliê. Em algumas situações, conforme DE BONA (2004, p. 19-20), as paisagens eram pintadas pelos alunos sem a presença de Andersen e trazidas ao ateliê deste para serem avaliadas. Em outras, o próprio Andersen se aventurava a pintar ao ar livre, como pode ser visto nessa tela pouco conhecida em coautoria com Lange de Morretes, na época em que este ainda era seu aluno (figura 20).



FIGURA 20 - ANDERSEN, A. "and" [MORRETES, F. L. de]. **O pintor**. 1909. 1 óleo sobre tela: color.; 36 x 46 cm. Coleção particular, São Paulo. Foto: Luis Afonso Salturi.

Essa pintura evidencia a representação do ofício artístico e a relação do pintor com a paisagem local, proporcionando para quem a vê uma identificação com o personagem em questão, não só pelo próprio fato deste estar de costas para o observador, mas porque foi um pintor que retratou outro pintor fazendo um registro pictórico da paisagem que observava. A obra também expressa a mudança do fazer artístico, das paisagens imaginadas para paisagens observadas diretamente pelo olhar do artista. Nesse ponto, é bom lembrar os apontamentos de Gérard Lenclud de que uma paisagem não é constituída como paisagem a não ser para o olhar de quem se prende a ela. Não existe paisagem sem observador, pois é preciso que um lugar seja visto para poder se dizer que há uma paisagem. Uma paisagem não tem nenhuma identidade fora do movimento de uma percepção, de uma percepção que parte de um ponto de vista. A paisagem é um lugar, mas um lugar isolado pelo olhar; um local, mas um local contemplado; um espaço, mas um espaço enquadrado; um dado informativo, mas um dado reconstruído por uma análise visual; um recorte do mundo, mas um recorte significativo (LENCLUD, 1995, p. 4).

No *campo cultural* paranaense das primeiras décadas do século XX, além da importância de Alfredo Andersen para o ensino da pintura, vale destacar seu valor como artista plástico. De acordo com Adalice Araujo, foi justamente por esse motivo que o público consumidor de arte e a crítica da época concentraram suas atenções no pintor norueguês, a ponto de transformá-lo em mito. No que se refere aos temas, durante sua carreira como pintor Andersen trabalhou com três grandes linhas temáticas: o retrato, as cenas de gênero e a paisagem. Em relação ao retrato, o artista explora “os efeitos do claro-escuro”, característica comum entre os pintores nórdicos. Já em relação às cenas de gênero e às paisagens, suas composições iniciais, “que tendiam aos escuros e cinzas”, são substituídas a partir do contato com a luz dos trópicos por “uma paleta mais leve”, aproximando-se do Impressionismo (ARAUJO, 1980b, p. 15). Essas descrições das manifestações formais da pintura andersista são relevantes na medida em que estão relacionadas com a representação da paisagem paranaense e seu estatuto a partir de sua presença no Estado.

Frente à diversidade da produção do artista norueguês, *Sapeco da erva-mate* (figura 21) é uma obra muito interessante, especialmente porque o tema da tela tem uma forte ligação com o paranismo. Nela, o artista aborda a relação entre o Homem e o meio natural, através do registro pictórico da extração da folha da erva-mate, árvore nativa da região subtropical da América do Sul e que se converteu numa das principais atividades econômicas da região do Paraná entre a primeira metade do século XIX e a as primeiras décadas do século XX. O desenvolvimento econômico propiciado pelo ciclo da erva-mate foi também um dos principais argumentos utilizados pelo Paraná para conseguir sua Emancipação Política. Entre as décadas de 1920 e de 1930, esse desenvolvimento econômico teve um papel fundamental na vida política e sociocultural da capital e do Estado. Na área das artes visuais, foi responsável inclusive pelo florescimento técnico e artístico da litografia, presente nos rótulos das embalagens de erva-mate. Isto porque a comercialização crescente e a divulgação do produto em feiras e exposições exigiram embalagens mais adequadas, que pudessem diferenciar também determinadas marcas e fabricantes.



FIGURA 21 - ANDERSEN, A. **Sapeco da erva-mate**. [19--]. 1 óleo sobre tela: color.; 61 x 90 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Na tela em questão, Alfredo Andersen retrata um grupo de trabalhadores num erval preparando-se para o sapeco da erva-mate. O sapeco é o processo pelo qual as folhas recebem um choque térmico, a partir de chama direta, o que as tornam enegrecidas. As pilhas de erva-mate no canto esquerdo indicam que a extração está sendo finalizada e que o sapeco ainda está por acontecer. A massa de vegetação que aparece na tela desperta no observador a sensação de aproximação com a natureza, na qual os personagens integram-se à luz filtrada pelos arvoredos. O tronco da árvore de erva-mate, que aparece em primeiro plano, ao centro da tela, alimenta ainda mais tal impressão, dividindo-a em duas cenas que registram em partes essa relação dual.

Essa obra demonstra como o artista estava intimamente ligado às questões que envolviam não só a paisagem paranaense, mas a representação da identidade social dos habitantes da região. Nas artes visuais, essa ligação se dava tanto de modo não oficial, como ocorre na pintura de paisagem, quanto pela arte oficial. Nesse último caso, é preciso destacar que foi justamente Andersen quem executou o primeiro projeto para o Brasão do Estado do Paraná, um dos principais símbolos

oficiais do Estado. O desenho se encontra anexado à *Lei n. 904 de 21 de março de 1910* (PARANÁ, 1910). Embora o brasão tenha sido modificado várias vezes, a figura do ceifador, idealizada pelo artista, permaneceu até a última alteração, em 1990. Ainda em relação à produção oficial, vale destacar a execução dos retratos da elite econômica e política do Paraná pelo pintor norueguês. Nessa área, de certa forma, se não tivesse falecido precocemente João Ghelfi poderia ter sido o continuador do legado de Alfredo Andersen. Atualmente, restam poucos trabalhos realizados por Ghelfi. Além dos retratos de personalidades da época, uma das pinturas mais emblemáticas que podem dar uma ideia de sua produção é a realizada no teto do Paço Municipal, cujo projeto inicial havia sido designado anteriormente a Andersen.

Embora respeitado como professor e como artista, Alfredo Andersen vinha enfrentando certa oposição de seus próprios alunos desde princípios da década de 1920. Tais atitudes remetem às mudanças ocorridas no *campo artístico* como um todo e também ao surgimento de novas linguagens artísticas. No que se refere à pintura paranaense produzida nas primeiras décadas do século XX, as mudanças em relação às linguagens artísticas vigentes e à introdução de inovações ocorreram tardiamente, se comparadas com outros Estados. Isso pode ser explicado tanto pela manutenção do gosto vigente do público apreciador e consumidor de arte no Paraná, quanto pelo contato dos artistas locais com outras escolas de arte. Um dos motivos da não adesão às linguagens da Arte Moderna naquele período foi porque os artistas locais ainda estavam muito ligados à representação do meio. Em certo sentido, no processo criativo de suas obras, esses artistas privilegiavam mais o conteúdo do que as formas, dando ênfase aos temas representados ao invés das inovações propriamente artísticas, ou quando estas ocorriam, sempre apareciam para servir à representação, não como ocorre na Arte Moderna em que a forma acaba se transformando em conteúdo¹¹⁸.

¹¹⁸ Sobre a adesão dos artistas plásticos paranaenses às tendências da Arte Moderna, relata o crítico de arte Nelson Luz em seus escritos: "Recordo-me das investigações que fiz, junto a Freÿsleben, Turin, Traple, Lange de Morretes, Bakun, De Bona, Viaro, Arthur Nísio, Ricardo Koch, etc, sobre o que achavam da arte moderna. Quase todos aceitavam o Impressionismo, embora, de maneira geral, preferissem os naturalismos anteriores e, sem dúvida, os clássicos e os pré-renascentistas. Para alguns, o Impressionismo era um tanto exagerado e vários o condenavam pelo fato do desleixo do desenho, coisa, a seu ver, inaceitável" (LUZ, 1989, p. 16).

Na pintura, essa situação pode ser percebida na técnica empregada por Arthur Nísio, nas quais o pintor tenta captar os movimentos dos seres vivos (em sua maioria animais, sua especialidade) e em Lange de Morretes na representação pictórica do pinheiro, que perpassa técnicas do Realismo e do Impressionismo. Dos artistas tratados aqui, Theodoro De Bona foi quem avançou um pouco mais em relação às novas linguagens artísticas, já que a técnica utilizada por ele em algumas telas se sobressai sobre o tema representado. Esse é um dos fatores que pode explicar o encantamento dos críticos de arte pela sua pintura em relação ao pouco interesse pelos trabalhos de outros artistas contemporâneos a ele, incluindo os estudados aqui. Principalmente com a justificativa não explícita de que eles não seriam “bons o bastante”, porque não aderiram às “novas linguagens”, as linguagens modernas.

Mesmo não aderindo a algumas das inovações da Arte Moderna, ao olhar as obras pictóricas de Lange de Morretes, Arthur Nísio e Theodoro De Bona, percebe-se que a pintura desenvolvida no Paraná a partir dos anos 1920 não estava presa a um formalismo rigidamente acadêmico, no sentido de que não se limitava apenas com a imitação realista da natureza. Se comparadas às obras de Andersen, as pinturas desses artistas eram muito mais abrangentes, pois apresentavam inovações tanto no aspecto pictórico, quanto ao tema retratado ao combinar diferentes categorias. Nesse caso, é interessante considerar o que o historiador britânico Simon Schama argumenta acerca da paisagem e como esta se inscreve no *imaginário*. Para esse autor, paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação humana projetado sobre mata, água, rocha. No entanto, quando determinada ideia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, acaba misturando categorias, tornando assim as metáforas ainda mais reais que seus referentes, constituindo parte do cenário (SCHAMA, 1996, p. 70). Um exemplo disso é a tela *Alma da floresta* (figura 22), de Lange de Morretes, cuja temática apresenta, além do pinheiro, a figura de uma dríade:

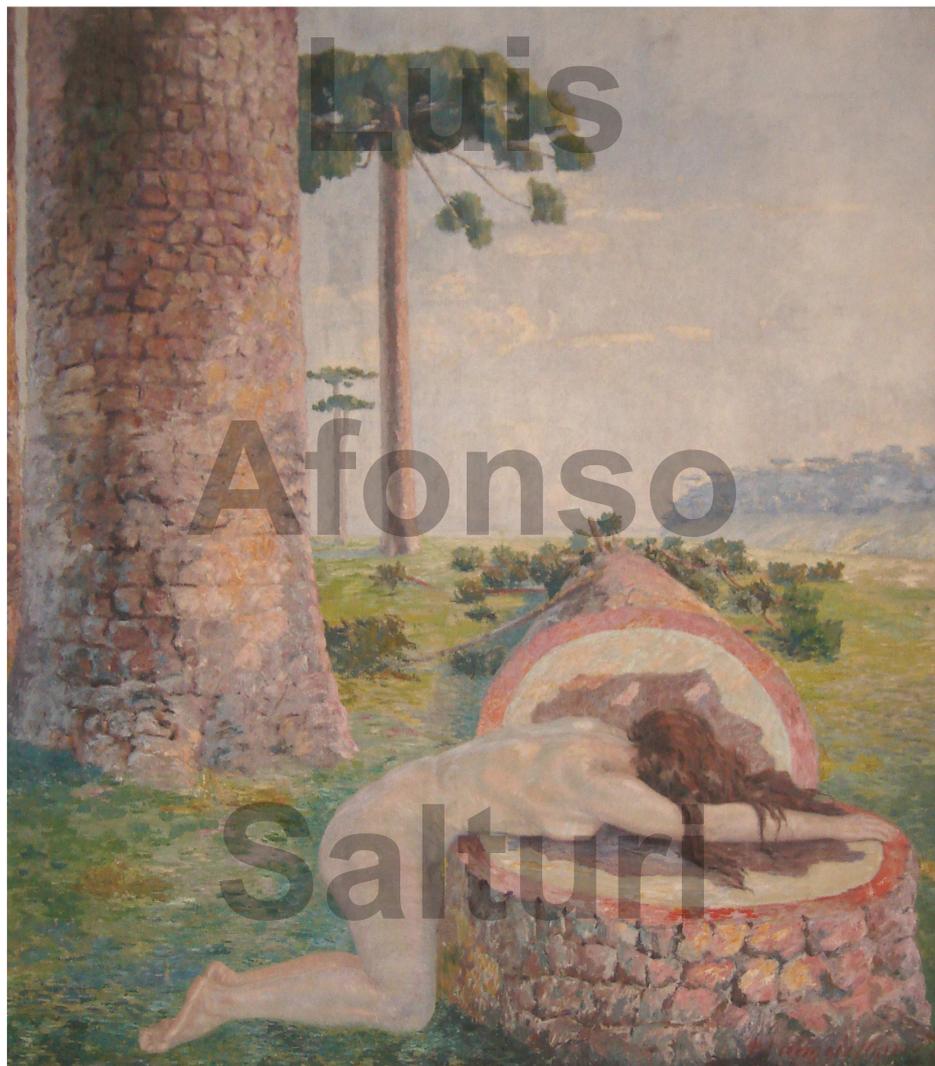


FIGURA 22 - MORRETES, F. L. de. **Alma da Floresta**. 1927-1930. 1 óleo sobre tela: color.; 285 x 245 cm. Assembleia Legislativa do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

A preservação ecológica e a importância do pinheiro para a arte paranaense são algumas questões que norteiam o tema da tela *Alma da floresta*. O artigo escrito pelo próprio Lange de Morretes, publicado posteriormente na revista *Ilustração Brasileira* (MORRETES, 1953), fornece uma ideia dessa preocupação. Nele, o autor faz uma espécie de justificativa da presença do pinheiro como tema artístico, elaborando uma retrospectiva histórica sobre o interesse dos artistas por esse elemento da natureza do sul do Brasil. O autor inicia o texto analisando as características botânicas e o *habitat* da árvore, preocupando-se com a preservação dessa espécie. Faz comentários sobre a passagem de alguns pintores naturalistas estrangeiros pelo Brasil que, preocupados em retratar a paisagem do país, acabaram pintando pinheiros. Nesse ponto, o autor demonstra ser um verdadeiro

especialista sobre o assunto, citando o nome de vários artistas brasileiros que também retrataram o pinheiro em suas obras. Após esse referencial histórico inicial que indica como esse tema se inscreveu no *imaginário* dos artistas, Lange de Morretes comenta sobre si mesmo e outros artistas paranaenses, tratando da presença do pinheiro como tema artístico na pintura, nas artes gráficas e decorativas.

Na obra inédita, intitulada *Um pedaço do Brasil* (MORRETES, 1937), Lange de Morretes mostra o significado que o pinheiro teve em sua vida e em sua produção artística. O autor inicia essa obra com um conto no qual ele próprio é o personagem principal, narrando uma história em que conversa com um grande pinheiro, e este, ao contar sobre as criações de Tupã, lhe dá conselhos sobre como lidar com os problemas sociais de seu tempo. A obra está dividida em oito capítulos, sendo eles: *Campo, Floresta, Saltos do Iguaçu, O pinheiro, Bacaitava, Vila Velha, A Costa e Serra*. Partindo da temática proposta por cada capítulo, o autor estabelece diferenças entre os tipos de vegetação das paisagens botânicas do sul do Brasil, falando também sobre a fauna. Nessa obra, Lange de Morretes se mostra um verdadeiro conhecedor da natureza paranaense em sua totalidade, a partir de experiências pessoais precisas e aguçadas. Percebe-se então como o artista deixa transparecer sua experiência visual da natureza, presente nas descrições que faz das florestas e das paisagens.

A paisagem do Paraná é algo marcante não só nas obras e escritos de Lange de Morretes, mas também nas obras e escritos dos demais artistas tratados aqui, fato que justifica a escolha por estudá-los. Essa ligação dos artistas com a flora e fauna locais aparece num manuscrito de João Turin datado em 21 de setembro de 1934. Nesse texto, fica clara a concepção de natureza do artista e sua relação com a paisagem do Paraná, na medida em que o mesmo cita vários elementos que a compõem e que permanecem presentes em sua lembrança:

Quis na manhã desse dia, amanhecer longe da turbulenta cidade.
Quis despertar no meio da natureza, bem longe, num bosque solitário onde não houvesse o rumor das máquinas, nem o roncar dos automóveis.
Quis despertando, respirar o ar puro e ouvir o sussurro das aves e das folhas secas levadas pelo vento.
Foi assim que nessa manhã, manhã encantadora e bela, despertei quando os primeiros raios de sol estenderam-se como flechas por sobre toda a extensão das matas.
Tudo era alegria sobre a terra maravilhosa, fecunda e bela.

Levantei da fresca relva, respirei e abri os braços e meus braços se estenderam por toda a superfície imensa da terra em que nasci.
 E tudo respirou como eu respirei e tudo cantou como eu cantei.
 Cantou os bosques, os vales as montanhas.
 Cantou a passarinhada nas frondosas e floridas copas em toda a extensão das matas.
 Cantou a saracura e os nambus entre as folhagens úmidas dos vales. Tudo estava em festa no alvor desse dia.
 O sol subia acompanhado de longas nuvens que pareciam pinceladas de mil cores. Subia beijando toda a natureza que despertava alegre cantando a canção da Primavera.
 Diante de tanta beleza senti-me grande e puro como um deus antigo e de meu peito saiu um canto forte e sonoro que repetiu pelos vales e montanhas (TURIN, 1934).

Partindo desse manuscrito de João Turin, percebe-se como a paisagem local se inscreveu no *imaginário* dos artistas. Ao tratar desse assunto, a obra de Simon Schama converte-se numa referência teórica de peso, na medida em que aborda a relação entre paisagem e memória. Esse autor argumenta que a visão que o ser humano tem da natureza, ainda quando criança, é marcada por lembranças, mitos e significados complexos. Quando adulto, a moldura através da qual os olhos humanos contemplam a paisagem é muito mais elaborada. Embora a natureza e a percepção humana sejam habitualmente situadas como dois polos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Para o autor, a paisagem é obra da mente humana, sendo composta tanto de “camadas de lembrança” quanto por “estratos de rocha” (SCHAMA, 1996, p. 16-17).

Num escrito biográfico não publicado, o pintor Theodoro De Bona busca em suas lembranças o momento que retornou à Curitiba após passar um longo período vivendo, trabalhando e expondo em outros lugares. O artista comenta sobre a paisagem da cidade e a emoção que a mesma desperta nele, sintetizando que só pode ser um artista quem realmente se extasia pela natureza:

Um artista é um intelectual, e uma habilidade de fazer uma cópia não tem nenhum valor. Pra ser um artista a gente não vai aprender, como faz a maior parte dos que frequentam uma escola de arte somente para ter um título. O artista traz aquilo consigo. Eu sempre gostei de ver a natureza, de ver a paisagem. A pessoa que não gosta de natureza e que não se extasia diante dela não poderá jamais ser um artista. [...] / E foi assim que eu voltei à Curitiba. Gosto dessas paisagens. Nasci aqui por isso sinto as tonalidades, as cores, como não sente um outro que aqui venha pintar. Pode vir aqui um grande paisagista, mas ele pintará a paisagem dele. Porque a questão da paisagem não é somente copiar. É a personalidade do artista que se transforma através daquele motivo e numa certa altura se cria através da pintura da região (DE BONA, 1972, p. 1-5).

Ainda sobre a pintura de paisagem, há que se destacar que o pinheiro ocupa uma posição privilegiada em relação a outros elementos da flora do sul do Brasil.

Numa comparação entre as telas *Alma da floresta* (figura 22) e *Dominadores solitários* (figura 23) de Lange de Morretes, percebe-se um modo semelhante de representá-lo. Nessas obras, o enquadramento do tronco do pinheiro, geralmente nas laterais da tela, direciona o vaguear do olhar do observador de um plano a outro. Enquanto em *Alma da floresta* a atenção gira em torno da figura da dríade deitada, chorando pela morte da árvore e prevendo a sua própria, em *Dominadores solitários* a atenção é para o local próximo ao tronco. Nesse caso, a sensação de contato com a natureza é ainda maior, levando o observador a se tornar presente no ambiente retratado.

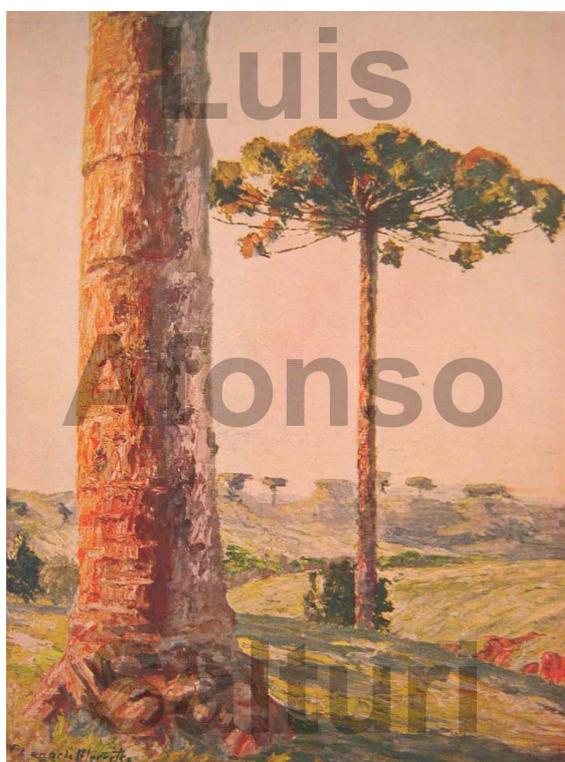
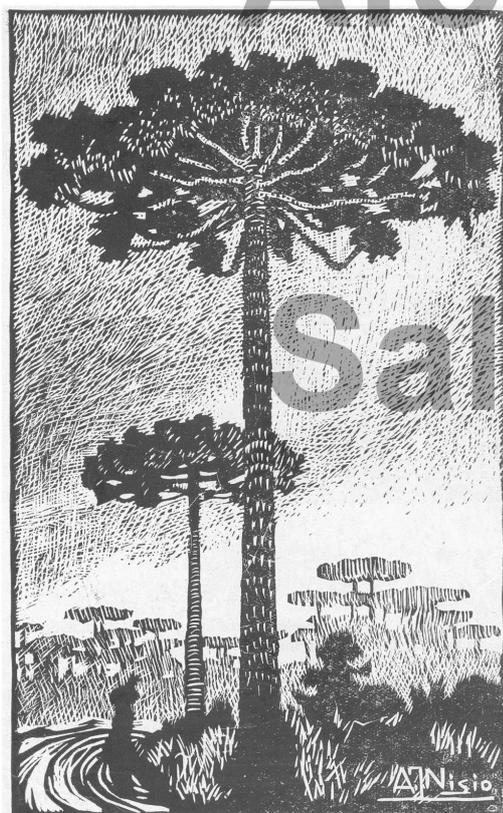
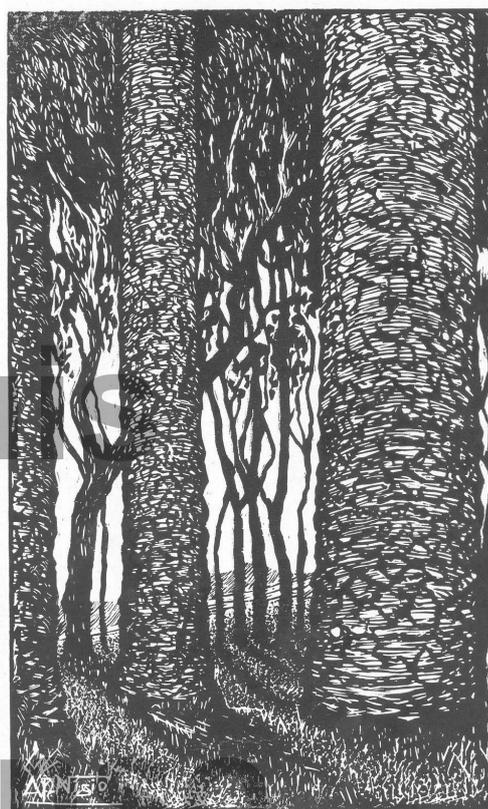


FIGURA 23 - MORRETES, F. L. de. **Dominadores Solitários**. 1930. 1 óleo sobre tela.
In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, n. 6, jun.

Esse tipo de representação, no qual aparecem troncos de pinheiros ou pinheiros inteiros conformados numa visão simétrica se repetem várias vezes, não só nas obras de Lange de Morretes. É possível percebê-la também em obras de outros artistas que produziram nas primeiras décadas do século XX e não apenas na pintura, mas também em outras categorias artísticas, como em duas xilogravuras de Arthur Nísio (prancha 8) ou ainda em algumas fotografias de João Baptista Groff (prancha 3, p. 77), ambas publicadas na revista *Ilustração Paranaense*.



(1)



(2)

PRANCHA 8 - XILOGRAVURAS DE PINHEIROS.

- (1) NÍSIO, A. **Pinheiro**. 1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 3, mar.
 (2) NÍSIO, A. **Troncos de pinheiros**. 1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1928, n. 6.

Há pelo menos dois vieses para compreender as semelhanças presentes nesse tipo de representação. No domínio da Sociologia, conforme os pressupostos teóricos de Norbert Elias e Pierre Bourdieu, esse tipo de representação está relacionado a um *habitus* específico, já que este pode referir-se tanto a fenômenos individuais quanto coletivos, podendo exprimir tanto *gerações* de artistas ou períodos históricos. Já para a História da Arte, essa problemática pode ainda ser elucidada pelo que Ernst Gombrich define como *schemata* (GOMBRICH, 2007). Segundo o autor, quando um artista capta a realidade e a transforma em arte, o modo de apreensão daquilo que é visto é conformado numa determinada tradição do olhar, que serve como ponto de partida para criar uma obra. É a partir dessa *schemata* que o artista capta do mundo visível o que merece ser visto e registrado. Isto porque, antes de se aventurar a executar uma “cópia” da realidade, todo artista necessita conhecer e construir um esquema de representação, tendo que ajustá-lo ao retratar alguma coisa.

As obras mencionadas demonstram como essa *schemata* se inscreveu no *imaginário* dos artistas paranaenses, direcionando seus olhares para a paisagem local. Esse esquema de representação, repassado entre as *gerações*, evidencia a existência de uma olhar semelhante para a natureza, presente não só nos *habitus* dos artistas, mas no próprio *modus operandi* artístico. Isso porque, quando um artista olha para a paisagem, seu olhar é ajustado à *schemata* que ele aprendeu a manejar, pois “o estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que seja capaz de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta em vez de pintar o que vê” (GOMBRICH, 2007, p. 73).

Há ainda a possibilidade de relacionar essa forma de representação com a concepção de estilo artístico, tomando como referencial teórico a discussão de Georg Simmel sobre esta última questão (SIMMEL, 1998). Para esse autor, o estilo é uma manifestação formal que, na medida em que sustenta ou ajuda a sustentar a impressão de uma obra de arte, nega sua natureza, seu valor individual e seu significado singular. Devido ao estilo, a particularidade singular de uma obra de arte submete-se a uma lei formal que também é aplicável a outras obras de arte. A obra de arte singular é então despojada, por assim dizer, de sua absoluta autonomia, pois compartilha com outras sua natureza, fazendo referência a uma raiz comum que

está além de sua individualidade. O estilo é então um princípio de generalidade que se mistura com o princípio de individualidade da obra, numa relação na qual este é deslocado ou superado.

7.2 A ARTE DECORATIVA NO PARANÁ

A obra de arte é algo para si mesma, o móvel algo para nós. Aquela, como simbolização de uma unidade psíquica, pode ser tão individualizada como quiser, pendurada no nosso quarto, não perturba os nossos círculos, pois tem uma moldura, isto significa: é quase uma ilha no mundo que espera até que cheguemos a ela ou pode ser ignorada e deixada de lado. O móvel, porém, é continuamente tocado por nós, mexe com a nossa vida, e por isso não tem o direito de existir por si mesmo. Alguns móveis modernos parecem degradados quando sentamos neles, pois são expressões da arte individual; gritam, formalmente, para ter uma moldura, e, ficando sem moldura no nosso quarto, reprimem o homem que, este sim, deve ser o ator principal com a sua individualidade, enquanto aqueles devem ficar como coisa subordinada. É um exagero do sentido moderno da individualidade pregar por toda parte a individualidade do móvel (SIMMEL, 2005 [1902], p. 123-124).

Na epígrafe acima, cujo texto foi extraído de um dos ensaios de Estética de Georg Simmel, o autor tenta estabelecer critérios para definir o que é e o que não é arte quando a compara com o móvel. Para o referido autor, a obra de arte (ou mais precisamente uma pintura) enquanto simbolização de uma unidade psíquica, pode ser tão individualizada como quiser, justamente porque quando pendurada, tendo uma moldura, assemelha-se a uma ilha que espera que o observador chegue até ela. De outro modo, o móvel por ser continuamente tocado, não tem o direito de existir por si só e nem de ter uma moldura, mas, como essa, tem que ter um estilo. Além da definição de arte que acompanha essas explanações, Simmel apresenta uma visão marcada pela constatação do movimento da Arte Nova que repercutiu pela Europa no período em que o artigo foi originalmente escrito.

A Arte Nova corresponde à arte decorativa surgida na década de 1890, cujo estilo utilizava formas que remetem ao mundo natural e orgânico em joias, louças, bibelôs, vidros, luminárias, móveis e outros objetos, influenciando também a pintura, a escultura, as artes gráficas e a arquitetura. De acordo com Bernard Champigneulle, o nome *Art Nouveau* figurou na entrada da galeria de arte que o imigrante alemão Samuel Bing abriu em Paris em 1896, mas por esnobismo, os franceses nomearam-na *Modern Style*. Na Alemanha foi dado o nome *Jugendstil*, tirado da revista *Jugend* que o propagou. O nome *Sezessionstil* remete ao grupo

Sezession, surgido em Viena e que se expandiu pela Europa Central. Os italianos adotaram os nomes *stile Liberty* ou *stile Nuovo* e os americanos, *style Tiffany*, tendo como referência o nome de seu principal representante. Do mesmo modo, na Espanha, além de *Modernista* e *Arte Jovem*, foi adotado o termo *style Gaudí* (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 9-11).

Enquanto estilo, a Arte Nova tinha como características mais marcantes: a *linha chicotada* (linhas assimétricas que expressavam o movimento da vida); *motivos da flora* (evocação de flores, folhas, frutos, espinhos e caules dos vegetais); *motivos da fauna* (animais e insetos como rãs, aves, libélulas e borboletas) e *motivos associados ao corpo feminino* (como cabelos estilizados). Outro estilo relacionado à Arte Nova é o *Art Déco*, que teve sua aplicação na decoração de interiores na Europa e nos Estados Unidos ao longo das décadas de 1920 e 1930. Porém, este se caracterizava mais pelo uso de formas geométricas ou estilizadas em vez de formas orgânicas.

Há que se destacar a relação desses estilos com outros movimentos artísticos do mesmo período, que marcaram a passagem do século XIX para o século XX. No que se refere à pintura, a Arte Nova não teve nenhuma aceitação por parte do Impressionismo, pois se dirigia para uma expressão plástica contrária. Enquanto os impressionistas eram paisagistas que transmitiam as sensações pessoais diante do espetáculo da natureza, os mestres da Arte Nova eram “naturalistas abstratos” que buscavam inspiração nas descrições dos elementos naturais, sobretudo dos vegetais, transformando-os no repertório decorativo, destinado a dotar a época de um estilo novo (CHAMPIGNEULLE, 1984, p. 20).

Mantendo diálogo com esses estilos artísticos europeus, os artistas paranaenses realizaram vários encontros nos quais o tema debatido era a elaboração de uma arte decorativa no Paraná a partir de elementos considerados pertencentes à flora local. Esses encontros impulsionaram a criação de projetos de artes plásticas, gráficas e decorativas, de arquitetura e de moda, que tiveram sua aplicação em revistas, móveis, molduras, capitéis e adornos arquitetônicos, roupas e acessórios, além de vários outros objetos. Essa estilização paranaense teve origem em 1923, quando Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turin idealizaram uma coluna inspirada no tronco do pinheiro e um capitel formado por um agrupamento de pinhas.

Nesse ponto é relevante levantar algumas críticas acerca de como esse tema foi e vem sendo tratado em alguns estudos acadêmicos, como em *Paranismo: o Paraná inventado*. Nessa obra, PEREIRA (1997, p. 135-158) não se aprofunda nas questões artísticas que envolveram o processo de criação da estilização paranista, tratando esta como uma mera consequência da aplicação, nas artes visuais, de símbolos que, para o autor, foram “forjados” pela “elite cultural curitibana”. Assim, em suas análises, o autor situa as obras de arte como um elo entre esses símbolos e a população. Algumas informações errôneas complementam esse ponto de vista. O autor afirma, por exemplo, que as novas tendências da arte europeia não afetaram os artistas plásticos paranaenses e que estes não saíam dos seus ateliês, como tinham feito os pintores impressionistas.

Em seu artigo *O pinheiro na arte*, Lange de Morretes fornece alguns detalhes sobre o envolvimento dos artistas no processo de estilização do pinheiro (MORRETES, 1953). É preciso salientar que, como pintor e artista gráfico, Lange de Morretes vivenciou várias tendências artísticas. Enquanto sua pintura recebeu uma forte influência do Impressionismo, seus projetos gráficos foram influenciados pela Arte Nova ou pelo *Jugendstil*, como era chamado o estilo na Alemanha. Embora alguns desenhos de arte decorativa elaborados pelo artista não se enquadrem totalmente nos preceitos básicos da Arte Nova e venham a se aproximar da *Art Déco*, principalmente porque privilegia as *linhas simétricas* ao invés da assimetria da *linha chicotada*, a influência decisiva reside nos *motivos* da Arte Nova. Isso pode ser constatado tanto no desenvolvimento da fórmula geométrica do pinhão (figura 24) quanto na estilização com motivos de pinheiro (prancha 9), desenhos publicados posteriormente no referido artigo.

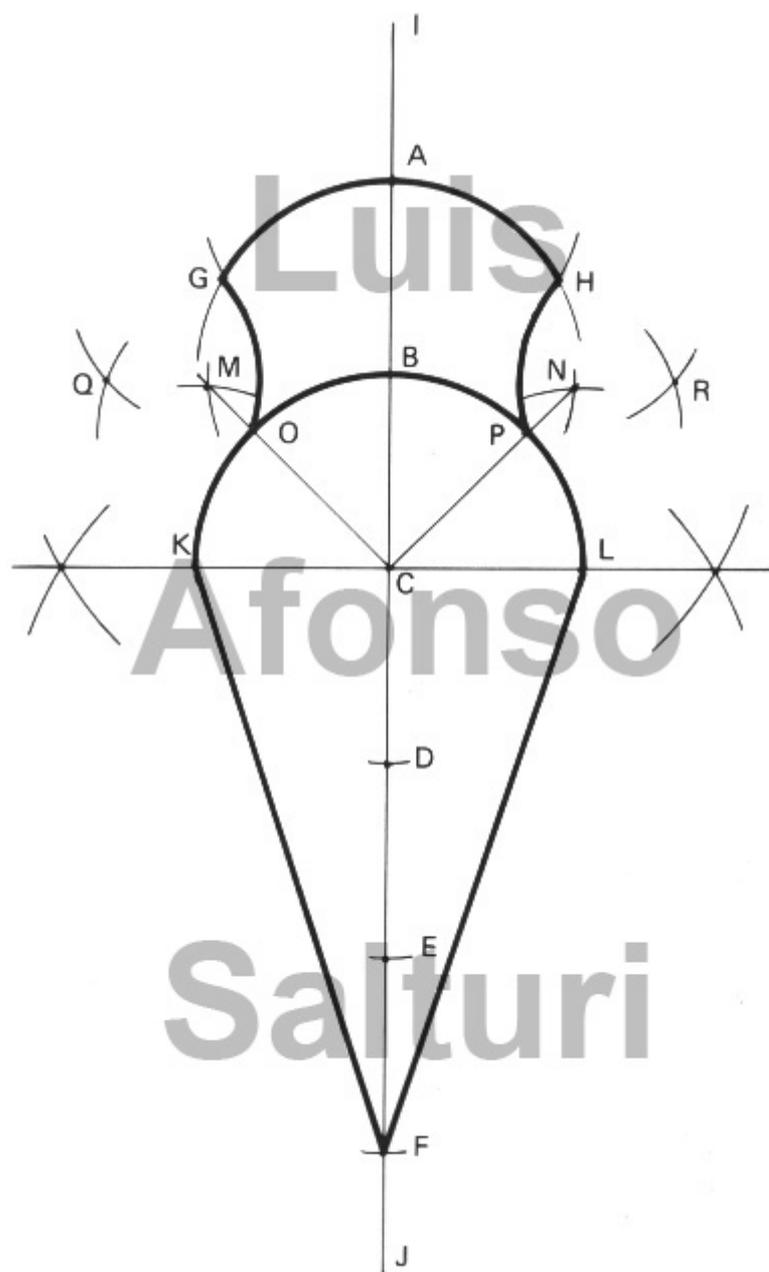
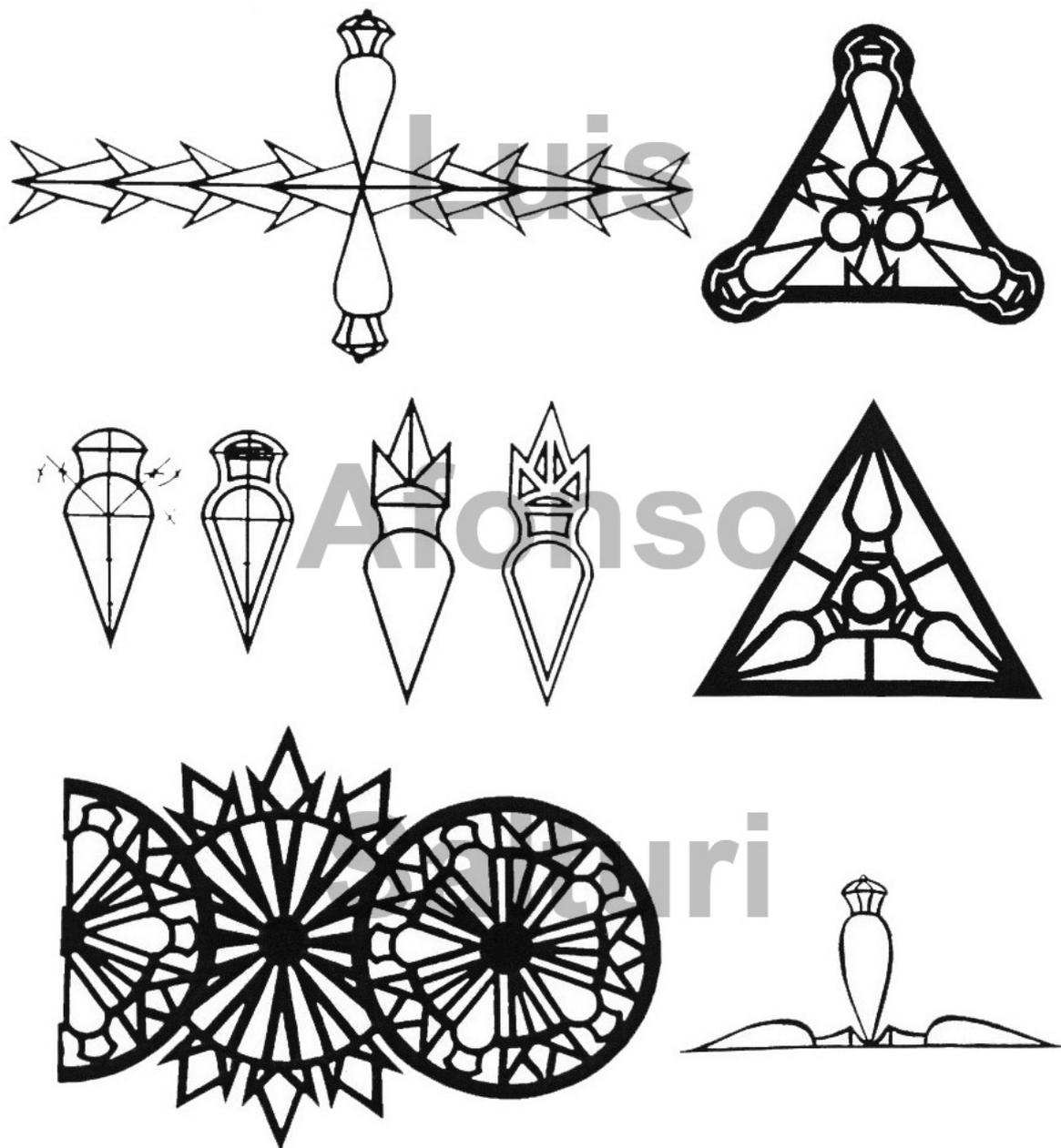


FIGURA 24 - MORRETES, F. L. de. **Pinhão geométrico**. 1923.
In: HOERNER Jr. (1992. p. 43).

NOTA: Numa conferência pronunciada no Centro Paranaense Feminino de Cultura e no Círculo de Estudos Bandeirantes, Osvaldo Pilotto descreve a elaboração do *Pinhão Geométrico*: “Sobre uma reta qualquer IJ, marca-se um ponto C pelo qual se tira uma perpendicular à mesma. Prolonga-se esta perpendicular abaixo da reta. Tomando como módulo a metade da largura que se queira dar à figura, aplica-se esse seguimento em CK e CL, bem como duas vezes acima e três vezes abaixo do ponto C sobre a perpendicular IJ. Obtém-se assim, respectivamente, os pontos A e B, D, E e F. Ligam-se os pontos K e L ao ponto F. Com centro em C e raio igual ao módulo, traça-se a arco GAH que encontra em G e H a perpendicular GH tirada ao meio do segmento AB. Tiram-se as bissetrizes CM e CN dos ângulos retos BCK e BCL. Ficam assim determinados os pontos O e P. Com raio igual à distância OG e fazendo o centro em O e G determina-se o ponto Q. Procedese analogamente com relação aos pontos P e H para determinar o ponto R. Fazendo centro em Q e R tiram-se respectivamente os arcos GO e HP” (HOERNER Jr., 1992”. p. 41-42).



PRANCHA 9 - ESTILIZAÇÃO COM MOTIVOS DE PINHEIRO.
In: MORRETES (1953, p. 168-169).

Lange de Morretes comenta que em seu ateliê-escola, os desenhos surgidos do estudo do pinhão em suas proporções eram ensinados para seus alunos. Esses desenhos, que os alunos reproduziam em cadernos de cartografia (prancha 10), serviam também como base para várias aplicações artísticas em trabalhos manuais, suportes de madeira e toalhas em *richelieu*, substituindo os modelos baseados em frutas de origem europeia como maçãs, peras e folhas de castanheiro, presentes na arte decorativa daquele período. Com esses estudos, o artista objetivava a representação de uma identidade local, propondo que esses desenhos não só fossem transmitidos às gerações futuras, como permanecessem em domínio público. Dentre esses desenhos, se sobressaem rosáceas decorativas para as calçadas de Curitiba, que permanecem até hoje na região central da cidade¹¹⁹.

João Turin também produziu um conjunto de modelos decorativos baseados no pinheiro, pinha e pinhões, que podem ser encontrados em vários projetos que chegaram ou não a serem executados (prancha 11). Além dos temas relacionados ao pinheiro, o artista realizou estudos com outros elementos da flora local. Porém, estes desenhos são menos conhecidos, pois a maioria deles permaneceu apenas como projetos. Portanto, fazem parte da estilização paranista também várias árvores e frutas brasileiras, dentre as quais a guabiroba, a pitanga, a manga, a palmeira, o maracujá, o café e a erva-mate (prancha 12).

¹¹⁹ Em *Calçadas de Curitiba*, a arquiteta Lúcia Vasconcelos apresenta um levantamento dos inúmeros desenhos presentes nas calçadas da cidade e um projeto de revitalização para os mesmos. No desenvolvimento da sua pesquisa, a autora percorreu praças, ruas e avenidas da cidade, fotografando e registrando os pontos visitados. Quanto aos desenhos, a autora identificou diferentes estilos: influência portuguesa, influência *Art Nouveau*, influência *Art Déco* e influência do Movimento Paranista e da cultura indígena (VASCONCELOS, 2006).



PRANCHA 10 - ESTUDOS DE SAPÉS, PINHAS E PINHÕES ESTILIZADOS.

MORRETES, F. L. de. **Desenho e cartografia**. 2 Cadernos. Curitiba, 1931.
Coleção particular, São Paulo. Fotos: Luis Afonso Salturi.

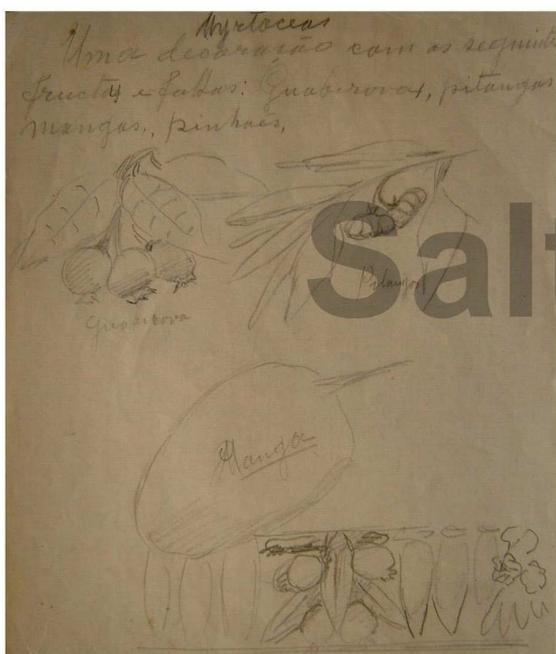


PRANCHA 11 - PINHÕES E GRIMPAS ESTILIZADOS.

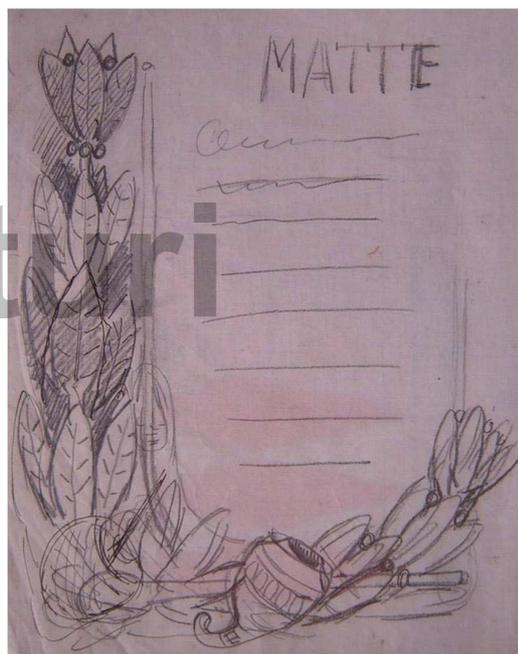
- (1) TURIN, J. **Pinhões e grimpas estilizados**. [19--]. 1 nanquim aguado sobre papel: color.; 20 x 22,8 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0092. (2) TURIN, J. **Friso decorativo com pinhões estilizados**. [19--]. 1 pastel e aguado sobre papel: color.; 27 x 20,5 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0095 (b). (3) TURIN, J. **Estudos decorativos com pinhões**. [19--]. 1 pastel e aguado sobre papel: color.; 23,5 x 32 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0119. Fotos: Luis Afonso Salturi.



(1)



(2)



(3)

PRANCHA 12 - FRUTAS ESTILIZADAS.

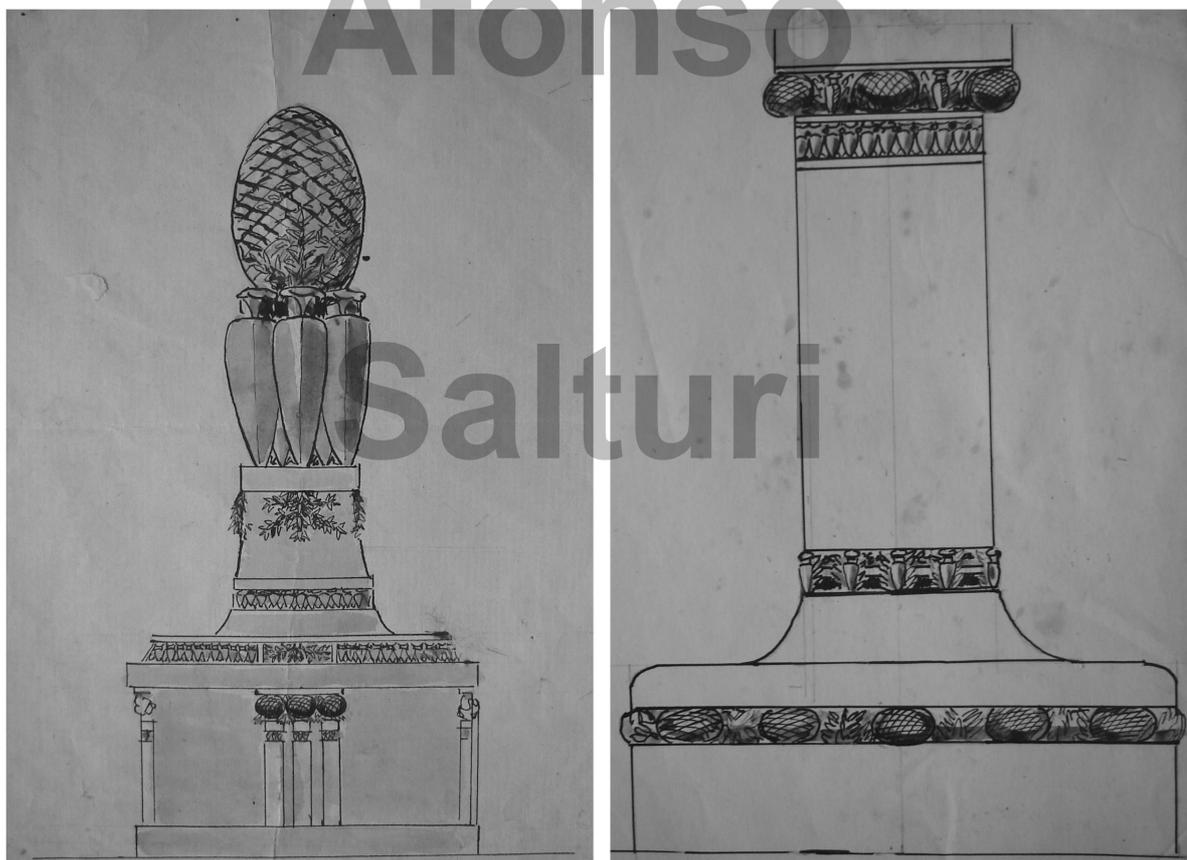
- (1) TURIN, J. **Mangas, guabiobas, pinhões e pitangas estilizados**. [19--]. 1 grafite e aguado sobre papel: color.; 25,5 x 22 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0122. (2) TURIN, J. **Myrtáceas: Uma decoração com as seguintes frutas e folhas: guabiobas, pitangas, mangas e pinhões**. [19--]. 1 grafite sobre papel: p. & b.; 26,8 x 20,5 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0161. (3) TURIN, J. **Matte**. [19--]. 1 desenho, nanquim e grafite sobre papel: p. & b.; 27 x 20,5 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0095 (a). Fotos: Luis Afonso Salturi.

No que se refere à arquitetura, em seu texto *A arte decorativa no Brasil* (TURIN, 19–), João Turin critica a inexperiência dos arquitetos brasileiros quanto ao conhecimento dos diferentes estilos arquitetônicos vigentes. Segundo o artista, ao mesclar ornamentos de épocas diferentes no interior das residências, os arquitetos demonstravam o desconhecimento do que é um estilo. Turin não era contrário ao ecletismo, mas defendia que era preciso aproveitar a flora local, considerada por ele como a mais rica do mundo. Era preciso utilizá-la em aplicações decorativas nas criações artísticas e arquitetônicas, deixando de lado os ornamentos estrangeiros que chegavam alterados em relação ao modelo original devido à inexperiência dos arquitetos. Portanto, a partir de sua proposta de ornamentação, o artista pretendia produzir uma arte “genuinamente” brasileira.

João Turin elaborou diversos projetos arquitetônicos com uma grande variedade de modelos de colunas e capitéis que tinham a flora paranaense como referência, em especial o pinheiro (prancha 13). Devido à falta de arquitetos e de público que aderissem à proposta, muitos desses projetos não foram realizados. Um dos clientes que aceitou a execução de um projeto do artista foi o médico Dr. Bernard Leinig, cuja fachada de sua residência, situada na Rua José Loureiro, continha elementos decorativos com temas relacionados ao pinheiro, elaborados por João Turin. Além da residência do Dr. Leinig, a própria casa-ateliê de João Turin foi construída no estilo paranista. Localizada na Rua Sete de Setembro, 2779, esquina com a Rua Coronel Dulcídio, a edificação apresentava características arquitetônicas diferenciadas das demais construções da época. Por esse motivo, segundo Elisabete Turin, “os amigos passaram a chamá-la de templo e sinagoga” (TURIN, 1998, p. 80). Na frente da edificação havia ainda dois murais com figuras de índios nus e, por isso, o local era mal visto por algumas pessoas com costumes reservados e moralistas.



(1)



(2)

(3)

PRANCHA 13 - PROJETOS ARQUITETÔNICOS.

- (1) TURIN, J. **Duas colunas estilizadas (capitéis)**. [19--]. 1 nanquim e grafite sobre papel: p. & b.; 22 x 32 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0020. (2) TURIN, J. **Projeto de monumento ao pinhão**. [19--]. 1 nanquim aguado sobre papel: color.; 31,8 x 23 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0118. (3) TURIN, J. **Colunas com estilização paranaense**. [19--]. 1 grafite, nanquim e aguado sobre papel: p. & b.; 28 x 18 cm. Casa João Turin, Curitiba. Doc. 93/0128. Fotos: Luis Afonso Salturi.

Outra obra importante foi a decoração do *Salão Paranaense*, um recinto da antiga sede do Clube Curitibano, localizada na Rua Barão do Rio Branco esquina com a Rua XV de Novembro. A sala foi elaborada no estilo paranista por volta de 1928 a mando de Ulysses Falcão Vieira, então Presidente do clube. Contudo, essa edificação acabaria sendo demolida na década de 1950, dando lugar à nova sede. Do mesmo modo, a casa-ateliê de João Turin e a residência do Dr. Leinig também não foram preservadas. Restaram apenas os projetos arquitetônicos e as fotografias dessas construções, pertencentes atualmente ao acervo da Casa João Turin. Alguns artigos publicados na revista *Ilustração Paranaense* tratam sobre esse tema. Um deles, publicado em janeiro de 1928 com o título *A estylisação paranaense* reproduz dois capitéis estilizados elaborados pelo artista (figura 25).

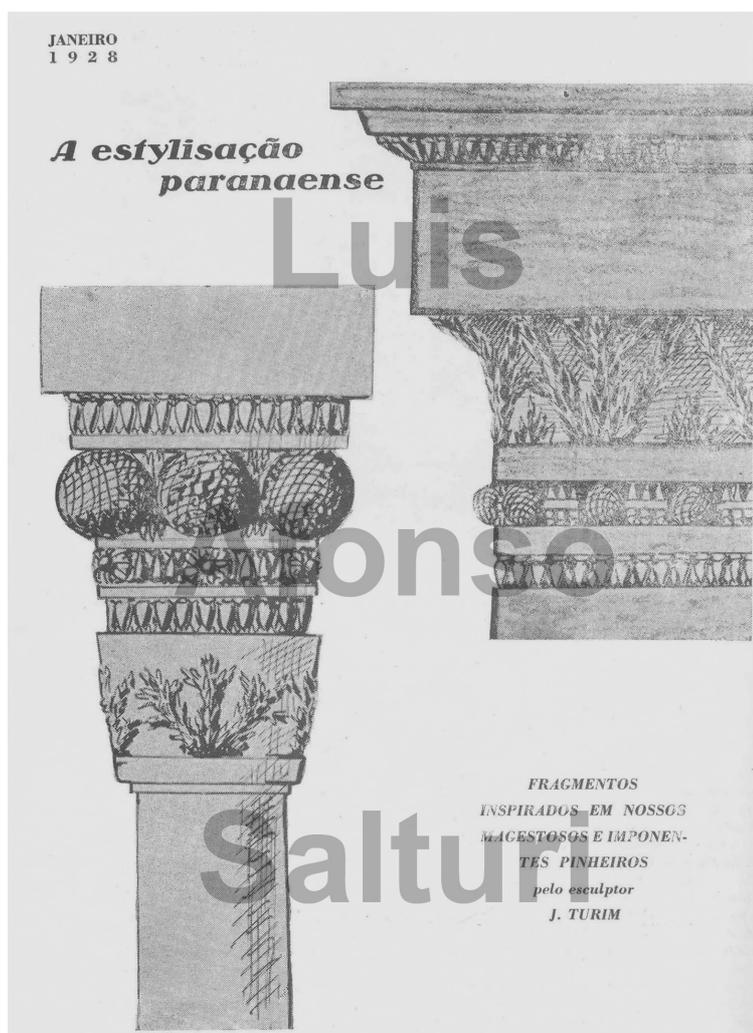


FIGURA 25 - TURIN, J. **A estylisação paranaense**: fragmentos inspirados em nossos magestosos e imponentes pinheiros. 1928. In: ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE (1928, n. 1, jan.).

Há ainda outro artigo publicado na revista e escrito por Leoncio Correa no qual o autor ressalta as instalações luxuosas, o número de sócios e a grandiosidade física da segunda sede do Clube Curitibano. O artigo apresenta fotografias das salas do clube produzidas por João Baptista Groff. Nelas, aparecem detalhes da decoração do *Salão Paranaense*, merecendo destaque o acabamento do teto e a fonte ornamental no centro da sala, elaborados por João Turin com motivos inspirados na pinha, pinhões e folhas de erva-mate. Na *Biblioteca Paranaense*, o destaque é dado para as paredes ornamentadas com motivos paranistas feitos por F. Szabo no ateliê da marcenaria Maida & Irmãos. Ao falar sobre a decoração dessas instalações, Leoncio Correa comenta sobre os símbolos paranistas, merecendo destaque o pinheiro, a erva-mate e o café, motivos da flora local utilizados na decoração (CORREA, 1928).

Em seu livro *Espiraís de madeira*, DUDEQUE (2001, p. 55-66) analisa a estilização paranista pelo ponto de vista da História da Arquitetura. Segundo o autor, ao elaborar a coluna e o capitel paranaense João Turin tentou resolver não só um dilema do Paraná, mas uma questão da arquitetura nacional daquele período. O autor relaciona a proposta artística do escultor paranaense com a coluna criada a partir da estilização da palmeira, em 1925, pelo paulista Roberto Lacombe. Ambos os artistas teriam como propósito resolver a questão cultural de representar uma cultura local “autêntica” e distante da arte acadêmica. Contudo, ao estabelecer essas e outras comparações é necessário certo cuidado. ARAUJO (2006, p.70-72) critica as tentativas de relacionar as propostas de João Turin com o Modernismo Paulista e com o Futurismo italiano, como fizeram alguns estudos históricos que privilegiaram perspectivas políticas e desconsideraram as questões culturais. Algumas dessas análises são sustentadas pelo artigo publicado na revista *Ilustração Paranaense* em janeiro de 1929, no qual o cônsul italiano Amadeo Mammalella compara a *Coluna Paranaense* com a *Coluna Littoria*, literalmente fascista (MAMMALELLA, 1929)¹²⁰.

¹²⁰ Nas palavras da autora: “Infelizmente alguns jovens historiadores da década de 1990, em suas dissertações de Mestrado, comprovando nada entenderam de Paranismo e das raízes culturais locais, estão crucificando em praça pública Romário Martins, o verdadeiro criador da História Regional no Paraná; também por desconhecerem os princípios básicos da leitura visual (História da Arte). Afirmam, por exemplo, que João Turin é um futurista/fascista só porque Amadeo Mamalella, cônsul italiano em Curitiba, publica, em 1929, um artigo em que compara as Colunas Paranista de João Turin com as Colunas Littórias do Neoclassicismo, restaurado por Mussolini, na Itália” (ARAUJO, 2006, 71). Em seguida, a autora lista os principais equívocos dessas comparações, as quais aparecem nas pesquisas de SZVARÇA (1993) e PEREIRA (1997).

7.3 ARTES PLÁSTICAS, MÉMORIA E IDENTIDADE

Em *Comunidades imaginadas*, o historiador Benedict Anderson define a nação como uma comunidade política imaginada, intrinsecamente limitada e soberana. O autor lança uma crítica a vários estudiosos dessa temática, dentre eles Ernest Gellner, que sugere que o nacionalismo se mascara sob falsas aparências, identificando invenção com falsidade, não com imaginação e criação. Para o autor, as comunidades se distinguem não por sua falsidade e autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas (ANDERSON, 2008, p. 32-33). Embora se dirija ao nacionalismo, esses apontamentos servem também para tratar da questão do regionalismo, indo ao encontro das críticas levantadas acerca dos estudos sobre o paranismo. No caso do Paraná da primeira metade do século XX, a intenção dos políticos em promover uma identidade local pode ser entendida de uma forma mais clara, se às análises que enfatizam seus interesses como propulsores das manifestações culturais, forem complementadas pelo estudo dos *habitus* dos políticos, intelectuais e artistas plásticos, pois estes tinham a identidade como necessidade e não apenas como um elemento do “jogo” político.

No que se refere aos políticos, é relevante analisar as relações entre as *gerações* dos governantes do Estado do Paraná no período mencionado, situando ao longo do processo histórico, os momentos em que estiveram no poder. Para tanto, é preciso resgatar alguns marcos históricos. A Província do Paraná foi instalada em 1853, num momento em que não havia um discurso em torno da identidade local, ou seja, de valores comuns a toda população paranaense. Após a Proclamação da República, em 1889, as províncias ganharam maior autonomia em relação ao governo central. A partir daí, um novo projeto de Paraná começa a tomar forma. É nesse contexto que surgiu o Movimento Paranista, promovido por intelectuais, como Romário Martins, que foram responsáveis pela criação de instituições que auxiliavam na visibilidade nacional do Paraná, como o Instituto Histórico e Geográfico Paranaense, em 1900, o Centro de Letras do Paraná e a Universidade do Paraná, em 1912, a Academia de Letras do Paraná, em 1922, o Centro Paranista, em 1927 e o Círculo de Estudos Bandeirantes, em 1929.

O Movimento Paranista também ganhou apoio de políticos como Affonso Camargo, cujos interesses convergiam para a promoção de uma identidade para o

Paraná. Affonso Camargo assumiu o governo do Estado em 1916 e transmitiu ao seu sucessor, Caetano Munhoz da Rocha, em 1920. Durante seus mandatos, ambos financiaram os estudos dos artistas plásticos locais e incentivaram iniciativas culturais, como a da revista *Ilustração Paranaense*. Em 1928, Caetano Munhoz da Rocha transferiu o cargo para Affonso Camargo, que permaneceu no mesmo até 1930. Após esse período, o Paraná passou a ser governado por interventores que atendiam as prioridades do Governo Federal, dando pouco espaço para questões ligadas às identidades locais. Até 1945, o nacionalismo seria um elemento presente no discurso político, nas diretrizes constitucionais e nas realizações governamentais. Em 1951, Bento Munhoz da Rocha Neto, filho de Caetano Munhoz da Rocha, assumiu o governo do Paraná, permanecendo no cargo até 1955. Bento também era genro de Affonso Camargo e, durante seu mandato, manteve os mesmos ideais herdados pelos seus antecessores políticos em relação à identidade, o que explicaria, em parte, o retorno do paranismo na década de 1950, no que se refere à disseminação de símbolos e de um discurso voltado para questões identitárias.

A presente pesquisa se propõe a analisar a relação das artes plásticas com o *imaginário* e a identidade. Entretanto, sem reduzi-las à ideologia, como fez CARVALHO (1990) ao estudar a propagação de símbolos da República Brasileira e a influência destes no *imaginário* popular, mas tomá-las como resultantes da *visão de mundo* dos seus criadores. Portanto, são destacadas algumas obras executadas ou não por encomenda que fazem uma articulação entre acontecimentos históricos e a identidade local. Nessas produções, que abarcam um período histórico entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, podem ser pontuados determinados elementos relacionados à História do Paraná, como a fundação de Curitiba, a instalação da Província do Paraná, a Proclamação da República e os ideais progressistas, a imigração, a presença do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a comemoração do Centenário da Emancipação Política do Paraná. Entende-se que as pinturas e esculturas com essas temáticas não só dizem respeito à construção da iconografia paranaense – como mostram as análises tradicionais que privilegiam o viés político e minimizam a criação artística –, elas evidenciam a necessidade que os artistas plásticos tinham em se diferenciar, não só em nível regional ou nacional, mas também internacionalmente.

Ao contribuírem para a construção da memória do Paraná, as artes plásticas evidenciam a busca de referenciais da memória coletiva para seus próprios criadores. Nesse caso, alguns apontamentos teóricos acerca desse tema ajudam a elucidar o modo como os artistas plásticos construíram as representações desses eventos em suas obras. Segundo HALBWACHS (2004), existem diferentes pontos de referência que estruturam a memória individual e que a inserem na memória da coletividade. Esse autor levanta questões pertinentes para o desenvolvimento de estudos que têm como eixo o processo de reconstrução histórica, dentro do quadro de lembranças de um indivíduo sobre determinado evento. Para ele, um conjunto de lembranças de um evento é reconstruído por um indivíduo pela busca do passado reproduzido a partir de imagens. Quando isso ocorre, o indivíduo recorre primeiramente a si mesmo como testemunha. Para fortalecer ou debilitar, e até mesmo completar o que sabe, apela para outrem, na tentativa de poder dar sequência a certos traços e indícios. No processo de reconstrução das lembranças, as lacunas são preenchidas com a ajuda de dados emprestados do presente e preparadas por reconstruções elaboradas em épocas anteriores, quando a imagem já se manifesta muitas vezes alterada.

Considerando que as artes plásticas desempenham um papel decisivo no processo de construção visual do passado e de sua inserção na memória histórica, os pintores e escultores paranaenses criaram suas obras a partir de referenciais históricos, mitos e lendas. Algumas produções textuais podem ajudar a entender essas representações, como o artigo *Fundação de Curityba*, escrito pelo historiador Ermelino de Leão e publicado na revista *Ilustração Paranaense*, em 1927:

Índios tinguys – Malloca e covas – Pinhaes e campos, ponteados e capões.

Em S. Paulo, Pires e Camargos empunham armas fraticidas: tumultos, emboscadas. Os jesuitas expulsos voltam ao Collegio de São Ignacio apoiados pelos Pires.

Fernando de Camargo retira-se da villa: arma seus índios, convoca amigos, arregimenta bandeirantes, José Ortiz de Camargo parte para a Bahia; volta investido do cargo de ouvidor. Invade São Paulo com imponentes forças. Perseguições, prisões, processos e mortes.

Os Pires abandonam os lares: refugiam-se no sertão.

Gonçalo e Nuno, com dois índios fieis deixam Parahyba e demandam os campos virentes de Curityba: alliam-se aos tinguys. Seduzidos pelo clima e belleza da paisagem, mandam chamar as familias.

Innocencio Fernandes Preto, sogro de Gonçalo se propõe a acompanhá-lo na tranferencia de domicilio. Convida parentes e amigos.

A bandeira numerosa deixa Parnayba; atravessa o sertão; aporta aos campos da nova Canaan.

Nuno e Gonçalo recebem, em festas, os seus. Fundam no alto da Cochilla o povoado dos côrtes: constroem a capellinha de N. S. da Luz.

A villinha prospera.

Catharina de Siqueira Côrtes, esposa de Innocencio, exerce o matriarcado. Em torno della reúnem-se filhos parentes e amigos.

Innocencio é bandeirante: cada moção, uma entrada ao sertão. Caminha, peleja, captiva indios. — — —

Opera-se o milagre.

A Virgem da Luz, todas as manhãs levita-se, paira no ar, para lançar o olhar carinhoso para a varzea do Rio da Villa, escolhendo a futura séde da nova villa.

Devotos fervorosos eram os Côrtes: buscaram satisfazer os divinaes desejos.

Mas... os tinguys dominam na varzea. Convocam o cacique aliado: rogam-lhe indique o local da nova povoação. O chefe indigena impunha uma vara: Finca-a ao solo e volta-se para os povoadores: com largo gesto altivo, brada: — Aquil! — — —

Momentos apôs, paus e toros, barro e sapé são transportados para junto a vara.

Ergue-se a humilde igrejainha da Luz dos Pinhaes.

Ao redor, em circulo, vão surgindo os rudes casebres dos conquistadores dos campos.

Curityba estava fundada (LEÃO, 1927).

Publicado ao lado de uma matéria sobre os motivos do desenho indígena, ilustrada com reproduções dos “frisos” aplicados no calçamento da Avenida Luiz Xavier, no centro de Curitiba, esse texto de Ermelino de Leão se assenta na lenda segundo a qual os primeiros desbravadores portugueses instalaram-se na região do bairro do Atuba em busca de ouro. Devido à escassez do metal precioso e, segundo a lenda, porque a imagem de Nossa Senhora, existente na capela, amanhecia sempre voltada para o sul, decidiram se mudar. Para isso, pediram ajuda ao cacique da tribo dos Tinguí na escolha da nova sede do povoado. Ao fincar uma lança no chão, o cacique teria dito uma expressão indígena que teria dado o nome à Curitiba¹²¹. Existem outras versões para a origem do nome da cidade, contudo, os significados tendem a serem muito parecidos¹²². Esse texto foi ilustrado com uma

¹²¹ Essa lenda também está relacionada ao marco zero da cidade, localizado na Praça Tiradentes. O marco zero é um ponto geográfico que define as distâncias de Curitiba em relação a outras cidades e é um local histórico, pois nessa região a cidade foi fundada oficialmente, em 29 de março de 1693. Nesta data, o capitão-povoador Mateus Leme se reuniu com os poucos moradores locais e elegeu seis vereadores, como exigiam as Ordenações Portuguesas, fundando assim a *Villa de Nossa Senhora da Luz dos Pinhaes*, hoje Curitiba.

¹²² Em *Curityba: estudo onomástico*, MARTINS (1926) traça o histórico da colonização de Curitiba e comenta sobre as diferentes grafias feitas por aqueles que referenciaram a região em documentos ou em outros escritos: *Queretuba*, *Campos de Cuiyritiba*, *Campos Geraes de Curityba*, *Sertão de Curityba*, *Curityba*, *Villa de Nossa Senhora da Luz de Curityba* e *Campos de Curityba*, são alguns dos nomes anteriores da cidade. O autor apresenta uma análise do prefixo e do sufixo que compõem a origem da palavra *Curitiba* e seus diferentes significados. Segundo ele, o nome da capital paranaense se compõe de duas palavras dissilábicas da língua geral ou *abaneeng*: *Cury*, pinhão, árvore do pinhão, pinheiro; e *Tyba*, muito, abundância, sufixo que corresponde ao “al” do português (como em erval, algodão, etc.). Assim, Curitiba se traduziria como pinhal, pinheiral.

fotografia de um baixo relevo de João Turin, cuja reprodução se encontra atualmente no Memorial de Curitiba (figura 26).



FIGURA 26 - TURIN, J. **Fundação de Curitiba**. 1943. Baixo relevo em bronze. Memorial de Curitiba, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Nessa obra, ao tomar como referência o texto de Ermelino de Leão, João Turin esculpiu o cacique com arco e flecha numa das mãos e com a outra apontando para o local onde será fundado o novo povoado. Dois índios aparecem abaixados, segurando a pedra da fundação, e os bandeirantes estão atrás deles, em pé. Ao fundo, um conjunto de pinheiros complementa a cena, que voltaria a ser representada em 1947, dessa vez de forma pictórica, por Theodoro De Bona. Executada em Curitiba e no Rio de Janeiro, cidade onde o pintor residia, a obra fora encomendada em 1945, pelo então Prefeito de Curitiba Algacyr Mäder, para fazer parte da galeria do Paço Municipal. Exposta em 1948, no Rio de Janeiro, no Salão

Nacional de Belas Artes, a tela pertenceria à Câmara Municipal de Curitiba, mas acabou sendo doada pelo Prefeito Linneu do Amaral, em 1949, ao Colégio Estadual do Paraná.

Fundação de Curitiba (figura 27) pode ser considerada como uma das obras mais importantes da iconografia paranaense, suas características permitem classificá-la na categoria de pintura histórica. As pinturas históricas referem-se ao registro pictórico de eventos da história política na qual são retratados personagens célebres, fatos e feitos notáveis. Realizadas em telas de grandes dimensões e geralmente produzidas por encomenda, o desafio pictórico colocado por essas obras reside na experimentação simultânea de diferentes gêneros artísticos – paisagens exuberantes ao fundo, naturezas-mortas como partes integrantes do cenário e retratos na caracterização dos personagens. Essas obras, compostas por vários elementos, incitam os pintores a procurarem soluções inéditas em termos de composição.



FIGURA 27 - DE BONA. **Fundação de Curitiba**. 1947. 1 óleo sobre tela: color.; 260 x 460 cm. Colégio Estadual do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Em artigo inédito no qual analisa essa obra, ARAUJO (2002) comenta sobre a complexidade da tela e as múltiplas leituras que a mesma proporciona por ter sido minuciosamente elaborada. Segundo a autora, no plano superior da pintura prevalece uma horizontalidade, quebrada apenas pelas árvores. Na parte central, ocorre o encontro entre os homens brancos, agrupados à esquerda, e os índios, à direita. Uma leitura no sentido horizontal evidencia o formato de um “oito” deitado, do qual pouco acima se sobressai a imagem de Nossa Senhora da Luz. A autora afirma ainda que, para a realização dessa tela, De Bona inspirou-se e fundiu duas lendas indígenas sobre o tema do nascimento de Curitiba, publicadas por Romário Martins em *Paiquerê: mitos e lendas, visões e aspectos* (MARTINS, 1940)¹²³.

Uma análise comparativa entre a obra pictórica e o texto mencionado pode por à prova essa relação. A seguir, são apresentados alguns fragmentos extraídos do livro citado. O primeiro deles é uma lenda chamada *Taki-Kéva!*:

O caingangue é valente, hospitaleiro e generoso. Os aventureiros brancos, pertinazes mas prudentes, por fim conseguiram vencer a resistência do grande chefe dos campos dos pinheirais, que lhes cedeu a ambicionada situação de suas tendas, e assinalou, ele próprio, com a sua urugurú (lança) jamais vencida nos combates, o local da povoação que ia ser, três séculos depois, a luminosa Capital do Paraná.

Tack-Kéva! (“É aqui!”) disse o galhardo cacique, indicando aos novos povoadores onde deveriam assentar o centro do futuro arraial.

E fincou profundamente no chão, a urugurú rubra de vitórias!

A vâra do Chefe Índio brotou, criou raízes, se fez árvore, frutificou. Suas ramadas deram abrigo e sombra e alimento às aves do céu que a encheram de ninhos e que saudaram com cânticos as madrugadas da nossa história.

Curitiba nasceu e viveu como essa árvore.

¹²³ Outra versão para a lenda do surgimento de Curitiba aparece na obra *Curityba: estudo onomástico*. Ao tratar da versão caingangue referente ao nome de Curitiba, Romário Martins narra a lenda dessa tribo indígena que explica a escolha do nome *Curi-Tim*, termo do qual deriva o nome da cidade, a partir da alteração portuguesa tanto da escrita, quanto do significado. De acordo com o autor, a lenda, repassada pela tradição oral, foi narrada pelo falecido cacique Paulino Arakchó, amigo de Telêmaco Borba, que segundo Martins, é o verdadeiro autor da narrativa escrita. Segue então o depoimento do cacique: “Meu pai ouviu do seu pai que estes sitios eram disputados pelos indios em virtude da sua abundancia de pinhões e de muitas fructas do matto. Os Caingangs, gulosos por pinhões (*fuogn*) tudo fizeram por se apossarem destes logares e nelles por dilatados annos se fixaram. / Os pinhaes (*fuong te*) se extendiam por toda a parte e no tempo da fructificação attrahiam as mais variadas e abundantes caças. A vida da nossa gente era, assim, facil e farta. Mas de certo tempo em diante os portuguezes habitantes do outro lado da Serra começaram a lhe disputar as terras e a lhe difficultar a existencia. Por fim, meus antepassados tiveram de ceder e de se mudar para o Ivahy. O proprio chefe Caingang diante da indiada e dos portuguezes reunidos, fincou no chão o seu bastão de chefe guerreiro, em sinal de paz, e commandou: / – ‘CURI-TIM!’ (Vamos! Depressa!) / Os portuguezes ficaram no logar onde a vara fincada pelo cacique depois brotou e floresceu, como um aviso de que ali, mais tarde, haveria uma grande e linda Cidade. / E foi assim. Os portuguezes, não entendendo a lingua dos meus antepassados, suppuzeram que CURI-TIM era o nome da terra, que passaram a chamar Curityba. Foram os indios de minha raça, – rematou ARAKCHÓ com ufania – que deram o nome a esta cidade”. (MARTINS, 1926, p. 18).

Firmada no planalto como um modesto arraial de aventureiros abriga hoje uma população originária de todas as raças eugênicas, e
 “Criou raízes e se fez tamanha
 Que trezentos anos sobre uma montanha
 Seus trezentos braços de colosso ergueu”... (MARTINS, 1940, p. 52-53).

Segue agora a segunda lenda, presente no mesmo livro e intitulada *O primeiro milagre de N. S. dos Pinhais*:

Nossa Senhora, no alto do Atuba, sorriu.

Em vez da luta prevista como certa, o que ocorreu foi a acolhida generosa e cordial. Do chefe índio para o chefe branco não partiu a flecha da hostilidade mas o aceno da neste chamado acolhedor: - “Há Kantin”! (Vinde!)

E a cordialidade os recebeu com as suas manifestações de expansão primitiva. Os arcos cainguangues foram lançados ao chão em sinal de paz. A rumbiá congonha (cuia de mate) símbolo da hostilidade, foi oferecida ao chefe dos Côrtes pelo chefe dos cainguangues. E rodou depois, por todo o círculo de guerreiros brancos.

A Virgem, na sua capéla de palha, ainda uma vez sorriu. Dela fora o milagre da paz e da cordialidade e ia ser também o da conquista daqueles lindos sítios dos pinhais.

A ookire (busina) clarinou no bórdo de um capão e ecoou na coxilha e afundou na floresta. De toda parte acudiram índios que se acercavam de on buonghvê (o maioral, o que vê mais que todos).

Então Araxó (Gralha branca), ancestral da dinastia dos araxós que tiveram o mando da nação, revestido do manto branco de uso entre os guerreiros de sua raça e enfeitado como o cocár multicolor de sua suprema autoridade, como bastão inseparável dos cainguangues marcou o local que os brancos deveriam tomar por centro da povoação que fundassem. E fincando o bastão na terra gramada como si fora um andeante tapete verde, côr da esperança, disse com solenidade: – “**Tá! Tati Kéva**” (Aqui! Aqui é o lugar!)

Diz ainda a lenda que a vara do cacique, ao vir a primavera, brotou, distendeu ramos e floriu.

E diz também, que ao finca-lo no solo, o chefe índio voltou-se para a sua gente e ordenou: – “**Kuri tin**”! (Prontos para a marcha!) E em seguida comandou: “**Muna**”! (Vamos!) Todos os cainguangues se movimentaram, lentamente, rumo das florestas do ocidente, abandonando aos brancos, com liberdade e altivez, o campo dos seus arranchamentos e dos seus domínios.

E Nossa Senhora, na sua capéla de sapé, sorriu pela terceira vez. [grifo do autor] (MARTINS, 1940, p. 89-90).

Enquanto a primeira lenda apresenta uma visão romantizada dos fatos históricos, desconsiderando os conflitos sociais entre o grupo colonizador e os indígenas, a outra busca na religiosidade a explicação dos acontecimentos. A escolha dos dois artistas para a representação desse tema, tomando essas lendas como referência constata a ligação das artes plásticas com o *imaginário*, no qual as mesmas contribuem para transformá-lo e atualizá-lo por meio da representação visual de acontecimentos que antes só se apresentavam em forma oral ou escrita.

Outro tema presente na produção pictórica dos artistas paranaenses que remete à memória histórica é a instalação da Província do Paraná. Vale lembrar que a região pertencente ao atual Estado do Paraná se encontrou sob o domínio da

Província de São Paulo até 1853. A vastidão territorial e suas riquezas naturais constituíam elementos de grande interesse, contribuindo assim para que a subordinação política se mantivesse. Assinada pelo Imperador D. Pedro I, a *Lei n. 704 de 29 de agosto de 1853* elevou a categoria da Comarca de Curitiba, que passou a ter a dominação de Província do Paraná. O nome da nova província tomou como referência o maior rio existente no território, que delimitava suas fronteiras geográficas. A decisão imperial baseou-se no nome da Província do Amazonas, recém-criada e também batizada com o nome do seu maior rio. A palavra Paraná tem origem guarani e significa *rio grande como o mar*. No passado pronunciava-se *Paraná*, como falavam os índios, mas aos poucos, a pronúncia foi alterada, considerando a acentuação atual.

A instalação da Província do Paraná se deu em 19 de dezembro de 1853¹²⁴. Para instalar, organizar e dirigir a nova unidade política foi nomeado, em 1º de setembro daquele ano, o Conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcellos¹²⁵. No final da década de 1940, Arthur Nísio registrou o encontro entre o primeiro Presidente da Província e o povo na tela *Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos* (figura 28).

¹²⁴ Um século depois, durante o período de comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná, Bento Munhoz da Rocha Netto, então Governador do Estado, encomendou de Theodoro De Bona uma pintura com esse tema. Entre 1951 e 1953, o pintor executou a tela *Instalação da Província do Paraná*, de grandes dimensões, que atualmente pertence ao acervo do Palácio Iguazu.

¹²⁵ Zacarias de Góes e Vasconcellos (1815-1877) nasceu em Valença, na Bahia. Era filho do Capitão Antonio Bernardino de Vasconcellos e de sua esposa Maria Benedita de Assunção Vasconcellos. Realizou os estudos secundários em Salvador e, em 1837, diplomou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Academia de Olinda. Foi professor de Direito, mas acabou se afastando para o exercício da política. Exerceu os cargos de Presidente das Províncias do Piauí e do Sergipe, Ministro da Marinha e Deputado Provincial pela Bahia. Com a Emancipação Política do Paraná, foi enviado como primeiro Presidente, com incumbência da sua instalação e organização. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde faleceu em 28 de dezembro de 1877 (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO..., 1991, p. 536-537).



FIGURA 28 - NÍSIO, A. **Chegada de Zacarias de Góes e Vasconcellos** (Detalhe). [194-]. 1 óleo sobre tela: color.; 430 x 675 cm. Palácio Iguazu, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Essa obra ultrapassa questões da técnica pictórica e se concentra no modo como o pintor conseguiu fundir a cena retratada e os personagens com a paisagem típica do Paraná. Em primeiro plano, podem ser vistos indivíduos de diferentes classes sociais, idades, sexos e ocupações profissionais, representando os segmentos da sociedade da época. Os trajes dos personagens evidenciam o contraponto econômico e social. Em relação à cena, se destaca a expectativa das crianças à direita segurando flores e a postura da guarda ao centro, cautelosa com a presença da autoridade política, ambos concentrados no aperto de mão dos personagens centrais. Estão presentes também as tropas militares, as senhoras da cidade com vestidos exuberantes e o padre segurando um chapéu. Chama atenção ainda o destaque que o pintor deu ao cavalo de Zacarias, que ocupa um grande espaço no quadro. O cuidado no tratamento da pintura dos animais é uma característica das pinturas de Nísio e essa obra está toda marcada pela sua impressão pessoal.

O período que vem após criação da Província do Paraná é caracterizado por transformações que tiveram grande impacto cultural e socioeconômico local. Isto porque até as três primeiras décadas do século XIX, os povoadores da região pertencente ao atual Estado do Paraná eram formados pelos portugueses colonizadores, por um pequeno número de espanhóis e pelos africanos submetidos à escravidão. Após 1853, ano da criação da Província, outras etnias começaram a fazer parte da população, como poloneses, ucranianos, alemães, italianos, franceses, austríacos, espanhóis, russos, ingleses, suíços, holandeses, dentre outros. Esses imigrantes acabaram se concentrando em pequenos grupos coloniais. Ao contrário de outras regiões brasileiras, nas quais a imigração tinha como objetivo suprir a escassez de mão-de-obra na lavoura de exportação, a questão imigratória foi posta no Paraná no sentido de colonizar o território. Desse modo, a imigração europeia não portuguesa acabou ganhando força nas últimas décadas do século XIX, recebendo inclusive incentivo político.

Devido ao fato de serem descendentes desses imigrantes, os artistas plásticos paranaenses manifestaram em suas produções artísticas a referência aos seus antepassados. É o que pode ser visto nas pinturas *Terra prometida*, de Theodoro De Bona e *Imigrantes*, de Arthur Nísio, que têm como temas a jornada dos imigrantes italianos e alemães no Paraná. Em *Terra prometida* (figura 29), pintura que faz parte do acervo do Colégio Estadual do Paraná, De Bona retrata a chegada dos seus avós maternos ao Brasil junto com outros imigrantes italianos. Na obra, a criança que está sendo amamentada é a sua mãe com dois meses de idade, que está no colo da sua avó materna à sombra de uma árvore. Seu avô materno aparece segurando uma bengala na mão esquerda e com a direita aponta para o horizonte, gesto repetido pelos outros personagens ao fundo. Em pé, ao seu lado, está provavelmente um dos tios do pintor. As influências dos clássicos da pintura italiana nessa obra são marcantes, mas o que mais desperta atenção é a atitude apreensiva dos personagens em relação ao que lhes espera, nessa chegada em terras desconhecidas.



FIGURA 29 - DE BONA. **Terra prometida**. 1934. 1 óleo sobre tela: color.; 160 x 125 cm. Colégio Estadual do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Embora de maneira diversa, algumas esculturas também estão ligadas à lembrança dos grupos imigrantes, como *Tiradentes*, de João Turin e *O Semeador*, de Zaco Paraná, obras que foram oferecidas em homenagem ao Brasil pelas colônias italiana e polonesa respectivamente. Essas homenagens remetem ao início da década de 1920, período caracterizado por empreendimentos em torno da questão identitária e de comemorações de eventos históricos que permitiam uma maior articulação entre as artes plásticas e a política.

O ano de 1922 não foi marcado somente pela Semana de Arte Moderna, mas também pela Comemoração do Centenário da Independência do Brasil. Em novembro desse ano, João Turin retornou ao país trazendo consigo da capital francesa a estátua de *Tiradentes* (figura 30). A obra, exposta na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, recebeu menção honrosa e um prêmio em dinheiro

no valor de 1.000\$000 (um conto de réis). Como se sabe, Tiradentes foi considerado pelos republicanos como o símbolo da nação. O modo como o escultor retratou esse personagem histórico remete a outras representações do período, as quais identificam o personagem com a imagem de Jesus Cristo, com barba, cabelos longos e roupas soltas. Esse sincretismo está associado às próprias características do nacionalismo, pois, conforme afirma Benedict Anderson, a origem do nacionalismo está vinculada aos sistemas culturais que o precederam, como a *comunidade religiosa* e o *reino dinástico* (ANDERSON, 2008).

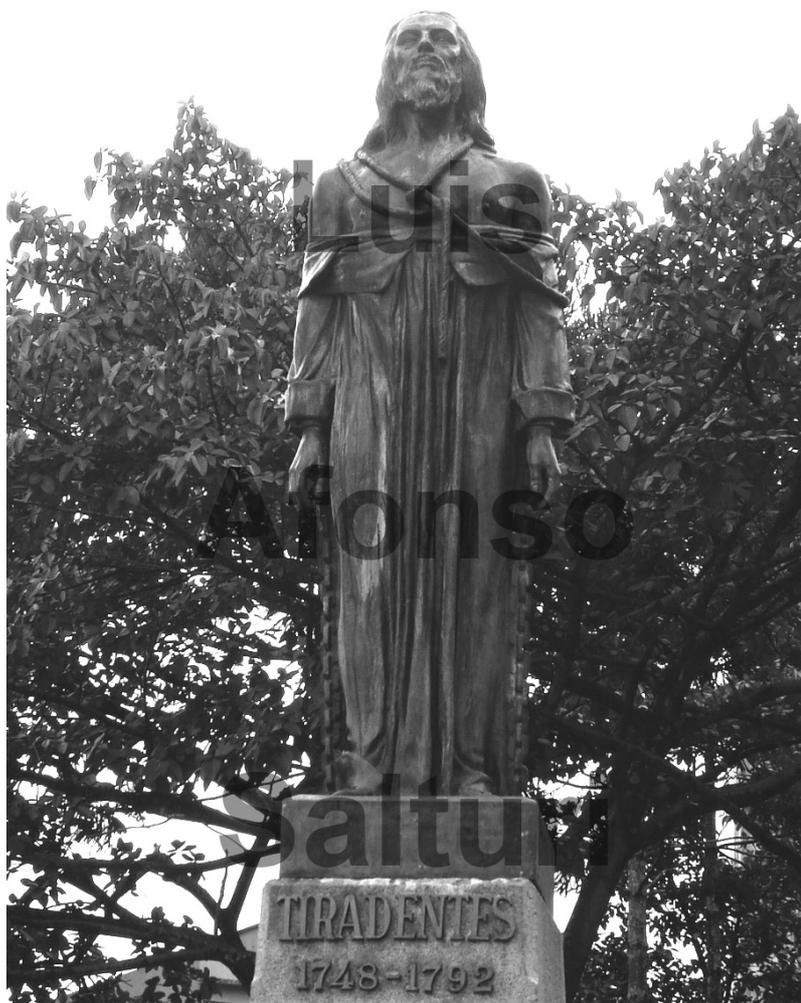
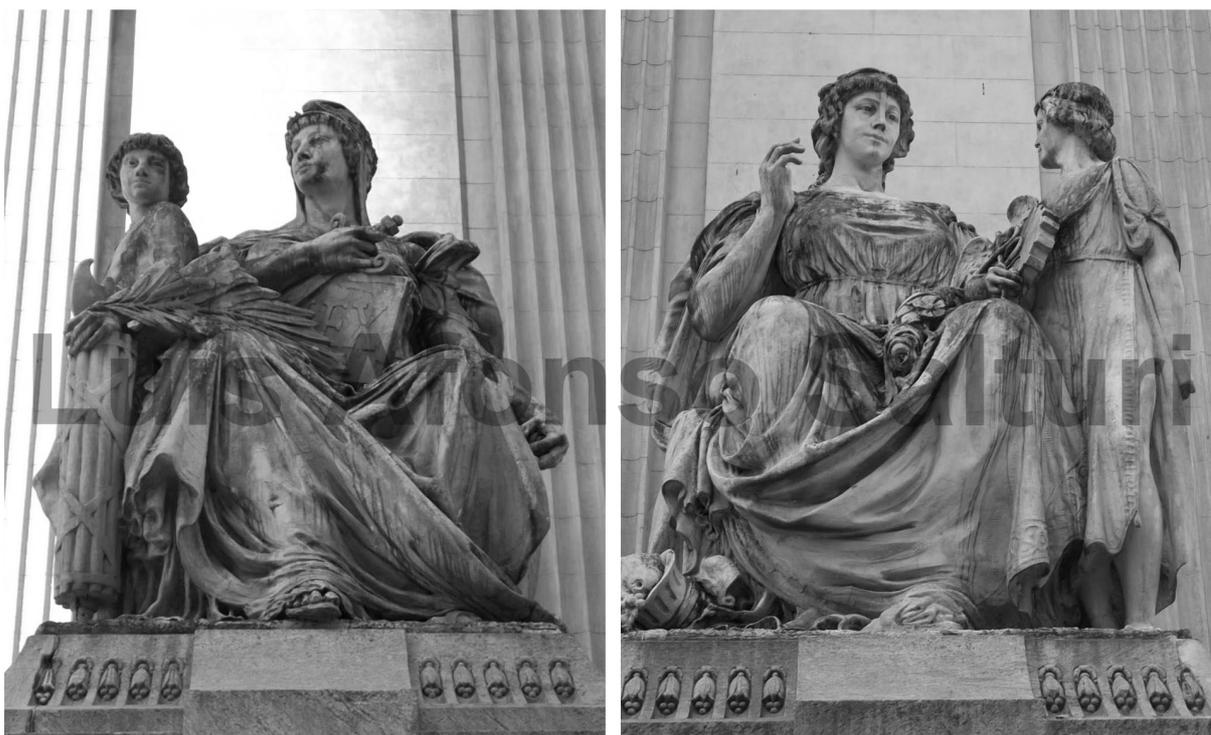


FIGURA 30 - TURIN, J. **Tiradentes**. 1922. Escultura em bronze.
Praça Tiradentes, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Alguns anos depois, dentro das comemorações do Cinquentenário da Imigração Italiana no Paraná, em 1927, o Comitê Pró Monumento a Tiradentes

encomendou a João Turin uma estátua do mesmo personagem. O escultor ofereceu a escultura que havia trazido de Paris, ato que foi tomado como uma falta de empenho do artista. Turin argumentou que seria difícil encontrar uma pedra do tamanho ideal para executar a obra e, para desfazer o mal entendido, acabou doando a obra para a colônia italiana. A inauguração do monumento se deu em 21 de abril de 1927 e a estátua permanece até hoje na Praça Tiradentes, onde também há outros monumentos à República.

No que se refere à questão republicana e sua relação com a produção de obras artísticas por escultores paranaenses, foi justamente em 1922 que Zaco Paraná também retornou ao Brasil. Instalando-se no Rio de Janeiro, o escultor recebeu uma série de encomendas oficiais. Dentre elas, está *A Ordem e O Progresso* (prancha 14), um grupo de esculturas executado em cimento, com cerca de quatro metros de altura cada.



PRANCHA 14 - A ORDEM E O PROGRESSO.

PARANÁ, Z. **A Ordem e O Progresso**. 1925. Grupo escultórico em cimento. 4 m aprox..
Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro. Fotos: Luis Afonso Salturi.

Realizadas para celebrar a comemoração do Centenário de Independência do Brasil, essas esculturas foram colocadas na fachada do Palácio Tiradentes, antiga sede da Câmara dos Deputados, inaugurada em 1926, no Rio de Janeiro, na então capital federal. As duas obras, cujo estilo remete à arte clássica, apresentam figuras alegóricas do nacionalismo e estampam o lema positivista *Ordem e progresso*, presente também na Bandeira do Brasil, que simboliza a realização dos ideais republicanos, da integração e do ajustamento aos princípios reguladores do organismo social e da transformação, visando formas mais evoluídas de sociedade.

Para homenagear a Comemoração do Centenário da Independência do Brasil, a Colônia Polonesa também encomendou de Zaco Paraná um monumento. Intitulada *O Semeador* (figura 31), a escultura de quase três metros de altura foi colocada na Praça Eufrásio Correia, em Curitiba, sendo inaugurada em 15 de fevereiro de 1925, em cerimônia pública com a presença de autoridades políticas, militares, eclesiásticas, diplomáticas e da população. Chama atenção nessa obra a representação do movimento do personagem lançando sementes à terra, com sua frente larga e seus olhos voltados para o horizonte e para o nascer do sol, características formais que fornecerem à sua figura um grande valor simbólico.



FIGURA 31 - PARANÁ, Z. **O Semeador**. 1924. Escultura em bronze. 3 m aprox..
Praça Eufrásio Correia, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Embora a maior parte dessas esculturas e pinturas tenha sido produzida por encomenda, a aceitação da execução dessas obras pelos artistas plásticos e a análise dos seus escritos apontam para a existência de uma preocupação em relação à memória e à identidade, que busca manter viva a lembrança em torno dos grupos de imigrantes, dos quais sentiam fazer parte. Isso porque, conforme POLLAK (1992), os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente e aqueles vividos pelo grupo ou coletividade, a qual o indivíduo se sente pertencer. No que diz respeito à relação entre os indivíduos e os grupos, é por meio da socialização política ou histórica, que pode ocorrer a projeção ou identificação com determinado passado. A alusão ao passado, ao mesmo tempo em que ajuda a manter a coesão do grupo, permite-lhe a autoafirmação de sua identidade. Na relação que os artistas plásticos paranaenses

mantinham com a identidade, há momentos em que ocorria uma fusão entre o regional e o nacional, ou seja, ser paranaense significava também ser brasileiro.

Nas décadas seguintes, o sentimento nacional voltaria a aparecer nas obras dos artistas plásticos paranaenses, a exemplo da tela *Tomada de Monte Castello* (figura 32), de Arthur Nísio, premiada com a medalha de ouro no *IV Salão Paranaense*, em 1947. O tema se refere à batalha travada entre as tropas aliadas e as forças do exército alemão, que tentavam conter o seu avanço no Norte da Itália, durante o final da Segunda Guerra Mundial. Esse combate, que se arrastou entre 24 de novembro de 1944 e 21 de fevereiro de 1945, marcou a presença da Força Expedicionária Brasileira no conflito mundial.



FIGURA 32 - NÍSIO, A. **Tomada do Monte Castello**. 1947. 1 óleo sobre tela: color.; 139 x 188 cm. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi.

Para representar o movimento dos soldados, Nísio valeu-se dos mesmos conhecimentos técnicos aprendidos na Alemanha com Angelo Jank e utilizados em

suas pinturas de animais, sua especialidade. Na tela, os soldados brasileiros estão de costas, seus rostos não aparecerem, o que os tornam desconhecidos. Essa condição é uma característica própria dos monumentos aos heróis, símbolos da cultura moderna do nacionalismo. O fato de o artista ter vivenciado os anos da guerra na Alemanha certamente contribuiu para suas escolhas, não só em relação ao tema, mas ao modo como o representou, enfatizando o caráter assustador, a insegurança e a expectativa em relação aos bombardeios. Embora vivenciado apenas por alguns, a intenção é que esse acontecimento permanecesse vivo na memória histórica, preocupação que continuaria presente ainda na década seguinte.

Os preparativos para as comemorações referentes ao primeiro Centenário da Emancipação Política do Estado do Paraná, em 1953, vieram a dinamizar vários segmentos artísticos, dando início à valorização da cultura das etnias estabelecidas na região, promovendo ainda a realização de várias obras artísticas. Desfiles cívicos, procissões religiosas, exposições, feiras, bailes, apresentações teatrais e musicais, campeonatos esportivos e as inaugurações de obras públicas estavam entre os eventos ocorridos no início da década de 1950. São desse período as construções da Biblioteca Pública do Paraná, do Teatro Guaíra, do Centro de Letras do Paraná e do Grupo Escolar Tiradentes, edificações e instituições que tiveram grande impacto cultural em Curitiba, contribuindo também para a redefinição do espaço urbano da cidade.

O discurso oficial do Centenário tinha como ideal buscar a reafirmação da identidade do Paraná, aliada à ideia de progresso, procurava resgatar e reatualizar o sentimento promovido pelo Movimento Paranista da década de 1920. O desejo de modernidade, presente no discurso político, exigia também a produção de obras artísticas com características simbólicas, que reverenciassem a memória local. Nesse período, surgiram várias encomendas oficiais, principalmente esculturas públicas direcionadas aos poucos especialistas na modalidade, como Poty Lazarotto e Erbo Stenzel. Dentre essas obras, merece destaque a construção da Praça 19 de Dezembro. Localizada na região central de Curitiba, a praça conta com uma estátua em granito de um homem nu e um obelisco de pedra, com dizeres que fazem referência às comemorações. A proposta em torno da construção desses monumentos teve início em 1952, quando Bento Munhoz da Rocha Neto convocou escultores de todo o país para apresentarem projetos. Como o governador não

gostou de nenhum, convidou Stenzel para apresentar um novo projeto. Assim, surgiu a estátua do *Homem nu* (prancha 15), de autoria do escultor paranaense em parceria com Humberto Cozzo, artista paulista radicado no Rio de Janeiro.



PRANCHA 15 - PRAÇA 19 DE DEZEMBRO.

STENZEL, E.; COZZO, H. **Homem Nu**. Praça 19 de dezembro, Curitiba.
Fotos: Luis Afonso Salturi.

O *Homem nu* simboliza o Paraná independente de São Paulo, dando um passo à frente e olhando em direção ao futuro. A praça é ornamentada também com um chafariz com formas sinuosas e um mural de pedra com dupla face retratando episódios importantes da História do Paraná. Uma delas contém um painel em granito, em alto relevo, de autoria de Erbo Stenzel e a outra, um painel de azulejos azuis e brancos da autoria de Poty Lazzarotto. A primeira reproduz os ciclos econômicos do Estado e a segunda representa a ocupação do território paranaense. Inaugurado em 15 de junho de 1955, o monumento não foi bem recebido pela população, que criticava o *Homem nu* por entender que ofendia a moral e deturpava a interpretação do homem paranaense. Porém, com o passar dos anos, a população se acostumou com a estátua e a praça passou a ser mais conhecida como a “Praça do Homem Nu” do que pelo seu nome original.

Em 1972, a praça recebeu a estátua de uma mulher nua, de autoria de Humberto Cozzo, que havia sido destinada a guarnecer o Tribunal de Justiça do Estado do Paraná. Essa estátua também causou polêmica. Relegada aos fundos do Palácio Iguazu, sua transferência para a Praça 19 de Dezembro foi autorizada pela Prefeitura de Curitiba. Esse ato desagradou Stenzel, pois como a estátua não havia sido criada para ocupar aquele lugar, não guardava as mesmas proporções anatômicas com a outra. O escultor também não gostou das mudanças realizadas por Cozzo em seu projeto, para redução de custos. Suas críticas revelam um envolvimento muito grande com o processo criativo de suas obras e sua produção mantém resquícios do entusiasmo que impulsionou os artistas plásticos paranaenses anteriores à sua *geração*, com os quais conviveu e dos quais herdou esse sentimento pela sua terra natal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha pelo objeto de estudo da presente pesquisa ocorreu por iniciativa pessoal, tornando-se concreta, sobretudo porque no período de elaboração do projeto, o autor já se encontrava familiarizado com a temática das artes plásticas produzidas no Paraná, no período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX. Naquela ocasião, embora o autor já tivesse desenvolvido temas relacionados a *trajetórias sociais* e produções artísticas, ainda não havia tratado destas a partir de uma perspectiva *geracional*. Essa empreitada se tornou um verdadeiro desafio, pois ao longo da pesquisa, surgiram grandes dificuldades provenientes do trabalho minucioso e exaustivo que o levantamento e a análise das fontes exigiram. Isso porque, na tentativa de enriquecer a pesquisa, se optou por examinar uma grande variedade de fontes, considerando a possibilidade de levantar novas informações sobre as carreiras e as obras dos artistas plásticos paranaenses.

No que se refere aos pressupostos teórico-metodológicos, logo de início procurou-se definir a orientação disciplinar em que a pesquisa se inseria. A realização de leituras acerca das teorias sociológicas que tratam sobre o fenômeno artístico permitiu elencar autores e conceitos imprescindíveis para delimitar o objeto de estudo, como *habitus, campo, práticas, espaço social, estilo de vida, trajetória social, sociabilidade, configuração e geração*. Essas ferramentas conceituais, operacionalizadas em conjunto e aplicadas à realidade que se pretendia estudar, fizeram com que o trabalho adquirisse características muito particulares, garantindo-lhe um posicionamento sociológico.

A partir dos levantamentos iniciais, apresentados nos apêndices, tornou-se possível delinear alguns limites da pesquisa, ao ser constatada a insuficiência de informações nas fontes primárias sobre arte paranaense e na precária bibliografia sobre o tema. Esta era constituída em sua totalidade por estudos provenientes de áreas afins, cuja produção se torna insuficiente devido ao número de artistas plásticos paranaenses que ainda não foram estudados. Em nível local, a abordagem sociológica adotada para estudar o tema consistiu numa iniciativa inédita. Essas condições se colocaram ao longo da pesquisa, vindo a influenciar de maneira

decisiva a delimitação do objeto de estudo, principalmente em relação à escolha dos artistas plásticos e obras que seriam pesquisados e analisados.

É uma característica da abordagem sociológica, enquanto conhecimento científico, distanciar-se da produção provenientes de áreas que não necessitam necessariamente estarem isentas de juízos de valor, como a crítica de arte, a História da Arte e a Filosofia. Contudo, é necessário destacar a importância dessas produções como fontes pré-sociológicas. Esse comprometimento é próprio da Sociologia e, por isso, o produtor de conhecimento sociológico deve ter um cuidado constante ao tratar do seu objeto de estudo, evitando *pré-noções* e realizando uma constante *vigilância epistemológica*, como afirmam os sociólogos Émile Durkheim e Pierre Bourdieu acerca da postura que o pesquisador deve manter em relação ao seu objeto de estudo. Isso porque, em suas produções intelectuais, os sociólogos pretendem evitar posturas valorativas e preferências individuais.

Tendo em vista esses apontamentos, partindo dos conceitos teóricos elencados no início da pesquisa, buscou-se conhecer a origem do *campo artístico* no Paraná, seus mecanismos de funcionamento e a constituição dos *habitus* dos seus agentes, os artistas plásticos que produziram entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX. Nesse período histórico foram lançados os alicerces do *campo artístico* local, a partir do ensino da arte, com sua introdução primeiramente no ensino regular, e depois, no específico, quando foram criadas escolas que visavam à formação de artistas profissionais.

Essa situação só foi possível no Paraná devido à articulação entre as artes plásticas e a política promovida pelos empreendimentos iniciais de Mariano de Lima e de Alfredo Andersen, principais precursores do ensino da arte no Estado. No caso do primeiro, a partir da análise das fontes apresentadas, é possível compreender como se dava o seu envolvimento com a elite política e cultural curitibana. A rede de relações sociais construída pelo artista permitiu que uma parte significativa dos seus projetos educativos se concretizasse, viabilizando assim condições para a ampliação do ensino artístico. Isso pode ser constatado tanto na busca do artista por um espaço físico apropriado para sediar a escola de Belas Artes, quanto na tentativa de superar as dificuldades econômicas para manter a instituição em funcionamento.

A infraestrutura ocasionada pelos empreendimentos de Mariano de Lima contribuiu, mesmo que de forma incipiente, para o investimento público em questões

artísticas. Aliada a ela, outros fatores tiveram grande contribuição para o desenvolvimento de políticas voltadas para a cultura. Dentre eles, destaca-se a demanda por monumentos e pinturas históricas, associada à ausência de escultores e pintores especialistas, o que acelerou o incentivo ao aperfeiçoamento profissional das novas *gerações* de estudantes de arte. Devido a essas questões, a escola de Alfredo Andersen e a carreira de seus alunos tiveram certo apoio e reconhecimento, principalmente, porque nesse período as artes plásticas tornaram-se uma necessidade social, política e cultural no Paraná.

Além das condições culturais associadas aos investimentos dos precursores, outros aparatos impulsionaram o desenvolvimento artístico no Paraná das primeiras décadas do século XX. Pode-se citar a organização de exposições em ambientes improvisados, devido à ausência de salões e de galerias de arte, e a publicação de críticas de arte em periódicos da época, o que possibilitou a legitimação do ofício de artista e a valorização de sua obra. Na medida em que se dava a consolidação do *campo artístico*, iniciava-se também o processo de institucionalização de *espaços sociais* destinados à consagração do nome do artista e de suas obras, como o Salão Paranaense, de aparatos culturais que forneciam maior visibilidade às suas produções artísticas, como a revista *Ilustração Paranaense*, e de instituições que reivindicavam sua posição política na sociedade, como a Sociedade de Artistas do Paraná, que daria lugar à Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, na década de 1940. Isso acabaria por desencadear o incentivo à criação de outras instituições, como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Pautando-se nas análises das *trajetórias sociais* de Zaco Paraná, João Turin, João Ghelfi, Frederico Lange de Morretes, Theodoro De Bona, Arthur Nísio e Erbo Stenzel, é possível afirmar que esses artistas plásticos tinham uma origem sociocultural semelhante e possuíam afinidades afetivas e profissionais. Essas características facilitaram a constituição de uma rede de relações sociais, que veio a auxiliar não só na coesão do grupo, mas também no direcionamento de suas *práticas*. Além disso, os artistas plásticos estudados compartilhavam as mesmas ideias e tinham uma *visão de mundo* semelhante. Suas lutas pelo *espaço* do artista na sociedade paranaense ocorreram a partir da dedicação ao ensino da arte, esta vista não somente como uma profissão auxiliar para sustentá-los economicamente,

mas como uma estratégia para a expansão do conhecimento artístico e da formação de novos pares.

No que se refere aos aparatos culturais, mesmo não tendo as características de um manifesto, no qual as propostas artísticas se apresentam de uma forma mais explícita, a *Ilustração Paranaense* funcionou como uma vitrine permitindo e contribuindo para que os artistas plásticos pudessem exibir suas obras, compostas por desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, fotografias e vinhetas ilustrativas. As análises apresentadas nesse trabalho demonstraram o quanto é importante o estudo dessas imagens, tanto por suas referências simbólicas, quanto pela capacidade de síntese que elas possuem, ao materializar determinadas realidades sociais muitas vezes imperceptíveis em fontes escritas.

Os levantamentos estatísticos realizados a partir da revista evidenciam, em termos quantitativos e qualitativos, como se deu a participação dos artistas plásticos, apontando o tipo de arte produzida, quem e quando produziu. No cruzamento dessas informações com outras provenientes das mais diversas fontes, é possível visualizar os aspectos culturais da sociedade da época, entender a importância que a produção artística manteve naquele contexto e compreender a *visão de mundo* de artistas plásticos, políticos e intelectuais em torno da identidade, um dos pontos principais para entender a produção cultural paranaense das primeiras décadas do século XX.

Pensando em termos de *gerações*, as análises apresentadas confirmam a hipótese levantada no início desse trabalho, demonstrando como se dava a *sociabilidade* e a interdependência entre os artistas plásticos paranaenses. Em cada período, a *geração* vigente projeta seus ideais para a *geração* posterior e esta acaba desfrutando dos resultados gerados pelos empreendimentos anteriores. Ao examinar as produções desses artistas plásticos, é possível também perceber intenções semelhantes, resultantes do empreendimento coletivo iniciado com os precursores e repassado para as duas *gerações* de artistas plásticos subsequentes. Os elementos comuns em suas *trajetórias sociais*, como a origem familiar, o local de nascimento, o tipo de investimento educacional e a formação acadêmica, evidenciam esse anseio pela distinção e reprodução social no que diz respeito à constituição grupal.

Ao analisar o feixe de *trajetórias sociais* dos pintores e escultores paranaenses, percebe-se uma pretensão não explícita de continuidade em relação a

determinadas temáticas e em manter as mesmas linguagens artísticas na execução de obras de diferentes modalidades. O que contribuiu para que não se devolvessem grandes disputas internas em torno de posições dominantes no *campo artístico*. Essa condição está presente em esculturas, desenhos e pinturas, analisadas ao longo da pesquisa, que representam temas relacionados à identidade regional e nacional, como a flora, a fauna, os povos indígenas e fatos históricos relacionados aos colonizadores portugueses e demais imigrantes.

Um dos pontos elucidativos para compreender essa produção artística é a relação que os artistas plásticos mantinham com a paisagem do Paraná. O que justifica a análise das obras, uma vez que o estudo do pensamento plástico é um complemento ao conhecimento puramente sociológico. Nesse ponto, a pesquisa aponta como a Sociologia pode voltar-se também para análises da imagem para fundamentar e complementar suas conclusões. Essa questão permite ainda romper com as amarras das leituras que reduzem as produções culturais paranaenses, em especial as do Movimento Paranista, como meramente subordinadas às intenções políticas. Mesmo disseminando interesses políticos, os artistas plásticos possuíam uma relativa autonomia em relação às suas produções artísticas e suas ações refletem seus interesses em torno da identidade e do desenvolvimento do *campo artístico* local.

As artes plásticas produzidas no Paraná na primeira metade do século XX podem ser entendidas como reflexos de uma época e de um contexto muito particular, no qual seus criadores forneceram a elas características particulares, conseguindo expressar uma singularidade em relação às produções artísticas de outras regiões do Brasil. Há muito ainda a ser pesquisado sobre as artes plásticas no Paraná, não só em relação às *trajetórias sociais* de pintores e escultores, mas também em relação à suas produções artísticas. Essa temática não pode mais ser ignorada. Os primeiros passos já foram dados e espera-se que, a partir de agora, surjam novas pesquisas que contribuam para elucidar ainda mais esse tema.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, v. 5, p. 296-332.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Coleção Oficina das Artes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 256 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. (org.). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 215-254.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 9, n. 18, p. 286-311, jun./dez. 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2004 (a). 368 p.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.

_____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3 ed. Porto Alegre: Zouk, 2008. 224 p.

_____. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. Renato Ortiz (Org.). São Paulo: Olho d'Água, 2003. 172 p.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

_____. Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. In: SILBERMANN, Alphons y otros. **Sociología del arte**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971. p. 43-80.

_____. **Esboço de autoanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 144 p.

_____. **Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia Cabila**. Oeiras, Portugal: Celta, 2002. 276 p.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa: DIFEL, 1989, p. 7-16, 59-73, 107-161, 281-298.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 162-172.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2004 (b). 224 p.

_____.; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp: Zouk, 2003. 244 p.

CANCLINI, Néstor García. **A produção simbólica**: teoria e metodologia em Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 120 p.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 168 p.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 200 p.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. **A Arte Nova**. Lisboa: Verbo, 1984. 310 p.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisseia, 1961. 184 p.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia da Arte**. São Paulo, Rio de Janeiro: Forense, 1970. 132 p.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. 72 p.

_____. **A sociedade de corte**: investigações sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 312 p.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 202 p.

_____. **Envolvimento e distanciamento**: estudos sobre sociologia do conhecimento. Nova Enciclopédia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. 236 p.

_____. **Escritos & ensaios**: Estado, processo, opinião pública. Vol. 1. Federico Neiburg e Leopoldo Waizbort (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 240 p.

_____. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999. 206 p.

_____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. 150 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Coleção Conexões. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 84 p.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. 2 ed. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1993. 444 p.

_____. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 294 p.

_____. **Problemas de Sociologia da Arte**. In: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da arte**. Vol II. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. p. 12-41.

GARCÍA, José M. González. Sociología e iconología. **Revista Española de Investigaciones Sociológicas**, REIS. Madri, n. 84, p. 23-43, out./dez. 1998.

GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993. 212 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 386 p.

HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. Lisboa: Presença, 1978. 457 p.

HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores**: arte e sociedade na Itália Barroca. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. 720 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. 198 p.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Coleção Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2008. 178 p.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: _____.; RANGER, Terence. (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

LENCLUD, Gérard. L'ethnologie et le paysage. **Paysage au pluriel**: pour une approche ethnologique des paysages. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, collection Ethnologie de la France, cahier 9, p. 2-17, 1995.

MACHADO NETO, Antônio Luís. **Estrutura social da república das letras**: sociologia da vida intelectual brasileira 1870-1930. São Paulo: Grijaldo, EDUSP, 1973. 253 p.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia do conhecimento**. Porto: Rés-Editora, 1986. 2 v.

MARTÍNEZ, Amalia Barboza. Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. **Sociedade e Estado**. Brasília, vol. 2, n. 2, p. 391-314, maio-ago. 2006.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008. 208 p.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 174 p.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 138 p.

_____. **Estudos de iconologia**: temas humanísticos na arte do Renascimento. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1995. 240 p.

_____. **Significado nas artes visuais**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2007. 444 p.

ROJAS MIX, Miguel. **El Imaginario**: Civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. 554 p.

SERRULLAZ, Maurice. **O Impressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989. 124 p.

SHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 696 p.

SILBERMANN, Alphons. Introducción, Situación y vocación de la Sociología del arte. In: _____. y otros. **Sociología del arte**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1971. p. 7-41.

SIMMEL, Georg. **A mulher e a moda**. Covilhã: LusoSofia, 2008. Disponível em: <www.lusofia.net>.

_____. El problema del estilo. **Revista Española de Investigaciones Sociológicas**, REIS. Madri, n. 89, p. 319-326, out./dez. 1998.

_____. Filosofia da paisagem. **Revista Política e trabalho**. João Pessoa, n. 12, p. 15-24, set. 1996.

_____. **Questões fundamentais da Sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 120 p.

_____. **Sobre la aventura**: ensayos filosóficos. Epílogo de Jürgen Habermas. Barcelona: Ediciones Peninsula, 2002. 285 p.

_____. **Sociologia: estúdios sobre las formas de socialización**. Madrid: Revista de Occidente, 1926. v. 1. 424 p.

_____. **Sociologia: estúdios sobre las formas de socialización**. Vol. 2. Madrid: Revista de Occidente, 1927. v. 2. 392 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4 ed. Coleção a. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 354 p.

ZOLBERG, Vera. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. 358 p.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

Livros e obras de referência

ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Vol. 1. Curitiba: Edição do Autor, 2006. 752 p.

CARNEIRO, Newton. **O Paraná e a caricatura**. Prefácio de Alvarus [Álvaro Cotrim]. Coleção Memória Cultural do Paraná - 1. Curitiba: Universidade Federal do Paraná; Teatro Guaíra, 1975. 74 p.

_____. **Iconografia paranaense** (anterior à fotografia). Curitiba: Imprensa Paranaense, 1950. 74 p.

DE BONA, Theodoro. **Curitiba - Pequena "Montparnasse"**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2004. 84 p.

_____. **De Bona: um exercício de criação**. Curitiba: *Scientia et Labor*. Editora da UFPR, 1989. 69 p.

_____. Vida e obra de João Zaco Paraná. In: TEMPSKI, Edwino Donato. **João Zaco Paraná**. Série Paranista, 19. Curitiba: Lítero-Técnica, 1984. p. 153-172.

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DO PARANÁ. Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991. 654 p.

DUDEQUE, Irã José Taborda. **Espirais de madeira**: uma história da arquitetura em Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 2001. 439 p.

HOERNER Jr., Valério. **Pinheirismo**: emoção e querência, Luís Pilotto. Curitiba: Champagnat, 1992. 60 p.

JUSTINO, Maria José. **50 Anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Itaipu: Funpar, 1995. 326 p.

LIMA, Lindolpho Barbosa. **Conceitos Philosophicos de Arte**: Primeira Conferencia da Sociedade de Artistas do Paraná. Curitiba: Livraria Mundial, 1931 (a). 38 p.

MARCASSA, João. **Curitiba, essa velha desconhecida**. Curitiba: Refripar, 1989. 224 p.

MARTINS, Romário. **Curityba**: estudo onomástico. Curitiba: Livraria Mundial & Cia., 1926. 22 p.

_____. **Paiquerê**: mitos e lendas, visões e aspectos. Curitiba: Guaíra, 1940. 182 p.

_____. **Programma Geral do Centro Paranista**: fundado em Curityba pelo Instituto Histórico e Pela Sociedade de Agricultura. Curitiba: Livraria Mundial, França & Cia. Ltda, 1927. 16 p.

MORRETES, Frederico Lange de. **Arte e fisco**: artigos publicados em novembro de 1929 na Gazeta do Povo. Curitiba: Gazeta do Povo, 1929. 16 p.

_____. **Erna e Maria Aparecida**: duas mulheres que encontrei no caminho da minha vida, 1948. 26 p. Datilografado. Obra não publicada.

_____. **Fraqueza** (versos), 1949, 121 p. Datilografado. Obra não publicada.

_____. **Um pedaço do Brasil**, 1937. 33 p. Datilografado. Obra não publicada.

PARANÁ, Sebastião. **Galeria Paranaense**. Curitiba: Edição Comemorativa ao I Centenário da Independência do Brasil, 1922. 426 p.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado**; cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997. 196 p.

PILOTO, Valfrido. **O acontecimento Andersen**: registros sobre a vida e a glória de Alfredo Andersen. "Pai da pintura paranaense", e seus discípulos. Centenário de nascimento do artista. Curitiba, 1960. 124 p.

PILOTTO, Erasmo. **João Turin**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1952. 18 p.

_____. **Obras**. Vol. II. Mallarmé; Notas sobre Spinoza; Poeira do Quotidiano; Estudos Paranaenses (Emiliano, Dario Vellozo, João Turin, Th. De Bona). Curitiba: Imprimax, 1976. 540 p.

_____. **Th. De Bona**. Curitiba: Imprimax, 1968. 52 p.

PILOTTO, Luís. **Pinheiro, árvore inspiração**. Curitiba: Edição Prata de Casa, 1957. 14 p.

PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2001. 240 p.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 600 p.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba**: 1853-1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima à Universidade Federal do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Coleção Páginas Escolhidas. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004. 301 p.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Aspectos da música no Paraná. In: **História do Paraná**. Vol. 3. Curitiba: Grafipar, 1969, p. 171-205.

RUBENS, Carlos. **Andersen, pai da pintura paranaense**. Coleção Farol do Saber. 20 ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. 125 p.

SALÃO PARANAENSE 35 ANOS. Curitiba: Imprensa Oficial, 1978. 112 p.

SANTOS, Antonio Vieira dos. **Memoria Historica chronologica, topographica e Descriptiva da Cidade de Paranaguá e do seu município**. 2 volumes. Curitiba: Typ. da Livraria Mundial, 1922 [1850].

SZVARÇA, Décio Roberto. **O forjador**: ruínas de um mito, Romário Martins, 1893-1944. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998. 123 p.

TEMPSKI, Edwino Donato. **João Zaco Paraná**. Série Paranista, 19. Curitiba: Lítero-Técnica, 1984. 308 p.

TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Campo Largo: Ingra, 1998. 176 p.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **Universidade do Mate**: História da UFPR. Curitiba: APUFPR, 1983. 189 p.

VASCONCELOS, Lúcia Torres de Moraes. **Calçadas de Curitiba**: preservar e preciso. Curitiba: da Autora, 2006. 140 p.

Pesquisas acadêmicas

ARAUJO, Adalice. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3000 anos de arte paranaense. Curitiba, 1974. 424 f. Tese (Docência-livre em História da Arte) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

ANTONIO, Ricardo Carneiro. **A Escola de Arte de Alfredo Andersen**: 1902-1962. Curitiba, 2001. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Sonho e invenção do Paraná**: geração simbolista e a construção da identidade regional. São Paulo, 2001. 444 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo**: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953. Curitiba, 2007. 213 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

KEINERT, Ruben Cesar. **Regionalismo e anti-regionalismo no Paraná**. São Paulo, 1978. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SALTURI, Luis Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites**: trajetória do artista-cientista. Curitiba, 2007. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

_____. **O Paranismo e o pinheiro na arte de Lange de Morretes**. Curitiba, 2004. 102 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: O Projeto de Ensino de Artes e Ofícios de Antônio Mariano de Lima**. Curitiba, 1886-1902. Curitiba, 2004. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

STECZ, Solange Straube. **Cinema paranaense 1900-1930**. Curitiba, 1988. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Periódicos

A EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE LANGE DE MORRETES. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 jan. 1947, p. 3.

A FUNDAÇÃO DA SOCIEDADE DOS ARTISTAS PARANAENSES: Como está constituída a sua primeira directoria. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jan. 1931, p. 1.

A INAUGURAÇÃO DO PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE: Revestiu-se de Grande sucesso a brilhante solenidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 nov. 1931, p. 1.

A ÚLTIMA ASCENÇÃO AO MARUMBY. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928. Não paginado.

ANDERSEN, Alfredo. Uma “enquete” com o professor Andersen. **Diário da Tarde**, 8 jan. 1917, p. 1.

ARAUJO, Adalice. Plásticas. **Referência em Planejamento**. Arte no Paraná I. Curitiba, v. 3, n. 12, p. 13-100, jan./mar. 1980 (a).

_____. Alfredo Andersen / o artista. PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte. Alfredo Andersen. **Textura**: Revista paranaense de estudos culturais. Publicação trimestral. Curitiba, número especial, out./dez. 1980 (b). 82 p.

_____. O Paraná perde Erbo Stenzel. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 jul. 1980 (c), Artes Visuais, p. 15.

_____. Paranismo, um movimento precursor do pós-modernismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 out. 1994, Cultura G, Artes Visuais, p. 6.

AS GRANDES EXPRESSÕES DE NOSSA PINTURA: inaugurou-se anteontem, a exposição de Lange de Morretes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jan. 1947, p. 8.

BAPTISTA, Christine. Mariano de Lima e a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. **Boletim do Arquivo do Paraná**. Curitiba, Ano 13, n. 24, p. 6-11, 1988.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Erbo Stenzel**. Curitiba: Secretaria Municipal da Cultura; Fundação Cultural de Curitiba, v. 15, n. 82, ago., 1988. 28 p.

BRILHO ARTÍSTICO DE ILUSTRE CASAL. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 dez. 1949, p. 8.

CARNEIRO, Newton. Mariano de Lima e o ensino das artes em Curitiba. **Letras: Revista do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná**. Curitiba, n. 20, p. 241-260, 1972.

_____. A arte paranaense antes de Andersen. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Curitiba, Ano VII, n. 43, set., 1980.

CARNEIRO, David. Antônio Mariano de Lima. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 maio. 1987. Veterana Verba, p. 5.

_____. Excelente artigo sobre ensino de artes em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1º. set. 1974. Veterana Verba, p. 5.

CESAR, Samuel. Dois artistas brasileiros: Lange e Turin. **Ilustração Paranaense: Mensário paranista de arte e actualidades**. Curitiba, Ano II, n. 10-11, out./nov. 1928. Não paginado.

_____. Lange de Morretes. **Ilustração Paranaense: Mensário paranista de arte e actualidades**. Curitiba, Ano IV, n. 6, jun. 1930 (a). Não paginado.

_____. Quatro artistas novos: João Turin, Escultor; Lange de Morretes, Pintor; Zaco Paraná, Escultor; J. Ghelfi, Pintor. In: **Album da Gazeta do Povo**. Curitiba, dez. 1923, p. 9-17.

_____. Um grande artista: Lange de Morretes. **Diário da Tarde**, Curitiba, 12 maio 1930 (b), p. 2.

_____. Um grande desventurado: J. Ghelfi. Toda Tarde. **Diário da Tarde**, Curitiba, 19 de maio de 1930 (c). Não paginado.

CORREIA, Leoncio. O Club Curitybano. **Ilustração Paranaense: Mensário paranista de arte e actualidades**. Curitiba, Ano IV, n. 1, jan. 1930. Não paginado.

_____. Escola de Artes e Industrias. **A Republica: Orgam do Partido Republicano**. Curitiba, Ano VIII, n. 56, 15 mar. 1893, p. 1.

D'ASSUMPÇÃO, Paulo Ildfonso. Bellas Artes: à D. Maria Aguiar. **A Republica: Orgam do Partido Republicano**. Curitiba, Ano VIII, n. 56, 15 mar. 1893, p. 2.

DECRETOS PRESIDENCIAIS. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 jun. 1924, p. 3.

DERGINT, Ario Taborda. A vida de Arthur Nísio na Alemanha. **Revista da Academia Paranaense de Letras**. Curitiba, n. 48, p. 59-65, dez. 2003.

ESTÁ NA TERRA LANGE DE MORRETES: o glorioso artista mitiga saudades do torrão natal. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 ago. 1946, p. 8.

EXPOSIÇÃO TRÊS ESCULTORES DO PARANÁ. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 jan. 1975.

FRANCIOSI, Eddy. O universo de De Bona. In: **Revista Indústria**. Curitiba, Ano 6, n. 29, jan./fev. 1980. p. 19-38.

GONZÁLEZ, Carlos. Lange de Morretes. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 fev. 1947, p. 7.

GUIBELLINUS [João Ghelfi]. Um pintor: Frederico Lange de Morretes. **Commercio do Paraná**, Curitiba, 30 jun. 1920, p. 2.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano I-IV, 1927-1930.

_____. **10 minutos de leitura sobre o Paraná**. Fotos de João Baptista Groff. Curitiba: Ilustração Paranaense, 1929. 34 p. Suplemento.

JOAQUIM. Curitiba, Ano I-III, n. 1-21, 1946-1948. Imprensa Oficial do Paraná, Ed. Fac-similar, 2000.

LEÃO, Ermelino de. Fundação de Curityba. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano I, n. 1-2, nov./dez. 1927. Não paginado.

LIMA, Lindolpho Barbosa. **A América Latina e a paz**. Curitiba: Livraria Mundial, 1929, 52 p. Exemplar doado por Osvaldo Pilotto em 15/02/1966.

_____. A virgem da Floresta (Tela em Exposição) De Lange de Morretes. **Diário da Tarde**, Curitiba, Parte I e II: 12 nov., p. 3. Parte III: 13 nov. 1931 (b), p. 3.

LUZ, Nelson Ferreira da. As Artes Plásticas e a Música no Paraná. In: **Guia Globo de Exportação e Importação do Paraná**. Ed. Comemorativa do 1º. Centenário de Emancipação Política do Paraná. Curitiba: Clarim Empresa de Publicidade, 1953, p. 51-60. 61 p.

MAMMALELLA, Amedeo. Columna Littoria e Columna Paranaense. Tradução Dr. Pamphilo d'Assumpção. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano III, n. 1-2, jan./fev. 1929. Não paginado.

MANFREDINI, Jurandy. No alto do Marumby: o "e" da esperança. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 7, jul. 1928. Não paginado.

MARTINS, Romário. **Curityba**: capital do Estado do Paraná. Fotos de J. B. Groff e capa de Lange de Morretes. Curitiba: Ilustração Paranaense, 1931. 60 p.

_____. Paranismo: mensagem ao ilustre republico paranista, Dr. Affonso Camargo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 jan. 1928. p. 2.

_____. Paranística. **A divulgação**, Curitiba, Ano I, n. 3-4, p. 37-39, fev./mar. 1948.

MORRETES, Frederico Lange de. Arte e fisco. **Diário da Tarde**, Curitiba, 10 jan. 1930. Não paginado.

_____. O pinheiro na arte. **Ilustração Brasileira**, Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 224, p. 168, 169, 274, dez. 1953.

_____. Para defender e desenvolver a arte paranaense: Fritz Lange de Morretes palestra com a Gazeta do Povo – o que tem feito e o que vae fazer a Sociedade de Artistas do Paraná. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 abr. 1931, p. 1, 3.

MUNHOZ, Laertes. Alguns artistas paranaenses. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 set. 1922. Ed. comemorativa da passagem do Primeiro Centenário da Independência Política da República dos Estados Unidos do Brasil, p. 58-62.

NEGRÃO, Odilon. Orophagia. **Ilustração Paranaense**: Mensário paranista de arte e actualidades. Curitiba, Ano II, n. 6, jun. 1928. Não paginado.

NÍSIO, Arthur. Problemas contemporâneos da arte. **Joaquim**, Curitiba, n. 3, p. 4-6, jul. 1946. Entrevista concedida a Erasmo Pilotto.

PRIMEIRO SALÃO PARANAENSE. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 out. 1931, p. 2.

RIBAS, Manoel. Isentas de impostos as exposições de pintura e escultura e as obras de arte vendidas. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 dez. 1932, p. 1.

SÁ BARRETO. III Salão Paranaense da Sociedade de Artistas do Paraná (Instalado em pavilhão especial na Exposição Feira de Curitiba). In: ZICARELLI FILHO; FERRANTE, Alfredo. **Album Comemorativo da Exposição-Feira Inter-Estadual de Curitiba**. Curitiba: [s. n.], 1934, 110 p. p. 6-7.

SALTURI, Luis Afonso. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. **Periféria: revista de recerca i formació en Antropologia**. Espanha, v. 11, p. 1-22, 2009. Disponível em:<<http://antropologia.uab.es/Periferia/Articles/6-salturi.pdf>>.

SEGUNDO SALÃO PARANAENSE. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 dez. 1932, p. 6.

SOCIEDADE DE ARTISTAS DO PARANÁ: Anunciam-se grandes acontecimentos de arte. Um próximo concerto musical e uma interessante conferência literária. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 18 ago. 1933, p. 3.

TREVISAN, Dalton. Viaro Hélas... e abaixo Andersen. **Joaquim**. Curitiba, n. 07, dez. 1946, p. 10.

VIARO, Guido. Fritz Lange de Morretes. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 29 ago. 1959. Caderno De Semana a Semana, p. 14.

Catálogos

BINI, Fernando. O Paraná tradicional. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Tradição / Contradição**. 3 de junho a 3 de agosto de 1986. Curitiba: MAC-PR, 1986. p. 39-42. Catálogo de exposição.

FERREIRA, Ennio Marques. **2001 Andersen volta à Noruega**. 20 ed. Curitiba: Sociedade Amigos de Alfredo Andersen: Secretaria do Estado da Cultura: Museu Alfredo Andersen, 2001. 152 p. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Programa de preservação da arte escultória paranaense**: primeira metade do Século XX. Curitiba: Prefeitura Municipal: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. 24 p. Catálogo.

LUZ, Nelson Ferreira da. Artistas Paranaenses e a Arte Moderna. Dos “Cadernos” de Nelson Luz (1975-1976). In: MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. **Nelson Ferreira da Luz**: o primeiro registro de uma passagem. Curitiba: MAP, 1989. p. 16-20.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Catálogo Museu Alfredo Andersen**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006. 244 p. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Tradição / Contradição**. 3 de junho a 3 de agosto de 1986. Curitiba: MAC, 1986. 157 p. Catálogo de exposição.

SOCIEDADE AMIGOS DE ALFREDO ANDERSEN. **Exposição de Arte Paranaense no Rio**. Sob o patrocínio do Governo de Estado do Paraná e cooperação do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda. Catálogo. Rio de Janeiro, julho de 1944.

_____. **Primeira Exposição**: Pintura, Escultura, Desenho. Curitiba, 1º. a 15 de fevereiro de 1941. Catálogo de exposição.

III SALÃO PARANAENSE. Pintura, escultura, desenho, arquitetura. Realizado no recinto da Exposição Feira. Curitiba: Sociedade de Artistas do Paraná, jan. 1934. Catálogo de exposição.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Livros e obras de referência

FRANCISCO, Afonso Alves. Artes Plásticas: Antonio Mariano de Lima, pintor e precursor do Ensino das Artes Plásticas em Curitiba. In: NEVES, João Alves das. (Coord.) **Intelectuais e artistas portugueses do Brasil**. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, 1992. p. 77-88.

HOERNER Jr., Valério et al. **Bibliografia da Academia Paranaense de Letras**. Curitiba: Posigraf, 2001. 256 p.

PÁGINAS ESCOLHIDAS. **História**. Curitiba: Assembleia Legislativa do Paraná, 2003. 261 p.

_____. **Literatura**. Vol I. Curitiba: Assembleia Legislativa do Paraná, 2003. 201 p.

_____. **Literatura**. Vol. II. Curitiba: Assembleia Legislativa do Paraná, 2003. 271 p.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **História do Paraná**. 7 ed. Curitiba: Editora Gráfica Vicentina Ltda., 1995. 277 p.

Pesquisas acadêmicas

LIVISKI, Izabel. **Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff**. Curitiba, 2007. 144 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Curitiba, 2006. 282 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

VIEIRA, Daniele Marques. **João Batista Groff, um olhar fotográfico das primeiras décadas do século XX**. Curitiba, 1998. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Periódicos

ARAUJO, Adalice. Paranismo, um movimento precursor do pós-modernismo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 out. 1994, Cultura G, Artes Visuais, p. 6.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. Símbolos e monumentos: as comemorações de Emancipação Política do Paraná nos logradouros de Curitiba. **Publicatio UEPG**: Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes. Ponta Grossa, vol. 14, n. 1, p. 7-20, jun. 2006.

FRANCIOSI, Eddy. Th. De Bona o menino de morretes. **Revista Indústria**. Curitiba, Ano 12, n. 60, mar./abr./maio. 1986. p. 17-22.

NÍSIO, Arthur. Um pintor curitibano na Alemanha. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 maio 1946, p. 3.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Os pioneiros do ensino da arte no Paraná. **Revista da Academia Paranaense de Letras**, Curitiba, Ano 63, n. 41, p. 143-152, maio 2000.

SILVEIRA NETO. Artes plásticas no Paraná. **Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes**. Curitiba: Typ, João Haupt, n. 2, p. 141-162, jul. 1941.

ZACO PARANÁ: Traços biográficos e sua obra. **Revista da Academia Paranaense de Letras**, Curitiba, Ano II, n. 8, out./dez., 1940. p. 463-465.

Catálogos

ARAUJO, Adalice. O pioneirismo de Alfredo Andersen. p. 11-18. In: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Andersen**. Texto de Adalice Araujo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1984. 48 p. Catálogo de exposição.

BADEP. **Panorama da Arte no Paraná: I - Dos precursores à Escola Andersen**. Salão de Exposições. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1975. 36 p. Catálogo de exposição.

_____. **Panorama da Arte no Paraná: II - Discípulos de Andersen & artistas independentes**. Salão de Exposições. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1976 (a). 28 p. Catálogo de exposição.

_____. **Retrospectiva Arthur Nísio**. Salão de Exposições do Badep. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1976 (b). 12 p. Catálogo de exposição.

_____. **Retrospectiva Lange de Morretes**. Salão de Exposições do Badep. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1978. 16 p. Catálogo de exposição.

_____. **3 Escultores do Paraná**. Salão de Exposições do Badep. Curitiba: Banco de Desenvolvimento do Paraná, 1974. Catálogo.

BANESTADO. **Discípulos de Andersen. Lange, Traple, Freysleben, De Bona, Amélia**. Série Gente nossa coisas nossas. Curitiba: Banestado, 1989 (a). Catálogo.

_____. **Do pioneiro Anníbal Requião à agitação dos anos 60**. Série Gente nossa coisas nossas. Curitiba: Banestado, 1989 (b). Catálogo.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Alfredo Andersen, Exposição Retrospectiva**. 5 a 25 de novembro. 120 anos de nascimento do mestre 1860-1980. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1980. Catálogo de exposição.

_____. **De Bona**. 24 de junho a 19 de julho de 1981. Curitiba: MAA, 12 p. Catálogo de exposição.

_____. **Exposição Lange de Morretes**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1999. Catálogo de exposição.

_____. **Lange de Morretes, Série Discípulos de Andersen X**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1982. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. **Erbo Stenzel (1911-1980)**: Escultura, desenho, gravura. Exposição realizada por ocasião do décimo quinto aniversário de falecimento do artista. 6 de julho a 25 de agosto de 1996. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1995. 8 p. Catálogo de exposição.

_____. **Salão Especial II – João Zaco Paraná:** Obras pertencentes ao acervo público e coleções particulares. 2ª. Mostra de Escultura João Turin. 12 de maio a 25 de junho de 1993. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1993. 6 p. Catálogo de exposição.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Theodoro De Bona em Veneza.** 17 de dezembro de 2004 a 27 de fevereiro de 2005. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. Catálogo de exposição.

NÍSIO, Arthur. **Arthur Nísio:** vida, obra e beleza. Texto Angela Wanke. Curitiba: Posigraf, 2003. 132 p.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Alfredo Andersen.** 15 de setembro a 15 de outubro de 1981. São Paulo, 1981. Catálogo de exposição.

LEIS E DECRETOS

BRASIL. Decreto n. 17464, de 6 de outubro de 1926. Aprova o Regulamento para a arrecadação e fiscalização do imposto de consumo. **Colecção das Leis da Republica dos Estados Unidos do Brasil de 1926.** Volume III – 1ª. parte. Actos do poder Executivo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1927. p. 14-192.

_____. Decreto n. 983, de 8 de novembro de 1890. Instrução Pública: Aprova os estatutos para a Escola Normal de Belas Artes. **Decretos do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil.** Decimo Primeiro Fasciculo de 1 a 30 de novembro de 1890. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p. 3533-3547.

PARANÁ. Decreto n. 1, de 29 de novembro de 1889. Denomina “Escola de Artes e Indústrias do Paraná” a Escola de Desenho e Pintura. **Collecção de Leis, Decretos e Regulamentos da Ex-Provincia e do Estado do Paraná em 1889.** Curityba: Typ. da Penitenciaria, 1912 (a). p. 82.

_____. Decreto n. 103, de 6 de agosto de 1890. Derroga as Leis n. 897 de 11 de Abril de 1887, n. 946 de 7 de Outubro de 1889 e n. 965 de 2 de Novembro do mesmo ano e igualmente o Decreto n. 56 de 29 de Março próximo passado. **Decretos, Regulamentos, Leis e Actos do Governo do Estado do Paraná de 1890 a 1892.** Curityba: Typ. a vapor da Companhia Impressora Paranaense, 1895. p. 145-146.

_____. Decreto n. 2004, de 23 de setembro de 1944. Decreta a realização de um salão anual de belas artes. **Diário Oficial do Estado do Paraná.** Curitiba, 27 de setembro de 1944 (a), n. 202, ano XIV. p. 1.

_____. Decreto n. 2009, de 21 de outubro de 1944. Aprova o Estatuto do I Salão Paranaense de Belas Artes. **Diário Oficial do Estado do Paraná.** Curitiba, 26 de outubro de 1944 (b), n. 227, ano XIV. p. 1.

_____. Decreto n. 88, de 11 de agosto de 1897. Criação na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, da Mesa Geral de Exames de Belas Artes e Indústrias e do Conselho Superior de Belas Artes e Indústrias do Paraná. **Decretos e Regulamentos de 1897-1898**. Curityba: Typ. D' "A Republica", 1929 (a). p. 17-18.

_____. Decreto n. 93, de 30 de setembro de 1897. Manda observar o Regulamento que se refere o Decreto n. 93 de 30 de setembro de 1897. **Decretos e Regulamentos de 1897-1898**. Curityba: Typ. D' "A Republica", 1929 (b). p. 20-32.

_____. Decreto n. 99, de 22 de março de 1898. Autoriza auxílio financeiro para a educação artística de João Zaco Paraná. **Leis, Decretos e Regulamentos do Estado do Paraná**. Curityba: Typ. da Penitenciária do Ahú, 1898. p. 167.

_____. Despachos do Exmo.sr. Interventor Federal no Estado do Paraná. O Interventor Manoel Ribas está "De acordo" com o pedido de Erbo Stezel. **Diário Oficial do Estado do Paraná**. Curitiba, 31 de janeiro de 1939, n. 1999, ano IX. p. 1.

_____. Lei n. 1, de 26 de julho 1854. Fixa a capital da Província na cidade da Curitiba. **Leis da Província do Paraná: Leis e Decretos, Regulamentos e Deliberações do Governo da Província do Paraná**. 1854. Tomo I. Curityba: Paranaense de C. M. Lopes, 1855. p. 1-2.

_____. Lei n. 22, de 1º de junho de 1892. Anexa a Pinacoteca Paranaense à Escola de Artes e Indústrias do Paraná. **Leis Decretos e Regulamentos de 1892**. Curityba: Typ. D' "A Republica", 1929 (c). p. 108.

_____. Lei n. 259, de 4 de outubro de 1949. Cria nesta capital, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. **Diário Oficial do Estado do Paraná**. Curitiba, 4 de outubro de 1949, n. 185, ano XXXVII. p. 1.

_____. Lei n. 2643, de 10 de abril de 1929. Cria a Academia de Belas Artes e o Conservatório de Música. **Diário Oficial do Estado do Paraná**. Curitiba, 10 de abril de 1929 (d), n. 4846, ano XVI. p. 2.

_____. Lei n. 904, de 21 de março de 1910. Adota as armas do Estado do Paraná. **Leis de 1910**. Curitiba: Typ. D' "A Republica", 1910. p. 9.

_____. Lei n. 925, de 6 de setembro de 1888. Estabelece medalhas de 1ª, 2ª e 3ª classe, de ouro, prata e cobre para prêmios aos alunos da Escola de Desenho e Pintura. **Collecção de Leis e Decretos da Província do Paraná em 1888**. Curitiba: Typ. da Penitenciária, 1912 (b). p. 29-30.

_____. Portaria n. 539. **Admissão de Erbo Stenzel como Inspetor de alunos no Instituto de Educação do Paraná**. Curitiba, 26 maio 1950. Casa da Memória de Curitiba.

_____. **Relatório apresentado ao Dr. Governador do Estado do Paraná pelo Dr. João Baptista da Costa Carvalho Filho, Secretario d'Estado dos Negocios das Obras Publicas e Colonisação.** Curitiba: Typ. D' A Republica, 1894. Disponível em: <<http://www.arquivopublico.pr.gov.br>>.

_____. **Relatório apresentado à Assembléa Legislativa do Paraná por ocasião da instalação da 1ª. Sessão da 15ª. Legislatura ao dia 1º. de outubro de 1882 pelo Presidente da Provincia O Exm. Sr. Dr. Carlos Augusto de Carvalho.** Curitiba: Typ. Perseverança de J. F. Pinheiro, Praça General Ozório, 1882. Disponível em: <<http://www.arquivopublico.pr.gov.br>>.

DOCUMENTOS

ARAÚJO, Adalice. **Leitura das obras de autoria de Theodoro De Bona pertencentes ao acervo da Pinacoteca do Colégio Estadual do Paraná.** Curitiba, 2002. 9 p. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Carta para Lange de Morretes.** Curitiba, 06 fev. 1948. 1 f. Acervo Berta Lange de Morretes.

BREDA, Donatila. et al. **João Ghelfi: Sua vida e sua obra. II Curso de Conservação do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná.** Curitiba, 1971. 8 p. Datilografado. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

DE BONA, Theodoro. **Texto biográfico.** Curitiba, 7 mar. 1972. 5 p. Datilografado. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

DESCHAND, Padre Desiderio. **Atestado de matrícula de Zaco Paraná no Seminário Episcopal de Curitiba.** Curitiba, 30 maio 1900. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski, Universidade Federal do Paraná.

DIEZ, Carmen Lúcia Fornari. **Mariano de Lima: um olhar para além da Modernidade.** Curitiba, jan. 1995. 65 f. Pesquisa documental (Projeto Resgate da Memória dos Discípulos de Andersen) – Museu Alfredo Andersen, Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Paraná.

EMBAP, Diretor da. **Carta para Carlos Marés de Souza.** Curitiba, 1984. 4 f. Fotocópia. Biblioteca Pública do Paraná.

EMBAP. **Regulamento.** Curitiba, 1948. 28 p. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

_____. **Relatórios de verificação para efeito de Reconhecimento - cursos: Música, Pintura, Escultura** Curitiba, 1954. Datilografado. Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

ENBA. **Certidão de conclusão do Curso Livre de Escultura por Erbo Stenzel.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 26 jan. 1944. 2 p. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

GALVÃO, Alfredo. **Atestado de aptidão para Erbo Stenzel exercer a função de Assistente de Ensino da Cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística na Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro, 12 jul. 1946 (a). 1 p. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

_____. **Carta ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro, 12 jul. 1946 (b). 1 f. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

GHELFI, João. **Caderno de notas.** Desenhos de 5 a 10/06/1912. Curitiba, 1912. Fotocópia. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

LUZ, Márcio Ferreira da. **Carta para Ennio Marques Ferreira.** Apucarana, 13 jan. 1997. 1 f.

MACHINE COTTONS LIMITED. **Atestado referente ao período de trabalho de Erbo Stenzel na empresa.** Curitiba, 31 jul. 1930. 1 p. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

MORRETES, Frederico Lange de. **Desenho e cartografia.** 2 Cadernos. Curitiba, 1931. 8 e 6 p. Acervo Berta Lange de Morretes.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **I à XII Salão Paranaense:** DC. Curitiba, 1944-1955. Paginação irregular. Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

MUSEU PARANAENSE. **Relatórios 1924-1949.** Curitiba, 1924-1949. Museu Paranaense.

_____. **Relatórios 1950-1969.** Curitiba, 1950-1969. Museu Paranaense.

PARANÁ, Zaco. **Boletim Semestral.** Seminário Episcopal de Curitiba. Curitiba, 1900-1901. Arquivo Engenheiro Edmundo Gardolinski, Universidade Federal do Paraná, 3 boletins.

_____. **Carta para Affonso Solheid.** Bruxelas, 18 set. 1908. In: TEMPSKI, 1984. p. 131-139.

_____. **Carta para Romário Martins.** Paris, 7 dez. 1910. In: TEMPSKI, 1984. p. 140-141.

RODERJAN, Roselys Vellozo. **O Paranismo.** Curitiba: Fundação Cultural, 1975. 2 p. Datilografado. Biblioteca Pública do Paraná.

STENZEL, Erbo. **Anotações pessoais do artista.** Curitiba, 1939. 11 p. Manuscrito. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

_____. **Carta para o Exmo. Sr. Manoel Ribas.** Curitiba, 17 dez. 1938. 1 f. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

TURIN, João. **A arte decorativa no Brasil.** Curitiba, [19-]. Manuscrito. Casa João Turin.

_____. **Atestado sobre as condutas de Erbo Stenzel.** Curitiba, 11 jan. 1939. 1 p. Datilografado. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

_____. **Carta para Romário Martins.** Bruxelas, 20 mar. 1906, Museu Paranaense. In: TURIN, 1998, p. 32-33.

_____. **21 de setembro - Primavera de 1934.** Curitiba, 21 set. 1934. Manuscrito. Casa João Turin.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. **Termo de contrato que entre si fazem a Reitoria da Universidade do Brasil e o Senhor Erbo Stenzel, para o fim que nele se declara.** Rio de Janeiro, 26 set. 1949. 2 p. Datilografado. Fotocópia. Casa da Memória de Curitiba.

UNIVERSIDADE DO PARANÁ. **Contrato n. 83/53 entre a Universidade do Paraná e Frederico Lange de Morretes para assumir o cargo de malacologista.** Curitiba, 15 jun. 1953a. 1 p. Datilografado. Acervo Berta Lange de Morretes.

_____. **Ofício n. 121/53, aprova Frederico Lange de Morretes para assumir o cargo de professor da Faculdade de Filosofia.** Curitiba, 17 mar. 1953b. 1 p. Datilografado. Acervo Berta Lange de Morretes.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

MORRETES, Berta Lange de. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi.** Primeira parte: Curitiba / São Paulo, 14 maio 2003 - 23 jul. 2003.

_____. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi.** Segunda parte: Curitiba / São Paulo, 22 nov. 2006 - 20 dez. 2006.

_____. **Depoimento oral para Luis Afonso Salturi.** São Paulo, 17 e 20 maio 2009.

MORRETES NEME, Ruth Lange de. **Depoimento oral para Luis Afonso Salturi.** São Paulo, 21 maio 2009.

PILOTTO, Luís. **Entrevista concedida a Luis Afonso Salturi.** Curitiba, 04 jun. 2004.

TURIN, Elisabete. **Depoimento oral para Luis Afonso Salturi.** Curitiba, 23 mar. 2010.

INTERNET

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/Enciclopedia/index.cfm>> Acesso em:
2007-2011.

LOCAIS PESQUISADOS

Acervos particulares: São Paulo e Curitiba.
Biblioteca Pública do Paraná.
Casa da Memória de Curitiba.
Casa João Turin.
Casa Erbo Stenzel.
Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
Museu Alfredo Andersen.
Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
Museu Oscar Niemeyer.
Museu Paranaense.
Universidade Federal do Paraná.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 - REPRODUÇÕES DE OBRAS DE ARTES VISUAIS NA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE -1927-1930

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

Continua

ANO - 1927 (N. 1-2)			
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
Alceu Chichorro	desenho	Quando o amor morre	1
Alfredo Andersen	desenho	Autorretrato	1
Arthur Nísio	desenho	Menino	1
	pintura	Rua das Flores – Hoje Rua Quinze ...	2
	gravura	A morte da rosa	2
Braun	fotografia	Que linda Rosa!	2
	fotografia	Estou elegante?	2
	fotografia	Barigui – Arredores de Curitiba	2
Frederico Lange de Morretes	desenho	O torturado	1
	desenho	Retrato	1
Heisler	fotografia	Senhora Fido Fontana	2
	fotografia	Senhoritas	2
Hermann Schiefelbein	pintura	Desenvolvimento e recordação	2
João Baptista Groff	fotografia	Nhundiaquara	1
	fotografia	Água parada	1
	fotografia	Crepúsculo	2
	fotografia	A compra do peixe, Ilha do Mel	2
	fotografia	Assim papai não gosta!	2
	fotografia	O primeiro banho	2
J. Dunin	desenho	Bruno Lechowski	2
João Turin	escultura	Fundação de Curitiba	1
	escultura	Eu vos abençoo	2
	escultura	Monumento ao General Carneiro, Lapa	2
	escultura	Estátua do General Carneiro...	2
Léo Cobbe	desenho	Wenceslau Schwanse	2
Linzmeier (Estúdio)	fotografia	Senhorita Rachel Goulin	1
	fotografia	Nos páramos do amor	1
	fotografia	Aniversário da galante Elvirinha...	2
	fotografia	O nosso conservatório – Grupo no dia...	2
Maria Amélia d'Assumpção	desenho	Natureza morta	2
Olivero	fotografia	Anta paranaense	2
Pamphilo d'Assumpção	desenho	Curitiba de outrora I	2
	desenho	Curitiba de outrora II	2
	desenho	Curitiba de outrora III	2
	desenho	Curitiba de outrora IV	2
Povos indígenas	desenho	Friso indígena	1
	desenho	Decoração indígena	1
Witt	fotografia	De Rio Negro – Senhoritas	2

ANO - 1928 (N. 1-12)

ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
Alfredo Andersen	desenho	Olavo Bilac (referência ao texto)	4

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
	desenho	Estudo	5
	desenho	Naipy e Tarobá	5
	desenho	Semeia, Semeador (Dr. Affonso Camargo)	6
	desenho	O filósofo	8
	desenho	Autorretrato	10-11
Arthur Nísio	desenho	Dr. Affonso Alves de Camargo	1
	desenho	Rosas	2
	gravura	Pinheiro	3
	desenho	Grandeza e decadência do pinheiral	4
	gravura	Troncos de pinheiro	6
	gravura	Na baixada paranaense	7
	desenho	Autorretrato	12
Bruno Lechowski	pintura	Luty Kossbudzki	8
	pintura	Pátio interno do Convento dos Jesuítas	12
Frederico Lange de Morretes	desenho	A dúvida	2
	desenho	Estudo	4
	gravura	O banho	5
	desenho	Preparando-se para o repouso...	6
	pintura	Onde o belo une as nações	6
	desenho	No alto do Marumby	7
	desenho	Eu vi Curitiba coberta de neve	7
	desenho	Curitiba sob a neve	7
	desenho	Brejetuba	7
	desenho	Independencia o muerte	8
	desenho	Estudo de nu	10-11
	pintura	No Brejatuba	10-11
	pintura	O invencível	10-11
	pintura	Velha Paranaguá	10-11
Gustavo Kopp	desenho	A Catedral	9
	desenho	Srta. Curitiba – Risoleta Machado Lima	10-11
	desenho	Curitiba, Rua José Bonifácio	10-11
Hanseni	fotografia	O grande campeonato atlético...	12
Heisler	fotografia	Srta. Eunice Barcellos	2
	fotografia	Srta. Stella Nogueira	3
	fotografia	Srta. Rosinha Macedo P. Lima	5
	fotografia	Silhuetas da cidade Sorriso	6
	fotografia	Srta. Rachel Goulin	6
	fotografia	Srta. Flora Camargo	6
	fotografia	Srta. Irene Weiser	7
	fotografia	Risoleta Machado Lima	7
	fotografia	Srta. Alice Dias	9
	fotografia	Srta. Julieta Motta	10-11
	fotografia	Neide Caillet Santos	10-11
	fotografia	Srta. Angelica Colle	12
	fotografia	Grêmio das Violetas	12
Hermann Schiefelbein	gravura	Job e seus amigos	8
J. Bernardelli	escultura	Barão do Rio Branco	1
J. Dunin	desenho	Uma lei dura de roer	2
João Baptista Groff	fotografia	Um fascinante aspecto da nossa principal...	2
	fotografia	A jogatina	2
	fotografia	Primerose	3
	fotografia	Salto das Curucacas	3
	fotografia	Praia de Leste	3

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
	fotografia	Interior da catedral de Curitiba	3
	fotografia	Um fascinante aspecto de Curitiba...	3
	fotografia	Pintando o 7	4
	fotografia	Arredores de Curitiba	5
	fotografia	Viaduto Carvalho	5
	fotografia	Orophagia I	6
	fotografia	Orophagia II	6
	fotografia	Orophagia III	6
	fotografia	No cume do Marumby	7
	fotografia	Guaratuba vista do alto do Morro do Pinto	7
	fotografia	Inspiração	9
	fotografia	Capanema, Curitiba	9
	fotografia	Visão eslava	10-11
	fotografia	Saquarema, Morretes	10-11
	fotografia	Ciranda, cirandinha...	10-11
	fotografia	Arredores de Curitiba	10-11
	fotografia	Paisagem	12
João Ghelfi	pintura	Autorretrato	1
João Turin	escultura	No exílio	1
	desenho	A Estilização Paranaense	1
	escultura	Tiradentes	1
	escultura	Monumento ao General Carneiro, Lapa	2
	escultura	Dr. Moreira Garcez	2
	desenho	A volta da caça	3
	escultura	Tiradentes	4
	escultura	Tiradentes	5
	desenho	Em viagem	5
	desenho	Significado da Anta	5
	desenho	Resignação do camponês	6
	desenho	Um raio de luz	6
	escultura	Monumento do Dr. Munhoz da Rocha	7
	escultura	O drama dos sertões	7
	desenho	Águas que tombam	7
	desenho	Invocacion	8
	desenho	O guerreiro suspendeu a virgem ao colo	8
	escultura	Carlos Gomes	9
	desenho	Pérolas fascinantes	9
	escultura	José Vicente Payá (escritor espanhol)	10-11
	escultura	Monumento ao Dr. Bento Munhoz da Rocha	12
	escultura	Fundação de Rio Negro	12
José Peon	escultura	Medalha Comemorativa do Centenário...	9
Léo Cobbe	desenho	Um marciano instantâneo	2
Levino Fanzeres	desenho	Judas	6
Linzmeier (Estúdio)	fotografia	Alunas do Conservatório de Música...	1
	fotografia	Aspectos do Festival organizado...	3
	fotografia	Eurides Cunha (Prefeito de Curitiba)	3
	fotografia	Enlace Marçalo Camargo	4
	fotografia	No dia do aniversário natalício...	6
	fotografia	Como se fosse na terra de Guilherme Tell	8
	fotografia	Risoletta Machado Lima	9
	fotografia	No dia da coroação da Rainha dos operários	10-11
	fotografia	No dia do festival em homenagem...	12
	fotografia	Cena final da linda opereta...	12

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação	
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.	
Maria Amélia d'Assumpção	fotografia	No dia do aniversário da declamadora...	12	
	pintura	Natureza morta I	10-11	
	pintura	Natureza morta II	10-11	
Paul Chabas	pintura	Jeune Fille Aux Roseaux	10-11	
	Povos indígenas	desenho	Motivos de desenho indígena	2
		desenho	Desenho dos índios Cayuás, Paraná	2
Seyés	desenho	Os lindos motivos do desenho indígena	3	
	pintura	Auguste de Saint' Hilaire	10-11	
	Theodoro De Bona	pintura	Estudantes venezianos (Cá Foscari)	10-11
Zaco Paraná	escultura	O filósofo	1	
	escultura	O Semeador	1	
	escultura	A ordem	2	
	escultura	Primeiro busto feito pelo artista	5	
	escultura	Paliteiro em madeira	5	
	escultura	Velho	8	
	escultura	Prece	8	
	escultura	Menina com máscaras	8	
	escultura	Sylphos	8	
	escultura	Maternidade	8	
	escultura	Dionysios	8	
	desenho	Autorretrato	12	
	escultura	O guarani	12	
	Wasilewski	fotografia	Visão tirolesa	8

ANO - 1929 (N. 1-12)

ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
Alfredo Andersen	desenho	Dr. Claudino dos Santos	3
	desenho	Galeria paranaense Dr. Vicente Machado	8-11
	pintura	Knut Hansum	8-11
	desenho	Cel. David A. da Silva Carneiro	8-11
	desenho	Desenho de Andersen	12
	desenho	Alfredo Andersen por ele mesmo	12
Arthur Nísio	pintura	Autorretrato	5-6
	pintura	Em repouso	7-8
Arthur Wischral	fotografia	O Paraná constrói o primeiro porto aéreo...	5-6
	fotografia	No dia da chegada de Miss Paraná	5-6
A. Kluger	fotografia	Paranaguá vista de um avião da Condor	12
	fotografia	Formosas curitibanas na Praia Cayeras	7-8
	fotografia	A excursão do presidente do Estado...	7-8
Eloy	desenho	O vento do destino I	1-2
	desenho	O vento do destino II	1-2
	desenho	O vento do destino III	1-2
	desenho	O vento do destino IV	1-2
	desenho	O vento do destino V	1-2
	desenho	O vento do destino VI	1-2
Guttman Bicho	fotografia	O Sr. Dr. Ulysses Vieira	1-2
Gustavo Kopp	desenho	Igreja de S. Benedito	7-8
	desenho	Aspectos do Porto – Antonina I	7-8
	desenho	Aspectos do Porto – Antonina II	7-8

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
Hanseni	fotografia	As manobras militares do 15º. Batalhão...	7-8
Heisler	fotografia	Crianças	4
	fotografia	Enlace Munhoz da Rocha – Alves Camargo	4
	fotografia	Senhoritas	5-6
	fotografia	A Musa da Primavera de 1929	8-11
	fotografia	Sr. Oswaldo Monteiro	8-11
	fotografia	Srta. Numa Kruger	8-11
	fotografia	Srta. Alice Dias	8-11
	fotografia	A Beleza Infantil Paranaense	12
	fotografia	No dia do enlace do Sr. Augusto Carneiro...	12
J. Dunin	desenho	Rua Anônima	3
J. Turra	fotografia	Flagrante no banho matinal – Ilha do Mel	7-8
João Baptista Groff	fotografia	Depois da colheita na Granja do Canguery	1-2
	fotografia	Visão Europeia... no Paraná	1-2
	fotografia	Os lambaris do Mãe Cathira I	1-2
	fotografia	Curitiba vista de 2000 metros de altura	3
	fotografia	Os lambaris do Mãe Cathira II	4
	fotografia	A carroça do colono	4
	fotografia	O timoneiro do Ita	5-6
	fotografia	Imitando Varsóvia em pleno Brasil	5-6
	fotografia	A característica carrocinha	5-6
	fotografia	Interessante grupo de colonos poloneses	5-6
	fotografia	Os pinheiros do Capanema	5-6
	fotografia	Curitiba vista do alto	5-6
	fotografia	Srta. Didi Caillet	5-6
	fotografia	Quatro poses de Berta Singerman	7-8
	fotografia	À espera do sol	8-11
	fotografia	Quando as folhas caem	8-11
	fotografia	Paisagem russa	8-11
	fotografia	Colonos sob a neblina	8-11
	fotografia	Passeio público, Curitiba	8-11
	fotografia	Luz opaca	8-11
	fotografia	Salto Floriano Peixoto	8-11
	fotografia	As andorinhas na garganta do diabo	8-11
	fotografia	Plagiando Londres	8-11
	fotografia	O meu bebê	8-11
	fotografia	Como se fosse no Japão...	12
	fotografia	Arredores de Curitiba	12
John Henri Elliot	pintura	Panorama de Curitiba, 1865	3
	pintura	Vista de Curitiba	3
José Daros	pintura	Triste canção de J. Daros que vai a Roma...	12
João Ghelfi	pintura	Autorretrato	12
João Turin	desenho	Coluna Paranaense	1-2
	escultura	Bento Cego	3
	desenho	Passando pelas patas do tigre...	4
	desenho	Erguia a cabeça e fitava os olhos...	4
	desenho	Então, o selvagem...	4
	desenho	José de Alencar	4
	desenho	O chefe dos chefes caminhou só...	4
	desenho	Sete vezes a corda do grande arco...	4
	escultura	Monumento à Fundação e Rio Negro	4
	escultura	Tiradentes	4
	escultura	Tiradentes (detalhe)	4

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

Continuação

ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
	desenho	Era o mais valente e o mais forte e belo...	5-6
	escultura	Monumento à entrada dos bandeirantes...	7-8
	escultura	Pedagogia	12
	escultura	O Estudo	12
José Peon	escultura	Placa Fundação da Cidade de Rio Negro	4
	escultura	Placa de Bronze colocada no túmulo...	5-6
Levino Fanzeres	desenho	A antiga Matriz de Curitiba	3
	pintura	Igarapés	5-6
Linzmeier (Estúdio)	fotografia	No dia do aniversário natalício da Srta. Nidia	1-2
	fotografia	Passagem de ano no Graciosa Country Club	1-2
	fotografia	O Baile Romântico das Violetas	1-2
	fotografia	No dia da eleição da Miss Paraná	3
	fotografia	Recepção do real Cônsul Geral da Itália	3
	fotografia	A sincera manifestação da Colônia Alemã	4
	fotografia	Festival da Colônia Alemã	4
	fotografia	No Consulado Alemão	7-8
	fotografia	20 mil pessoas aclamando...	8-11
	fotografia	Grupo no enlace do Sr. Osvaldo Hauer...	12
Maria Amélia d'Assumpção	pintura	Belíssima tela...	7-8
	pintura	Vestígios de Idílio	12
M. Rosenfeld	fotografia	Srta. Didi Caillet Miss Paraná	5-6
Nadir Costa	desenho	Ilustração	12
Réo Bennet	desenho	Erva-mate	1-2
Surugi	fotografia	A moda brasileira na Ilha do Mel	7-8
Theodoro De Bona	pintura	Autorretrato	1-2
	pintura	O poeta Alberto Severelli	1-2
	pintura	Mesa de Deus	5-6
	pintura	Gino Scarpa	12
Weiss (Estúdio)	fotografia	Grupo feito na residência de Miss Paraná...	5-6
Zaco Paraná	escultura	Progresso	1-2
	escultura	Maternidade	5-6
	escultura	Rei Lehar	12

ANO - 1930 (N. 1-8)

ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
Alfredo Andersen	desenho	Frederico Guilherme Virmond	1
	pintura	Cabedello, 1883	2
	desenho	Paço Municipal	3
	desenho	Dr. Affonso Alves de Camargo	4
	desenho	Autorretrato	5
	desenho	J. B. G.	5
	pintura	Cabedello, Paraíba do Norte, 1883	5
	pintura	Knut Hansun	5
	pintura	Cajurú	5
	pintura	Os curtidores de couro	5
	pintura	Coronel David A. da Silva Carneiro	7
	pintura	Monsenhor Celso (detalhe)	8
	desenho	A última procissão de Monsenhor Celso	8
Antonio Carneiro	desenho	Autorretrato	5

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação	
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.	
Arthur Nísio	pintura	Gentileza de vencedor	5	
	pintura	Autorretrato	6	
	gravura	A morte da rosa	6	
Chyla	desenho	Esperando o milho	6	
	fotografia	Curitiba vista de avião, 1922	3	
E. Luhm	fotografia	O primeiro e o segundo gol	4	
	fotografia	Ecos esportivos	7	
	fotografia	As comemorações do Dia do Soldado	8	
Frederico Guilherme Virmond	pintura	D. Pedro II	1	
	pintura	O sonhador	1	
	pintura	Carlota Joaquina	1	
Frederico Lange de Morretes	pintura	Vale do Ipiranga	1	
	pintura	Tanquilidade, Morretes	6	
	pintura	Dominadores solitários	6	
	desenho	Depois da tormenta	7	
	pintura	Florianópolis, Belgrano e Mitre	8	
	escultura	Clube Curitibano Biblioteca	1	
Felix Szabo	pintura	Clube Curitibano, Salão Paranaense	1	
	pintura	A casa do pescador Guaraqueçaba	2	
Hanseni	fotografia	As comemorações do Dia do Soldado	8	
	fotografia	Senhoritas	1	
Heisler	fotografia	As musas eleitas no baile....	1	
	fotografia	A cantora paranaense Fernandina Marques	1	
	fotografia	Os farmacêuticos formados em 1929	1	
	fotografia	Alunos que terminaram o quinto ano...	2	
	fotografia	Sociedade Paranaense	2	
	fotografia	Crianças	2	
	fotografia	Concurso Internacional de Beleza	2	
	fotografia	Carnaval curitibano de 1930	3	
	fotografia	Gilda Kopp	4	
	fotografia	Concurso Internacional de Beleza II	3	
	fotografia	Concurso Internacional de Beleza III	4	
	fotografia	Crianças	4	
	fotografia	Duas poses de Miss Paraná	5	
	fotografia	Srta. Adelaide Villa	6	
	fotografia	Sra. Francisco Hauer Junior e filhos	6	
	fotografia	Sra. Dr. Bento Munhoz Rocha Neto e Filho	6	
	fotografia	Srta. Iolanda Fruet	6	
	J. Bernardelli	escultura	Barão do Rio Branco	3
	João Baptista Groff	fotografia	Vista Salão paranaense I	1
		fotografia	Vista Salão paranaense II	1
fotografia		Vista Salão paranaense III	1	
fotografia		Capanema – Arredores de Curitiba	1	
fotografia		Guaraqueçaba (ninho de garças)	2	
fotografia		Oh! Que saudades que tenho!	2	
fotografia		Como se fosse na Polônia	3	
fotografia		Colonas polacas palestrando...	3	
fotografia		Curitiba vista do alto	3	
fotografia		Um lindo pôr de sol na Bahia de Guaratuba	5	
fotografia		Pescando traíras nas pedras de Cayeras...	5	
fotografia		A única camisa	5	
fotografia		Às margens do Nhundiaquara, Morretes I	6	
fotografia		Às margens do Nhundiaquara, Morretes II	6	

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

			Continuação
ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	N.
João Turin	fotografia	Estrada da Vila	6
	fotografia	Guaratuba, Paraná	6
	fotografia	A grandiosa entrada da gruta inferior...	6
	fotografia	Detalhe da gruta superior de Bacaitaba	6
	fotografia	Natureza paranaense	7
	fotografia	Luar evocativo	8
	fotografia	Manhã nos arredores de Curitiba	8
	fotografia	A nave central da Catedral de Curitiba	8
	fotografia	A catedral de Curitiba envolta pela neblina...	8
	fotografia	Ciranda cirandinha	8
	fotografia	As comemorações do Dia do Soldado	8
	fotografia	A Companhia de Força e Luz do Paraná	8
	escultura	Estilização (ornamentos)	1
	escultura	Fonte ornamental Clube Curitibano	1
	escultura	O Estudo	1
	escultura	Triunfo da morte	2
	escultura	O Estudo	2
	escultura	Carlos Gomes (busto)	3
	escultura	Tiradentes	3
	escultura	Monumento à entrada dos bandeirantes...	3
	escultura	Tiradentes	4
	escultura	Dante	5
	escultura	Piedade	5
	desenho	José de Alencar	5
	desenho	Vou-me embora!	6
	desenho	A morte de Bento Cego	6
	desenho	A dança do cacique e o Saci Pererê	8
desenho	Baixo relevo de Monsenhor Celso	8	
José Daros	pintura	No galinheiro	1
	pintura	O ferimento do General Carneiro...	2
Levino Fanzeres	desenho	A antiga matriz de Curitiba	8
Linzmeier (Estúdio)	fotografia	Grupo no dia do festival organizado...	1
	fotografia	Grupo de associados do Clube Curitibano...	1
	fotografia	O grande baile do dia 6 de janeiro...	1
	fotografia	O Sr. Dr. Ullysses Falcão Vieira...	1
	fotografia	Teatro Paranaense...	2
	fotografia	Carnaval curitibano de 1930	3
	fotografia	A chegada de Yolanda à Pelotas	8
Maria Amélia d'Assumpção	pintura	Natureza morta I	8
	pintura	Natureza morta II	8
Pamphilo D'Assumpção	desenho	Deserta a gaiola de Ouro	1
Photo Brasil (Estúdio)	fotografia	Concurso Internacional de Beleza	2
	fotografia	Carnaval Curitibano de 1930	3
	fotografia	Srta. Helena Colle	4
	fotografia	Crianças	4
Photo Studio (Estúdio)	fotografia	Concurso Internacional de Beleza	2
	fotografia	Sociedade Paranaense	2
	fotografia	Concurso Internacional de Beleza II	3
	fotografia	Crianças	4
Theodoro De Bona	pintura	Chuva na Praça de São Marcos	1
	pintura	Para o altar de Santo Antonio...	2
	pintura	Chuva na Praça de São Marcos	4
	pintura	Extremo suplício	6

TABELA A - ARTISTA, TÉCNICA E OBRA / NÚMERO DA REVISTA

ARTISTA	TÉCNICA	TÍTULO DA OBRA	Conclusão
			N.
Zaco Paraná	pintura	Do meu ateliê	7
	pintura	Nu	7
	pintura	O grande canal	7
	pintura	Autorretrato	7
	escultura	O Semeador	3
	escultura	A estátua do ex-ministro de viação...	8

FONTE: Levantamento realizado pelo autor a partir da ILLUSTRACÃO PARANAENSE (1927-1930).

NOTAS: (1) Foram tomados como base exemplares impressos, digitalizados e em microfilme da revista dos acervos da Biblioteca Pública do Paraná, do Museu Paranaense e da Casa da Memória de Curitiba.

(2) A revista não possui paginação, por isso não foram incluídos os números das páginas.

(3) Na medida do possível, foi comparado até quatro exemplares do mesmo número para verificar a falta de páginas.

(4) Os dois últimos números de 1930 (n. 9 e n. 10) e a edição de 1933 foram desconsiderados por estarem totalmente fora da proposta inicial da revista.

(5) Não foram incluídas as vinhetas ilustrativas que aparecem constantemente na revista.

(6) Artistas internacionalmente consagrados pela História da Arte foram excluídos.

(7) Obras cuja autoria não foi possível identificar foram desconsideradas.

(8) A categoria escultura inclui medalhas, baixo-relevo e alto-relevo.

(9) A categoria desenho inclui arte decorativa impressa.

(10) A categoria gravura inclui litografia, xilografia e água forte.

(11) Montagens fotográficas na mesma página foram contadas como uma obra.

(12) Os nomes dos títulos das obras foram adaptados à língua atual.

(13) Alguns títulos de obras foram dados apenas para identificação.

TABELA B - ARTISTAS COLABORADORES E OBRAS

ARTISTA	ANO				TOTAL
	1927 (n. 1 a 2)	1928 (n. 1 a 12)	1929 (n. 1 a 12)	1930 (n. 1 a 8)	
Alceu Chichorro	1	-	-	-	1
Alfredo Andersen	1	6	6	13	26
Antonio Carneiro	-	-	-	2	2
Arthur Nísio	3	7	2	3	15
Arthur Wischral	-	-	2	-	2
A. Kluger	-	-	1	-	1
A. Weiss	-	-	3	-	3
Braun	3	-	-	-	3
Bruno Lechowski	-	2	-	-	2
Chyla	-	-	-	1	1
E. Luhm	-	-	-	3	3
Eloy	-	-	6	-	6
Frederico Guilherme Virmond	-	-	-	3	3
Frederico Lange de Morretes	2	14	-	5	21
Felix Szabo	-	-	-	1	1
Gustavo Kopp	-	3	3	2	8
Guttman Bicho	-	-	1	-	1
Hanseni	-	1	1	1	3
Heisler	2	13	9	18	42
Hermann Schiefelbein	1	1	-	-	2
J. Bernardelli	-	1	-	1	2
J. Dunin	1	1	1	-	3
J. Turra	-	-	1	-	1
John Henri Elliot	-	-	2	-	2
João Baptista Groff	6	22	26	26	80
João Ghelfi	-	1	1	-	2
João Turin	4	22	15	16	57
José Daros	-	-	1	2	3
José Peon	-	1	2	-	3
Léo Cobbe	1	1	-	-	2
Levino Fanzeres	-	1	2	1	4
Linzmeier (Estúdio)	4	11	10	7	32
Maria Amélia d'Assumpção	1	2	2	2	7
M. Rosenfeld	-	-	1	-	1
Nadir Costa	-	-	1	-	1
Olivero	1	-	-	-	1
Pamphilo d'Assumpção	4	-	-	1	5
Paul Chabas	-	1	-	-	1
Photo Brasil (Estúdio)	-	-	-	4	4
Photo Studio (Estúdio)	-	-	-	4	4
Povos indígenas (artesanato)	2	3	-	-	5
Réo Bennet	-	-	1	-	1
Seyés	-	1	-	-	1
Surugi	-	-	1	-	1
Theodoro De Bona	-	1	4	8	13
Zaco Paraná	-	13	3	2	18
Wasilewski	-	1	-	-	1
Witt	1	-	-	-	1

FONTE: Dados com base no levantamento realizado pelo autor.