

Curitiba, 04 de outubro de 2004

Local: Edifício D. Pedro I (UFPR)

Curitiba-Paraná

Entrevistadora: Katiucya Perigo

**Entrevista com Fernando Antonio Fontoura Bini (Professor e crítico de arte)**

K-Então, se você pudesse falar um pouco da sua trajetória, uma breve descrição da sua trajetória. Desde a sua formação na área de artes, os cargos que você já ocupou. Se você lembrar.

B- Bom, eu comecei com a Escola de Música e Belas Artes. É claro que quando chega na escola sempre tem uma vontade de... Já fazia desenhos. A minha história da pintura começa quando eu era muito pequenininho. Uma amiga da minha tia que freqüentava a casa, uma vez me deu de presente uma caixinha de pintura: tinta a óleo para tela. Eu tinha 7 anos de idade, mas eu pintava por brincadeira. Levar a sério, foi só mesmo na Escola de Música e Belas Artes. Num primeiro momento, lógico, havia a intenção de ser artista. Mas, evidentemente não poderia sobreviver como artista, então, fui fazer licenciatura. Apesar de que eu não me via dentro de uma sala de aula. A licenciatura me daria muito mais a informação teórica que eu queria na EMBAP. A minha intenção era trabalhar com a pesquisa. Nesse período, eu consegui trabalhar em vários estágios para outro... Consegui um estágio interessante. Eu consegui trabalhar com o Ciro Correia de Oliveira Lira (delegado do patrimônio histórico artístico nacional em Curitiba) para quem eu comecei como desenhista de arquitetura no escritório dele e passei a trabalhar no patrimônio, uma chance bastante grande. Ele estava trabalhando na restauração de um local importante em Florianópolis, inicialmente, o forte de Santana e, na seqüência, a casa do Vitor Meirelles. Para mim a casa do Vitor Meirelles foi um achado porque eu tive contato com as obras do Vitor Meirelles, não só a com relação à arquitetura, mas também na preservação da própria obra. Isso me deu uma visão mais teórica. Aí eu fiz...

Trabalhei com artes gráficas, trabalhei com tudo. Fiz estágio no Museu Paranaense com o professor Flávio. Ele fez uma pesquisa muito interessante sobre a pré-história. Fui pela primeira vez com ele visitar as pinturas do Guartelá, de Piraí [do Sul] também. Então, a minha intenção era essa, a de fazer pesquisa e trabalhar teoricamente. Mas, surgiu no escritório do Ciro, o Ciro foi convidado para ir à Europa. Ele foi para a Itália, etc... Me perguntou [então] se eu queria dar umas aulas dele. Eu acabei começando com as aulas dele. Eu gostei, e logo em seguida um professor acabou me perguntando se eu queria dar aulas no CEFET. Comecei dando aulas, gostei, mas no primeiro momento não pensei em dar aula. Dando aulas você também faz pesquisa. O fato é que quando o magistério foi levado a sério, que foi no começo, ele foi destruindo a minha obra plástica. Eu começava a questionar o que eu estava fazendo, eu estava teorizando demais. Até que, decidi que eu não poderia levar as duas coisas juntas (as duas profissões) e levar a sério as duas. Eu teria que escolher. Você sabe como é que é quando você começa a dar aula. Você tem horário de manhã, de tarde, de noite, [assim], eu não tinha então um horário. Se eu tivesse um horário fixo, por exemplo: se pela manhã eu pudesse pintar e [se eu] desse aulas a tarde e a noite... Se eu pudesse ficar o dia inteiro pintando... Eu não tinha isso, não é? Eu começava a pintar e tinha que sair correndo para dar aula, quando eu voltava já era outra coisa. O que eu tinha feito já não valia mais nada porque não estava fazendo uma pintura acadêmica, eu não tinha modelo, o modelo era da minha cabeça. Então, você vai deixando para depois. Um dia quem sabe eu comece a pintar de novo... Eu confesso que às vezes eu tenho coceirinhas, às vezes mais pela gravura do que pela pintura. [Más], você começa a dar aula... Quando eu comecei a dar aula na universidade (no CEFET, até que não era tanto, era para o curso médio), quando comecei a dar aula pela PUC, pela [Universidade] Federal (dava aula para o curso de Educação Artística), então, começaram a aparecer aqueles que já queriam fazer um trabalho plástico. Daí a dificuldade que eles têm de se inserir no meio. Queriam que eu fizesse apresentação [de catálogos], queriam que eu falasse sobre o trabalho [deles]. Uma questão que incomodava muito os alunos, era saber em que estilo eles se inscreviam. Quer dizer, eu sou o que? Essa idéia

de identidade. Como eles eram muito jovens, eles tinham essa preocupação de se inserir dentro de um movimento. Daí eu comecei a escrever, apresentar exposições. Daí você começa a fazer, não só para os alunos, mas, também para artistas que já tinham certo percurso. Então, surge a crítica de arte, crítica de arte um enveredar por um caminho diferente. Você já tem a história da arte e assim, tudo vai sendo acumulado. Você não tem um, nós não somos preparados para ser críticos de arte. Você vai fazendo, você tem uma forma formação que achou necessário, uma formação plástica. Daí você vai desenvolvendo, porque a formação do crítico é mais a leitura. Tem que ver os pontos críticos para ver se... Como [eu] não tinha formação diretamente nisso [eu] não sou formalista, eu não sou igual a ninguém. Porque [a minha crítica], do ponto de vista da produção, ela era totalmente ingênua. Tenho uma dificuldade enorme para escrever, para começar a escrever. Tem gente que é formado para isso, vai fazer o curso de crítico de arte, fazer oficinas de redação. Tem [que fazer] muita redação e colocar lá qual é a tua idéia. No começo era difícil. Quando eu ia corrigir, fazer a correção, eu fazia outro texto. Mas, você vai aprendendo, tudo se aprende. E junto com isso eu comecei a organizar exposições. É tudo uma decorrência, mas a minha formação, aquilo que eu trabalhei, foi para ser professor de história da arte. Foi nisso que eu me dediquei mais. Procurei ler tudo, estudar tudo para poder... Inclusive, uma parte da minha formação foram as viagens. Eu sempre viajei, sempre gostei de viajar. Ao mesmo tempo, uma parte de lazer e uma parte de estudo. Então, [eu] sempre fazia as viagens que tinham uma finalidade de estudo. Ia para o nordeste, ficava um pouco na praia, mas, também ia visitar a cidade. Queria conhecer o máximo da arte brasileira. Claro que isso não é tão fácil, eu vi bastante [coisas], mas não vi tudo. Profissionalmente eu me identifico como professor. O negócio da crítica de arte é que ela é um exercício interessante, um exercício intelectual, mas eu não tenho o tempo necessário para me dedicar a isso. Para fazer uma crítica eu demoro muito tempo e o profissional não tem isso. Alguém pede uma crítica em até 15 dias, para mim isso é impossível, porque até que eu consiga pensar, que eu consiga fazer a entrevista... Eu demoro para redigir, demoro mesmo.

K-E se fosse para você fazer um balanço da crítica de arte, principalmente no Paraná na segunda metade do século XX. O que é que você diria? Diria que essa crítica é mais informativa? Ela tem espaços nos jornais? Quem é que contrata o crítico para fazer isso?

B- Você veja, a gente tem um histórico muito interessante que é o trabalho da professora Adalice Araújo. Ela era uma heroína porque sabendo das condições que os jornais têm... Porque arte não vende, então, é mais uma sofisticação do jornal ter uma parte de artes visuais. Mas a Gazeta sempre teve essa preocupação, o que viria a ser o caderno G, de ter uma parte cultural onde anunciavam, tinham pessoas que se dedicava. Eles faziam gratuitamente, não pagavam. Tinham Colunas interessantes como a do Francisco Lacerda. Bom, várias pessoas, principalmente as da família Lacerda que se dedicavam muito a escrever sobre a cultura paranaense, etc. Depois, surge... No final da década de 60 é que a Adalice começa a escrever. Quer dizer, então ela mantém uma coluna semanal de artes visuais. É até é um trabalho muito interessante de abertura da crítica. Agora ela tinha essa visão, não só de crítica como também de jornalista. Porque no jornal ela não pode ser...

K- Muito agressiva?

B- É. Não que a crítica tenha que ser doce mas, antes de mais nada, não [pode ser] destrutiva. Porque no jornal, nem sempre o leitor é um leitor especializado. Isso para que ele leia, para que o jornal tenha interesse em publicar alguma coisa. A Adalice fazia esse trabalho que eu acho muito interessante de primeiro dizer o que é para depois fazer a crítica. Mas ela levantou isso, durante muito tempo acho que ela foi a única a fazer crítica de arte. Nós temos uma história de crítica de arte no Paraná que é muito interessante, mas é o passado. Depois, há um hiato bastante grande (antes dos anos 50) eram vários críticos: o Nelson Luz, eram vários críticos que... Gosto muito do Viaro, era crítico literário, mas falava muito de arte. Agora, a partir dos anos 60, dos anos 70, a Adalice dominou sozinha um mercado, não é? Ela é que vai fazer, por vontade própria, mas é que ela tinha uma intenção de pesquisa da arte paranaense. Como ela já tinha... Entre nós, ela já era uma artista, uma professora consagrada. Ela já tinha condições de se dar ao

luxo de fazer o que ela quisesse. O interessante é que já nessa época ela tinha idéias de escrever sobre a arte paranaense, então, essa pesquisa no jornal era a primeira, a base da pesquisa dela para que ela escrevesse a tese sobre arte paranaense. Quer dizer, o primeiro estudo de fôlego que se fez sobre arte paranaense que começa na Pré-História e vem [até os dias atuais]. [Isso tudo ela faz] num trabalho que ela começa em 72,73. Então, até nos anos 60 ela fez um levantamento de todos os artistas. Não como esse que ela está fazendo, o dicionário, que eu acho que é muito grande. Mas, ela já fez isso nos anos 60,70 com base nesse levantamento que ela fazia para o jornal que até certo ponto a obrigava a uma pesquisa.

K- E uma contribuição dos críticos, dos jornalistas, os literatos que me parece que estão próximos, e mesmo os professores na inserção, na legitimação da arte Moderna, por exemplo, no Paraná?

B- É, porque, precisava uma orientação. Eu acho que muitos contribuíram de uma maneira de outra, escrevendo um pouco. Ou mesmo o professor de arte. A gente recebe até hoje cartas de alunos: “De repente eu me encontrei em Florença a trabalho e pude aproveitar o museu dos ofícios. Quer dizer, eu acho que precisa sempre. Se você não sabe que a coisa está ali, você não vai procurar. Artes, para mim, tem um processo de comunicação muito peculiar. É uma informação possível, mas não é uma informação gratuita. O sujeito tem que ter vontade para observar uma obra de arte, não é como uma notícia do jornal: “Vai chover hoje!” Ah, tá legal! Mas a informação da arte é uma informação. Essa informação através da arte é uma comunicação porque faz parte do trabalho humano, mas é um trabalho muito pessoal porque essa outra pessoa tem que, mais ou menos, entrar na idéia da outra. Então, exige do espectador uma vontade. Portanto, não é uma comunicação rápida que se possa passar correndo. Então, existe em termos de arte de erudição [aquele que diz]: “Eu conheço o museu do Louvre”. Quer dizer: “Eu fui lá e vi a Monalisa”. O que eu acho um absurdo. Então, o trabalho tanto do professor quanto do crítico é em determinado momento levar isso. Quer dizer, você tem a chance de estar aí, porque não aproveita? E veja, pare e não passe correndo. Numa excursão, ver o museu do Louvre em 15 minutos. Quer

dizer, vai passando pelos corredores. É [apenas] uma forma, a sensação de estar no museu do Louvre. A função do professor, do crítico é justamente começar a mostrar esse caminho. Só que quando nós entramos nas correntes de vanguarda, essas realmente são mais complicadas porque nós vamos trabalhar com a memória individual, vamos trabalhar com questões que pertencem a memória do indivíduo. E elas não se conformam mais dentro de normas, as normas não mais existem. Daí o papel do crítico. Não que ele vá dizer – Ah, isso aí é isso aqui. Ele vai abrir portas pra se identificar o que está lá... São pequenas portas. Então, quando você entrou não tinha nenhuma chave para você definir aquilo. São trabalhos pessoais, o artista não diz, ele não tem a obrigação de dizer. Se ele fizer um discurso, ele está fazendo outro discurso. Ele já fez o discurso dele que é o discurso artístico. Então, cabe ao crítico tentar desvendar isso, seja porque conversa com o artista e tira dele informações que o artista não diria normalmente, ou porque na observação, no estudo, ele vai deduzir alguma coisa. Agora não vai haver a verdade. Não há. A verdade é sempre de quem está observando.

K- Acontece muito aquela coisa de o crítico dizer coisas que o artista nem sequer pensava.

B- É, isso é normal.

K- Mas, às vezes o artista também se cala porque achou bem interessante a interpretação do crítico.

B- É, às vezes é interessante porque abre portas também para ele. No trabalho artístico abre-se muito, trabalha-se muito o inconsciente do artista. Raramente ele está consciente do que está fazendo. E o crítico porque já tem certa, já está acostumado a fazer, acaba identificando. Então, é muito normal e muito bom esse trabalho crítico, principalmente com os artistas jovens. Eu acho que os artistas jovens são os que deveriam usar muito mais do crítico. Não contratando o crítico para escrever, mas, para conversar sobre a sua obra, etc. Não partir de que o que o crítico está dizendo é uma verdade, mas pode ser. Há alguns artistas que fazem isso. Poucos, como é que é o nome dele? O Azambuja, o Marlon Azambuja. Ele sempre me convida, ele convida a Maria Cecília, ele convida a Maria José para ir

lá ver o que ele está fazendo, simplesmente para ver. Isso é importante vai ouvir de cada um deles, ele vai ter quatro opiniões diferentes. Ele vai aproveitar aquilo que ele achar que deve. Acho que esse é o papel do crítico. Dizer também se a coisa está boa ou se não está boa, quer dizer, qual é o caminho. Mas, não precisa ser agressivo, não é? Você pode destruir uma carreira se você for agressivo dizendo: “Olha isso aqui não vale nada”. Você pode até pensar que não vale nada, mas, eu sou da seguinte posição: mesmo dentro daquilo que não vale nada sempre existe alguma coisinha que vale. – Aqui olha, há um caminho. Eles me convidaram para fazer a apresentação de uma exposição e o que é que eu vou dizer: Não posso fazer a apresentação porque vai embolorar, porque está no começo. Aí você pode mostrar quais são as possibilidades. Acho que isso é um trabalho, um trabalho educativo. Mas um pouco porque eu sou professor, daí você tem a função de não simplesmente dizer o que está ali, mas o que não está, e achar o caminho certo, o que você pode fazer.

K-E você acha que daria para viver somente como crítico no Paraná?

B- Eu acho que é muito difícil. Você vai cobrar de quem? Do artista? O artista não tem dinheiro nem pra fazer a exposição, você não pode cobrar dele, tem que ter outros mecanismos. Agora, não é uma coisa que dá certo o tempo todo, por exemplo, você pode trabalhar com artistas que estão ligados, ou que fazem projetos pela lei de incentivo. Quando eles fazem um projeto eles prevêm um catálogo, aí você recebe. Mas quando um artista vem particularmente me pedir, aí eu jamais cobro. Pode ser até uma coisa errada porque não é profissional. Mas ele pode estar na mesma situação que eu, ou talvez até pior. Ele quer mostrar seu trabalho e não tem como. Eu acho isso terrível. Você veja nos esquemas internacionais, europeus, quando uma galeria vai fazer uma exposição, ela que aplica, ela que contrata o crítico, o artista pode até sugerir, mas é a galeria que contrata e paga. Eles pagam bem porque é um trabalho sério. Aqui não, o que você vai fazer? Já para conseguir a galeria ele teve que dar 50% do preço dos seus trabalhos e às vezes ele paga o coquetel, quer dizer, por mais barato que seja tem um preço. Você vai cobrar dele? Não é justo. Mas, você depois acaba ganhando um trabalho do artista, uma coisa assim, uma troca por aí. Mas para

sobreviver como crítico é muito difícil. A não ser que você esteja vinculado às leis de incentivo, pode ser municipal, pode ser nacional, daí é outra coisa. Já fiz vários trabalhos que me foram pagos, porque foram via lei de incentivo. Você mandou o texto... Só que você não consegue fazer um livro por mês, não é? Mas o meu caso é diferente porque eu demoro muito para escrever, faltam os mecanismos. Depois que eu começo escrever daí vem um pouco o falar. Eu escrevo um pouco como eu falo e depois conserto tudo. Só que eu estou consciente de que escrever é diferente de falar (porque falar tem o hábito). Eu dou aula o dia inteiro há trinta anos, então, você acaba se habituando a falar (risos). Mas você está consciente de que é uma outra organização, em parte diferente do texto escrito. Eu me seguro um pouco, só que quando eu começo... O difícil é começar a fazer um texto.

K- Eu queria que você falasse um pouco quanto a programação de eventos no Paraná, palestras...

B- Na verdade, eu tenho participado pouco, porque como eu tenho dado muitas aulas eu não estou disponível nos horários. Quer dizer, o ideal é você ficar, é ter a dedicação exclusiva na Universidade Federal do Paraná, daí seria ótimo, você dar um número xis de aulas. Daí você tem 40h de contratação e pode participar lá. Na quarta-feira à tarde, tem aquele debate do artista na universidade. Isso é interessantíssimo, quer dizer, é de se aproveitar bastante. Então, tem os espaços, eles existem. Algumas galerias fazem palestras gratuitas. Quer dizer, os espaços para discussão são muito maiores do que eram antigamente. Antigamente não havia, a não ser a mesa do bar. Em Curitiba só havia a mesa do bar, na mesa do bar é que se discutia arte, pintura, entre outras coisas. Mas era lá, não havia outro espaço de discussão. Por que, os *vernissages* eram uma festa para dondocas mostrarem que conheciam arte – nada se discutia.

K- Mas Bini, de acordo com umas experiências em que eu participei de eventos. Percebi que eles são um tanto excludentes para os não iniciados na arte moderna, na arte contemporânea, na história da arte.

B- Dizer que é popular não é. Normalmente, esses debates, quando são organizados pela universidade são mais tranquilos, quando é o diálogo com o



artista. O artista não tem porque sofisticar. Só se o artista for também de narizinho empinado. Mas há alguns debates que... Por exemplo, lá na casa Andrade Muricy eu não sei porque aquilo, eles fazem a coisa muito... Quando eu participo, eu levo a discussão no nível de todo mundo. [ Só que] não existe a discussão no nível de todo mundo. Há realmente um trabalho acadêmico, um trabalho de pesquisa que você faz para desenvolver o seu trabalho. Daí sim ele vai lá em cima e só você entende. Agora se é uma coisa que só você entende, para que ele existe. Existe só pra você, não tem porque você passar para os outros. Eu não vejo nada de dificuldade em arte para você não poder fazer com que os outros entendam, se é trabalho humano tem que ser entendido... Mas algumas galerias particulares também gostam de fazer algo só para entendidos, só para iniciados. Precisa haver também, na universidade deveria ter discussões mais sérias. (Mas isso não é todo mundo, é um número pequeno. Existem pessoas que acham bonito, e o brasileiro sempre gostou de alguém que fala difícil. Quando ele não entende está bom. Até deveria desmistificar um pouco isso). A Maria Cecília, por exemplo, escreve bem simples. A Niuza, por exemplo, tem uma cultura fabulosa, mas quando escreve ela faz muita citação, quando ela escreve ela torna a coisa mais simplificada. Então, ela tem um trabalho aí. E o próprio artista quando fala também não é sofisticado.

K- E você acha que isso contribui um pouco, essa discussão mais rebuscada, mais sofisticada, para que haja um pouco de medo para o não iniciado?

B- Não, eu acho que essa discussão um pouco mais erudita, mais rebuscada, ela deve acontecer em determinados meios, num encontro só de artistas, só de intelectuais, aí você pode... Agora mesmo, eu acabei de vir de um congresso, e assisti uma conferência brilhante da Anna Teresa Fabris, ela estava falando para alunos da pós-graduação. Estava sentado ao lado de uma menina que era aluna da pós-graduação da ECA. Nenhum dos nomes que a Anna Teresa estava falando a menina conhecia, ela não sabia escrever. Ela escrevia qualquer coisa e depois olhava [para o lado]. Porque como estava anotando, eu escrevi os nomes, eu fiquei só olhando para ver o que ela queria fazer: Ela olhava e aí corrigia. Quer dizer, puxa vida! Um aluno de pós-graduação... Nós estamos falando de artistas

que são extremamente conhecidos como por Orlan, Cindy Sherman. Quer dizer, aí tem que conhecer. É duro você saber em qual é o nível que você deve falar, era um congresso internacional dos críticos de arte. Lá realmente se... Aquela menina do Mato Grosso lá, sempre esqueço nome dela. Ela fez um discurso popular, mostrou a arte, a exposição dela era “Arte aqui é mato”. E acabou com todo mundo. Tinham pessoas mais sofisticadas que gostaram do que ela mostrou. Ela [abordou] como você reage dentro daquela arte, daquele território, uma batalha que... Se a gente tem dificuldade na nossa cidade, nosso território, de conseguir público, imagine lá no Mato Grosso que é uma população que se gerou através do deslocamento de outras regiões e, que foram lá em busca exclusivamente, de sobrevivência. Ela descobriu artistas espetaculares que vivem lá, que eram artistas populares e que hoje exibem uma arte extremamente sofisticada. Eu acho que isso é importante, que a forma dela mostrar é exatamente dessa maneira. Ela tem que falar isso, usar o linguajar da região. E ela é uma mulher sofisticada com uma bagagem cultural bastante grande, mas ela usa esse vocabulário mesmo dentro de um congresso internacional que estava cheio de gente de fora.

K- Interessante. Bom Bini, agora eu gostaria de direcionar a entrevista um pouco mais para a curadoria. Se você pudesse pensar, que viesse na sua cabeça agora alguma exposição que você organizou que fosse uma exposição de arte paranaense, que marcou, que você achou que o seu trabalho foi super importante, que o resultado foi satisfatório. Se você pudesse começar descrevendo brevemente como é que foi, desde organização, desde o primeiro contato, como é que você teve a idéia, ou se foi uma parceria, se foi encomendado...

B- Normalmente, a curadoria ou você faz via o artista, onde ele convida para a curadoria, ou então é por uma entidade. Daí eu acho interessante ver duas questões: há curador, existe o curador que está ligado a uma coleção. Por exemplo, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná deveria ter lá dentro um curador. Apesar de que eu não gosto muito desse nome curador, um comissário da exposição, alguém que possa entender um pouco da exposição, que conheça o acervo, que faça pesquisas no acervo, que tenha a capacidade de fazer determinados recortes no acervo. E existem os curadores independentes que

trabalham mais com o que eles vão colocar dentro do museu. Então, eles vêm com uma exposição de fora. Existe um problema nisso, é que há uns que são, de certa maneira, independentes e que são chamados para fazer uma curadoria sobre uma exposição. Então, aquela idéia que você tem da totalidade não vai fechar com o acervo que você tem lá. Eu colocaria esses dois problemas, quer dizer: se você já sabe de ante mão em que acervo você vai trabalhar é uma coisa, mas se você chega de fora com uma idéia, com uma exposição, digamos, dos anos 70 em Curitiba, aí você vai ter que tentar trabalhar com o que é que existiu como idéia nos anos 70 em Curitiba. Eu tenho isso de acervo para ser trabalhado, é aí que restringe bastante a atuação, que é o que normalmente acontece, não é? Então, eu fiz umas mostras grandes de arte paranaense. A primeira, que foi uma das maiores junto com a Maria Cecília, foi a de Arte Paranaense na inauguração do museu que agora chamam de Oscar Niemeyer, na época era o Novo Museu. Então, num primeiro momento, eles pediram um projeto. O projeto era maravilhoso, só depois eles disseram que iríamos trabalhar com acervo do Estado. Apesar do acervo do Estado ser variado, ele não continha obras importantes que a gente precisava. Então a gente dividiu em dois períodos arte moderna em arte contemporânea. Por exemplo, para eu entrar em alguns conceitos da arte contemporânea eu precisava de alguns artistas modernos como é o caso do Loio Pérsio. [Só que] a obra que estava disponível do Loio Pérsio na coleção do Estado não era, para mim, a que permitiria falar sobre arte contemporânea. Então, fica restrito, quer dizer, o ideal é que eu pudesse trabalhar há mais tempo. Primeiro, entender aquele acervo e trabalhar um recorte naquele acervo. E aí os artistas ficaram chateados, perguntando por que é que não estavam lá? Acabou que a gente teve que fazer uma outra idéia, quer dizer, não é linear, a exposição não é linear. Então isso é fácil, no sentido em que você tem todas as obras disponíveis, mais ou menos conservadas, por que o museu mantém as coisas mais ou menos em ordem. Às vezes, tem que trocar a moldura porque não tem nada a ver com o quadro. Muda o diretor, outra coisa que eu acho terrível, não é? Muda o diretor do museu, muda todo o pessoal. Aí entra gente que gosta de moldura dourada. Então, em todos os quadros coloca-se moldura dourada.

[Depois] entra outro cara dizendo que não gosta de moldura dourada, compra moldura amarela. Então, muitas vezes, essas molduras atrapalham a visão do quadro. E [olha que] nós estamos tratando de quadros de arte contemporânea [em que] o artista muitas vezes nem pensou em moldura. Eu tive agora, essa exposição de Franco [Giglio], foi isso. Quase todos os quadros que nós recebemos, recebemos com moldura. Mas, originalmente o Franco fez aquilo sem pensar em moldura. Inclusive ele fez de forma a afastar o quadro da parede, de forma que a coisa ficasse solta, e daí? E [olha que é] gente que trabalha com arte! Colocaram umas molduras enormes pretas, marrons, fechando o quadro inteirinho. Quando a gente tirou os quadros da moldura com autorização do colecionador, evidentemente, o quadro respirou, quer dizer, ficou outra maravilha, estava até preocupado em expor. Mas veja tem que entrar nessas linguagens. Então o museu está mais ou menos organizado e aí você chega lá e tem que procurar... Porque daí é a curadoria? Antigamente, você tinha umas telas e tinha que expor aquilo ali. A curadoria começa quando você quer contar uma história. Então, o curador passa a ser quase um co-participador, um co-criador da obra do artista, ou de uma coleção. Ele vai pegar aquilo lá e vai querer mostrar didaticamente, ou mesmo artisticamente, uma questão dentro da história. Então, o curador geralmente conta uma história. O curador começa existir quando começam a existir essas grande exposições. Quando querem contar uma história muito grande precisa [haver] alguém que domine até a maneira como você vai expor, criar uma arquitetura. Há museus que são feitos em casa, casas antigas. Então, você tem mais ou menos a coisa definida, o espaço, e você o utiliza como se fosse uma visita a uma casa, aos quadros que você tem numa casa. Agora você pega o museu, o museu Oscar Niemeyer, ele é formado de corredores. Você tem grandes corredores, imensos, espaços maravilhosos. Não dá para você expor pouca coisa ali, a não ser que a obra seja monumental, você tem que criar espaços. Eu acho que o curador entra nesse aspecto, ele decidi que tipo de exposição faz: se ele faz com um artista, geralmente ele deve trocar informações com o artista. Também não pode... Sou um pouco contra o que está na moda: as exposições cenográficas. Porque se você precisa de muito cenário para mostrar

um quadro, deve ser porque tem alguma coisa errada com o quadro. Não gosto de cenografia, mas eu acho que tem que ter uma arquitetura para a exposição, aproveitando o espaço que há. Outra experiência que é recente é o trabalho com colecionadores, isto é, a dona Maristela Requião que é presidente do [museu] Oscar Niemeyer, tinha a intenção de fazer essa exposição do Franco Giglio porque era amiga dela, etc. Por outro lado, a esposa do Franco mora em Curitiba, então, convidou a Rosely (a esposa) para fazer a exposição. Eu tenho a impressão que a Rosely não se sentiu à vontade, porque não deve ser muito fácil você fazer uma exposição grande como essa, do marido morto. Porque ela viveu muito pouco tempo, eles casaram e ele logo faleceu. Daí é que eu entrei com um convite, mas eu sempre considerei que a Rosely é que estava por trás da exposição. Toda vez que eu iria fazer alguma coisa, eu conversava com ela. Mas, então que tipo de exposição? Então, eu tinha uma idéia e fui atrás dessa idéia. Nós tínhamos um problema: a maior parte das obras do Franco que estariam na coleção da Rosely foi queimada num incêndio. Então, não poderia contar com as obras brasileiras, mas eu poderia contar com a parte italiana. A parte italiana foi mais fácil, porque Rosely foi atrás de tudo. Eu só completei com alguma coisa de amigos que eu sabia que tinham pinturas em casa. [Tive que] lembrar quem eram os amigos do Franco na época. Mas por que eu consegui fazer isso? Porque eu fui amigo do Franco, também o conheci, eu sabia quem eram os amigos do Franco, os locais que ele freqüentava e eu fui mais ou menos atrás, [para] conversar e pedir informações. Então, o que se exige do curador é uma formação muito grande de arte e ele tem que ver que tipo de acervo ele vai trabalhar. Se é um acervo de museu é um tipo de trabalho, não é? E aí seria ideal que o próprio museu tivesse um curador e depois convidasse um curador de fora. O que é a curadoria? É um olhar de alguém sobre alguma coisa. Por exemplo, isso, um evento grande que está acontecendo é a Bienal de São Paulo. Contrataram o curador que já fez aquela anterior. Na Bienal anterior, ele dividiu o trabalho, nessa, ele preferiu trabalhar sozinho. É um estrangeiro, um alemão, é um crítico de arte muito bom, é ótimo como crítico de arte, etc. Mas, a meu ver, é um olhar estrangeiro e estereotipado da pintura brasileira. O que é que ele fez na Bienal?

Uma bienal exótica, muito precária, algumas coisas... Eu acho que falta muita coisa do contemporâneo. Não só em termos de Brasil, mas do mundo inteiro. Mas ele fez tudo ao gosto dele. Então, ele chamou isso de território livre. Aí eu me lembro sempre do Mário Pedrosa que disse: “A arte é sempre um território livre”. Isso não é um nome para uma exposição como a Bienal. Você pode ter um olhar de fora, mas daí tem que ser assessorado por alguém que conhece, ou esse olhar de fora tem que ter um tempo disponível bastante grande. Mas daí, entra a condição econômica do Brasil, de poder se inteirar de toda a arte [com a qual] ele vai trabalhar. O conhecimento, o curador de um acervo tem que ter o conhecimento completo desse acervo: o que está se conseguindo fazer um pouco hoje com a universidade de São Paulo (MAC USP). O museu da universidade de São Paulo dividiu seu acervo em várias modalidades: fotografia, pintura (dentro da pintura eles separaram...), escultura. Eles têm um curador para cada área. A Cristina Freire, por exemplo, só cuida do acervo da arte conceitual. Então, ela domina aquele acervo, ela pode fazer uma mostra sobre arte conceitual brasileira a partir do acervo do MAC. Então é restrito? É restrito, mas ela tem uma visão maior e ela pode fazer discursos mais específicos sobre... A outra coisa é um curador independente que é convidado, contratado por uma galeria, ou mesmo por um museu, onde ele vai colocar lá dentro obras independentes da coleção do museu. Então, se o museu quer fazer uma exposição desligada do acervo (é normal, são exposições itinerantes), aí se contrata um curador que é independente da coleção daquele museu, mas ele é... Ele tem ligação com acervo que ele traz. No museu Oscar Niemeyer teve uma exposição maravilhosa do Louis Eugène Boudin. Quem trouxe a exposição, a mulher que trouxe exposição, é uma pessoa especializada em arte estrangeira do século XIX no Museu Nacional de Belas Artes. Então, se ela faz essa exposição, ela realmente conhece o que está lá. Lá, ela é que é especialista naquele acervo. Porque é muito difícil você trabalhar com tudo.

K- Bini, você já teve participação na escolha de obras para fazer parte de um acervo, no Estado, na Fundação Cultural, você poderia me falar um pouquinho [disso]?

B- As vezes, eles formam um conselho. Normalmente, as entidades têm um conselho. Como eu nunca tenho tempo, não faço parte de conselho nenhum. As vezes, quando se tem uma questão mais... Reúne-se um conselho de fora para aceitar as doações. Veja, a minha posição é a de que nada deve ser jogado fora. O que a gente pode decidir é entre aquilo que é pode ser exposto e aquilo que não é.

K- Quer dizer que muitas vezes não há um dinheiro, nem, por exemplo, alguém com uma coleção importante que quer vender para o Museu de Arte Contemporânea?

B- Isso é muito raro. O que acontece normalmente são doações: pessoas que têm um acervo e tem um interesse de doar para o museu. Então, é preciso julgar a qualidade dessa obra. É preciso julgar antes, porque depois que têm o acervo não dá mais. Mas também não há uma política de acervo. Não sei como é que estão os outros Estados, mas Curitiba nunca teve, o Paraná nunca teve. É uma crítica que eu tenho colocado o tempo todo. O museu se faz com o acervo. E tem que ser. É por isso que eu digo que você tem que ter um curador que vai dizer assim: – Agora falta tal coisa. O acervo do MAC desse período conceitual é maravilhoso, por causa dos prêmios de salão. Então, todo esse pessoal que hoje é importante da arte conceitual brasileira começou aqui. Ganhando prêmios e as obras [foram] ficando aqui. Agora falta ligação, falta informação, falta trabalhar esse acervo. Um curador desse acervo vai dizer assim: eu preciso agora de uma obra de fulano: Cildo Meireles. O museu vai tentar fazer uma campanha através de conselho pra comprar uma obra desse fulano que eles precisam. Mas não existe isso no Paraná. Então, existem as doações, e existe, por exemplo, o que já aconteceu de uma coleção estar disponível para ser vendida e ser muito importante para o museu. Então, entra-se em contato com particulares, empresas, etc, para que eles façam uma doação. Foi o que aconteceu recentemente, quando ainda existia um Museu de Arte do Paraná, com a coleção do Bruno Lechowski que apareceu em Porto Alegre. Uma coleção de vinte e poucas obras que interessa muito porque o do Bruno Lechowski morou em Curitiba no período. Ele conheceu os artistas daqui e tínhamos muito pouca coisa [dele]. Quer dizer,

há coleções particulares que têm muitas coisas do Lechowski, mas o Museu não tinha. Então, eles conseguiram, através da lei de Incentivo, que uma empresa comprasse isso e doasse para o museu. Foi de interesse de alguém, alguém ouviu falar? Provavelmente o Ennio Marques Ferreira que se virou com relação a isso. Eu não sei, estou chutando o nome dele porque eu acho que o Ennio sempre teve essa visão de completar o acervo. Eu sei o quanto ele se batia. Ele não faz esse trabalho de curadoria. Ele foi mais diretor de museu, mas como diretor ele tinha essa visão de completar as coleções. Eu me lembro dele perseguindo um quadro do Guelfi. É impossível que o Museu de Arte do Paraná não tenha um quadro do Guelfi. A gente coloca na arte Paranaense que o Guelfi foi importante. Foi importante porque, se nem se quer a gente sabe o que ele fez? Ele então seguiu atrás desse quadro e perdeu, porque um particular pagou mais. É lógico! Não tem como você concorrer, principalmente essas obras que são mais raras. Esses dias, eu vi dois Nísio (quadros de um pintor), [eram] cavalos. Achei muito bonito, etc. Os quadros estão pra vender por 20.000 dólares cada um. Quer dizer, é preço barato pra quadro, mas é preço que nenhum museu nosso tem condições.

K- Mas isso você viu onde, numa galeria?

B- Numa galeria a US\$20.000 cada um.

K- Isso é muito interessante Bini, porque numa entrevista com Fernando Velloso ele disse que o Nísio é um artista muito reconhecido aqui no Paraná, que vende muito, que consegue altos preços. Mas, se você for para fora do Estado, por exemplo, ninguém ouviu falar dele. Isso é uma questão que não acontece só com ele, mas também com outros artistas do Paraná.

B- [Acontece] também com outros artistas do Paraná. Não há uma representatividade fora. E há, não sei, uma questão nossa que a gente não tem... As entidades não deixam sair, não é? Toda vez que eu participo de um evento desses (um congresso importante), por exemplo, como estava fazendo com a exposição do Franco, eu apresentei a minha questão do território livre porque o tema era a mundialização. Nesse congresso, eu apresentei a minha questão ligada a essa idéia de território livre com o Franco. (Trecho incompreendido) [No que se refere à] aquela relação da fotografia com a pintura, mais de 10 anos antes, o



Franco estava fazendo isso em Curitiba. Então, isso está aqui agora e não tem visibilidade fora. E [olha que] o Franco trabalho em Minas, trabalhou no Rio de Janeiro, não é? Quer dizer, Curitiba é a terceira cidade em que ele vem de passagem e acaba ficando. Só sai para a Itália. Na Itália vai ser patrocinado por um escritório ligado à revista "D'Ars" que é uma das mais ricas e importantes revistas de arte italiana. Lá, ele é conhecido como um pintor brasileiro, aqui ele é conhecido como um pintor italiano. Nós não temos assim, nenhum nome paranaense que teve um devido destaque nacional. Porque nunca teve um museu que tivesse uma competência pra fazer isso. Agora, com o museu Oscar Niemeyer, é o momento deles começarem a agir. Mas aí falta o conhecimento. Nós temos, não temos profissionais lá dentro. Se juntou um grupo de pessoas que gostam de arte. A única profissional que tem lá, que realmente é uma executiva dentro da arte, é a Sandra Pugnaroni que é a mulher que organiza as exposições. Agora, a partir do momento que ela contrata o curador, não é mais da competência dela. É aí que acontecem as confusões. Ela traz as exposições. O museu tem trazido grandes exposições. Está fazendo o seu papel, mas outro papel é levar pra fora não só trazer de fora, [só que] o que nós estamos fazendo aqui também tem que ser mostrado lá. Isso é que o museu deve fazer.

K- Como é que isso acontece?

B- É preparar exposições e levar, fazer circular. É mostrar, é impor dizendo: - Olha nós temos uma arte aí que precisa ser mostrada.

K- Mas você acha que é por isso que nós conhecemos artistas paulistas e cariocas?

B- Porque eles vêm para cá expor, trazendo exposições prontinhas. É muito mais fácil pegar uma exposição pronta e pôr no museu Oscar Niemeyer do que fazer uma exposição daqui. A exposição já está pronta, já foi feita lá para o Museu Nacional de Belas Artes. Traz aqui, então desmonta e obedece um pouco a planta que você tem nas salas. Inclusive, a moça teve sorte com a exposição do Louis Eugène Boudin [que ela montou recentemente] porque ela aproveitou a mesma sala do Rembrandt, ela só tirou a parede. Ela aproveitou porque a coisa estava meio pronta.

K- Então, você acha que uma das questões é essa coisa do museu que não está levando as obras daqui para fora?

B- Eles estão guardando. Acho que deveria, acho que um dos objetivos do museu deveria ser essa troca entre grandes exposições. É maravilhoso a gente ver a exposição do Dadá e do Surrealismo em Curitiba. Eu fiquei empolgado, mas agora, o que é que nós vamos levar para fora? É começar fixar esses artistas, quer dizer, se o momento é de vanguarda, vamos levar artistas de vanguarda. Agora eu sei que eles estão montando uma exposição dos artistas paranaense com a visão de um grande curador de São Paulo que é o Emanuel Araújo. Só que o Emanuel Araújo não sabe nada de arte paranaense. Então, o que é que vai sair, não é? Como é que ele vai fazer isso? Quem o está assessorando? Eu acho que o museu não tem pessoal especializado de arte lá dentro. Claro que essa visão externa pode ser interessante, mas se, de repente, ele ver só porcaria, então ele vai querer mostrar só porcaria. Não sei como é que é? Que coleção ele vai usar? Que acervo que ele vai usar? Se você tem um curador do acervo do museu Oscar Niemeyer... (fora o acervo do MAC PR, todo o resto [das obras estatais] está lá). A princípio é um bom acervo, que foi o acervo da Secretaria, mas que tipo de critério eles tiveram para fazer esse acervo? Você perguntou se eu já trabalhei em algum dos acervos. Realmente, eu tenho um pouco de culpa, então. Porque quando quiseram reunir os acervos, a Maria Cecília reuniu um grupo de pessoas para decidir o que deveria ficar ou sair. Aí é que entra aquela questão, eu acho que nada deve sair, mas daí você deve colocar em quarentena, quer dizer: Isso aqui não deve ser jogado fora, mas é um material que não tem, assim, uma presença para a exposição. Isso é importante para estudar a vida do artista: O que é que ele fez? Ele fez porcaria? Está aí a porcaria. Agora não é uma obra que se possa expor em qualquer tipo de exposição. Não é uma obra representativa do artista. Ou ele fez brincando ou... nós não sabemos como ele chegou ali. Só se aquilo ali tem um papel importante para a descoberta de outras coisas. Agora, jogar fora jamais. Essa é a minha posição. O que eu vi lá no museu é que muitas dessas coisas que eram material para guardar no museu para estudo, estão lá numa seção para exposição. E o Emanuel Araújo está olhando... Como é que ele vai saber até que

ponto no meio da aquela quantidade enorme? Uma coisa assim que eu achei magnífica que o Ennio fez, foi juntar na casa do Jefferson César tudo o que ele tinha dentro da gaveta porque ia ser jogado fora. A mulher deu para ele, são milhões e milhões de estudos. Eu não consegui ver tudo, mas ele organizou tudo e colocou isso em papel manteiga para preservar. Você tem lá desde o primeiro desenho, o pato Donald. Ele começou desenhando o pato Donald. Então ta, toda criança começa desenhando o pato Donald. Isso pode servir depois para uma investigação mais séria de toda a obra dele. Você tem esse material que é bastante rico e que não se perde. Agora, até que ponto você vai expor numa exposição do Jefferson Cezar um desenhinho que ele fez do pato Donald? Isso não existe, eu estou brincando! Se bem que ele tem lá umas figurinhas do Dom Quixote. Agora, até que ponto isso pode ir para uma exposição? Do Franco, por exemplo, poderia fazer uma exposição só dos desenhos. Todos os desenhos são bons, incríveis. Mas, em compensação, quando eu fui mostrar os desenhos lá pro... O de São Paulo... O Ruy Otack, ele olhou a exposição e disse: não gosto dos desenhos dele! É a opinião de um arquiteto. Ele não gostava dos desenhos do Franco. E eu que centrei toda a exposição nos desenhos do Franco porque, para mim, é uma das coisas mais interessantes que tem. Muitos dos desenhos que eu achei que deveria colocar eu não pude colocar, tudo porque eram milhões e milhões de desenhos. E o cara chega e diz: “Não gostei dos desenhos, mas a exposição é boa.” Bom, não viu nada da exposição! Vontade de bater a cara no chão.

[ troca de lado da fita K7]

B-Então, depois você tem que ver o que vai aproveitar (risos).

K-Bini, então você acha que o artista paranaense não é reconhecido lá fora. [Acha que] isso não passa pela vontade do artista? Porque o Velloso disse que... Será que o artista aqui no Paraná não está um pouco acomodado com um reconhecimento aqui mesmo.

B- Eu acho até que pode ter um pouco disso mesmo. Agora todo artista que apareceu lá fora foi pelo esforço mesmo dele, veja a Eliane Polick que tem certa presença nacional, que tem obras no MASP, que tem... O que é isso, porque isso?

Ela tinha uma galeria, ela trazia o pessoal. No dia da exposição, nas quatro exposições lá no MON, ela estava lá atrás dos críticos, para levar, mostrar a galeria dela. Agora, é uma forma dela... Quer dizer, ela tem condições, ela tem dinheiro, agora todos os artistas têm esse dinheiro? (O Fernando [Velloso] se acomodou um pouco, quer dizer, esse livro dele que saiu agora, podia ter saído há 20 anos atrás e ele [poderia] ter mandado isso pro mundo inteiro.) Agora, todos tinham condição? Eu acho que não. Eu acho que isso aí é o museu que tem que fazer, ou é a galeria, a princípio é a galeria. Porque o sujeito só entra no museu depois que ele tem um histórico, então, a princípio ele tem que começar por uma galeria. Nós não temos uma galeria de arte. As galerias norte-americanas e européias, por exemplo, têm os artistas com os quais trabalham, aqueles que elas acreditam e que elas aplicam encima. Quer dizer, ela compra a obra e depois ela faz o catálogo, a exposição. Ela manda isso pro mundo inteiro. Então, ela divulga esse artista, ela cria. Se esse artista levanta o preço, ela tem a coleção, ela vai ganhar. Mas nem isso, essa sofisticação de pensamento a gente tem. A maior parte das galerias consome quadros deixados lá pelo artista em consignação. Se vender, ele recebe 50 %, se não vender ele vai lá e retira o quadro. Às vezes nem expõe, eles deixam guardado no acervo.

K- Já que nós estamos falando em galeria, nós temos então o Marco Melo da Casa da Imagem. Ele, numa entrevista para um jornal, disse que prefere trabalhar com artistas de fora. A galeria dele não trabalha, não faz intermédio, não vende obras paranaenses. Ele alega que é porque pode gerar uma confusão no sentido de que o artista paranaense, além dele ter o seu acervo numa galeria para ser vendido, ele também vende no ateliê com outros preços e tal. O que é que você diria a respeito disso, se é que você diria? Você tem alguma coisa a dizer?

B- Isso é uma verdade. Agora, a questão é que a galeria dele funciona com essa ligação com galerias do Rio e de São Paulo e ela não tem interesse, salvo raras exceções... Ele tem alguns artistas paranaense que eu sei que ele expõe. Há alguns paranaenses que eu sei que ele expõe, mas, que entram também no circuito nacional de galerias do Rio e São Paulo. Eu até acredito que ela tenha um acordo, não sei, com outras galerias de forma que ele tenha exposições de lá

vindo para cá. Isso é uma coisa assim mais fácil, porque você não tem que você mesmo organizar uma exposição. Mas, eu acho que ele já fez exposições de paranaenses, fez boas exposições. Agora, sempre é um problema com as exposições paranaenses porque não tem essa estrutura, que provavelmente ele também não tem. Porque terei que dizer bom: - Esses artistas são os da minha galeria. Eu compro a obra deles, eu pago, eu os sustento, eu comercializo. Qualquer venda que vai ser feita aqui no Brasil, ou no exterior, tem de passar pela galeria. Aqui em Curitiba você tem o Josué Demarche que é representado por uma galeria do Canadá. Então, se ele vende um quadro aqui, essa galeria do Canadá tem que ser informada, porque é o preço internacional. Claro que se ele vende para um amigo, não vai chegar a tanto. Mas, ele não pode vender particularmente no ateliê dele. Ninguém sabe onde é o ateliê dele, ninguém visita o ateliê dele, a não ser as pessoas que estão ligadas com a família, etc. Porque qualquer coisa que faça tem que passar pelo Canadá. Mas por que? Porque o Canadá compra toda a obra dele, tudo que ele fizer está vendido lá. Então, se ele for vender aqui, vai vender por um preço mais barato. Então é um absurdo. Ele não vai vender aqui, ele não tem interesse em vender aqui. Ele só vai vender para amigos se ele fizer um preço mais barato.

K- Ele tem um reconhecimento aqui?

B- Aqui não! Quer dizer, aquela velha história: ele tem reconhecimento fora. A galeria dele faz exposições na França, faz exposições em Portugal, faz exposições nos Estados Unidos, etc. Aqui, que é a terra dele, acho que nem nos museus tem alguma obra dele. Só se em algumas coleções particulares.

K- Esse é aquele artista que foi para o Canadá trabalhar como garçom e daí acidentalmente acabou sendo descoberto?

B- Acidentalmente, ele acabou sendo reconhecido. Ele tinha um amigo que era ligado à galeristas. Ele deixou os quadros na casa desse amigo. Aí teve um jantar. Eles foram mostrar os quadros dele. Os caras se empolgaram com a obra dele. Aí começaram a comprar. Eu não sei como é o nome da galeria, eu não sei quem é, mas é uma galeria que se interessa pela obra dele. Então, ele está tranquilo, porque ele sabe muito bem que quando ele precisa de dinheiro, manda os quadros

pra lá e vem o dinheiro. Claro que é muito mais barato do que se ele vendesse sozinho, no entanto, se ele vendesse sozinho, no mercado internacional... Mas quem abriu o mercado[para ele]? Então ele tem essa obrigação. Você não vê ele vendendo em outra galeria de Curitiba. Ele só vende lá nessa galeria ou por intermédio dela. Então, provavelmente, o Melo não tem uma coisa assim, como nenhuma galeria de Curitiba tem isso de trabalhar com o artista. Eles têm as telas em consignação. O artista leva lá e se alguém gostar vende. Eu acho que isso é um erro. Então, a partir do momento em que eu tenho um artista que trabalha pra mim numa galeria eu posso divulgá-lo fora. Daí é o trabalho da galeria. Não é artista que tem que sair atrás de cliente, ele não tem esse dom. Ele é artista, não tem dom pra negócios. Então ele não vai poder fazer esse trabalho comercial. Agora, as galerias do Rio e de São Paulo tem... Pega qualquer galeria, ela tem o grupo de artistas dela e tem outros que deixam os quadros em consignação lá. Eles sabem muito bem e aplicam o dinheiro nesses caras. Agora, aqui, [se você é artista e] se chega um comprador na tua casa pra comprar um quadro teu, você vai vender. Lógico, você não tem obrigação nenhuma com o artista. Eu sei de galerias que já brigaram com o artista, que já não vendem mais. Eu até acompanhei a história da Violeta [Franco]. Uma vez, no Solar do Rosário [disseram]: - Não, porque a Violeta vende em casa! Lógico, se vocês não vendem, os quadros dela, não estavam nem expostos na galeria. Então, como é que ela vai fazer. Ela vende em casa, ela precisa vender em casa. Ela sobrevive disso, ela não tem outro emprego. Esses absurdos existem. Eles querem uma prioridade na obra do artista, mas também não pagam a mensalidade do artista e ele tem que sobreviver.

K- Bini, pra finalizar, então, a última questão seria a seguinte: na dissertação de mestrado do Geraldo Leão ele insiste que no Paraná, pelo balanço que ele faz na pesquisa dele que é acerca do surgimento do abstracionismo no Paraná, com os salões da década de 1960 ele percebe que o Paraná ficou muito na dependência estatal. Ele [também] arrisca dizer que isso [acontece] até o final do século XX e que nós não conseguimos ter um mercado de arte que permitisse a sobrevivência

do artista fora desse dependência do Estado. Você concorda, o que é que você diz a respeito?

B- Pois é, eu não li o trabalho dele. Agora houve realmente. Como não existia nenhum sistema de financiamento do artista, o Paraná foi um exemplo de financiamento estatal. A Aracy Amaral vai falar um pouco, o Frederico Moraes criticou isso, a Aracy já acha que é uma maravilha, que tem que ser assim. Nós tivemos aí justamente a figura do Ennio Marques Ferreira entrando no departamento de cultura nos anos 60 como chefe, e ele querendo então fazer... Pois é, ele também era artista, ele era engenheiro, ele trabalhava numa empresa de... [Trabalhava] num negócio de estradas e rodagem, DNER? Eu não me lembro, eu sei que ele vai ser transferido, já era funcionário do Estado. Ele é transferido porque ele gostava de arte, ele pintava, participou do Salão dos Pré-julgados, etc. Então, como ele tinha uma profissão, ele tinha um ganho, ele via um outro lado. Ele abriu um sistema, paternalista até, de promover grandes exposições, incentivar os alunos, os artista a ter um pequeno lugar ao sol. Seja por intermédio do Salão Paranaense... Realmente houve isso aí. Houve uma aplicação do Estado, mas que não é tão grande assim de forma a... Mas você tinha a aceitação. Quer dizer, acho que era o Departamento de Cultura, depois se transformou em Secretaria de Cultura e eu coloco aí a figura do Ennio. O Ennio teve um papel importantíssimo nisso: colocando o Estado como salvaguarda. O que era uma posição correta, como os artistas não tinham nenhum outro refúgio, não tinham galerias. A única galeria que tinha era a Cocaco à qual o Ennio estava ligado também. Não havia quase nada, não havia um mercado de arte, e o Estado passou a se preocupar com esses artistas, promovendo exposições. As exposições que saíam eram exposições nos espaços da Secretaria. E dava o catálogo, dava o coquetel. Compra eu acho que nunca houve... a não ser dos artistas que já fazem parte da história, os já falecidos, eu acho que aí o Ennio conseguiu comprar alguma coisa para as Secretarias, para enfeitar o gabinete dos secretários. Mas ele realmente era paternalista sim, concordo com o Geraldo, apesar de que eu não vi o trabalho dele.

K- Mas aí se trata mais de um reconhecimento simbólico. Não tem um mercado?

B- De um reconhecimento simbólico. Não tem um mercado.

K- Porque o artista também não vai ficar na dependência do salão seguinte pra tentar ganhar um premio um dinheiro.

B- Exatamente.

K- Ele não vai sobreviver disso. Então, como é que os nossos artistas sobrevivem?

B- Pois é. Eu não sei como é que eles sobrevivem. Ou eles vão fazer outra coisa como nós (refere-se a um professor que estava na sala). Nós fomos dar aula. O artista dá aula. Mas o que a gente tinha era o... no meu tempo era o departamento de Cultura. O Departamento de Cultura abria as portas e fazia exposições, ele tinha vários espaços. Então, começou a utilizar todos os espaços do Estado pra exposições. Quer dizer, aí sim eu acho que houve uma ação paternalista. Agora, eu não me lembro, a não ser prêmios do salão paranaense, eu não me lembro de correr dinheiro, o salão dos novos. Quer dizer, mas, não podia viver daquilo. Dava um premio agora no valor de 1.000 reais hoje, isso num ano. Isso quando ganhava prêmio, mas não era todo mundo que ganhava prêmios, não é? Agora o que existia era a oportunidade de fazer exposições e daí a Secretaria dava a exposição, a montagem, dava um catalogozinho, um folhetozinho e um coquetel. Aquele tempo eles podiam dar um coquetel.

K- Então eu tenho que rever essa coisa do artista ser sustentado pelo Estado?

B- Não, eu acho que não havia. Sustentado no seguinte sentido: porque daí abriu espaço para cargos. Então começa, você vai ter, tinha o Departamento de Cultura. Bom, o Departamento de Cultura tem o diretor do Departamento, o secretário, etc. Então, esse pessoal que começa entrar aí são os que vem das Artes Plásticas, que vem do teatro. Começam a entrar ali. Porque não pensa que o problema é só com as artes visuais, o teatro tem o mesmo problema, o cinema tem o mesmo problema. Aí começa um cabide de emprego estadual.

[Trechos levemente danificados pela interrupção de outra pessoa que chegou no local da entrevista]Eu também trabalhei, o Ennio era o chefe, O Calderari e aquela outra menina , a Gilda. A Gilda e o Calderari eram funcionários do ateliê de gravura Potty Lazzarotto. O MAC, o Velloso fez o MAC. Mas dentro desse



pensamento, o João Osório vai ser diretor do Alfredo Andersen, então, quer dizer, nesse aspecto, ninguém incentivou, ninguém comprou obras. As obras que constam nos acervos são obras de prêmios de salão ou então adquiridas pra decorar salas da Secretaria, de várias Secretarias do Estado.

K- Então, são funcionários públicos que exerceram outros cargos e que foram remanejados para as áreas de arte, ou são cargos por nomeação?

B- Alguns são cargos de nomeação.

K- Mas há um vínculo político com esses...

[trechos incompreendidos]

B- Existiam artistas marginais que não tinham como se sustentar, a não ser com quadrinhos que vendiam lá na rua. Puxa, a gente era sem dinheiro mesmo! Por um prato de comida você comprava um desenho do Ben Ami, maravilhosos desenhos. A gente não tinha dinheiro nem pra gente. Mas, então, era assim que eles sobreviviam e moravam lá dentro do centro de gravura do Paraná, no chão, em qualquer lugar. Eu me lembro do (trecho incompreendido) que freqüentava o mesmo ambiente que a gente e vivia assim: vendia um quadrinho aqui um quadrinho lá. Esse tipo de proteção que o Estado deu. Mas que eu saiba, o Estado, assim, financiando, eu não sei, não posso dizer, a gente não tem nenhuma informação, eu não li o trabalho dele. Alguns textos que ele me deu [trecho incompreendido] existia o paternalismo do Estado nesse sentido, as exposições eram abertas. Eu não havia lembrado dos Salões dos Novos que começou com o Ennio. Então tinha o salão dos novos que depois abriu para varias outras cidades...

K- Mas o salão é só uma temporada em que o artista pode ter algum ganho porque depois ele não vai mais participar do salão porque o salão é uma porta de entrada.

B- Talvez o atendimento maior dele foi no ateliê Potty Lazzarotto, porque além de ser gratuito o material era de graça. Então, se você queria fazer gravura ia lá porque você tinha chapa, você tinha prensa, tinha tinta. Eu não me lembro se alguém pagava alguma coisa lá. Então, é esse tipo de financiamento que você

pode imaginar. Mas dizer que o Estado sustentava o artista, não! [trecho incompreendido] Antigamente davam prêmios de viagem, Turin, De Bona.

K- Mas está certo então, obrigada.

B- De nada

Fim!

Curitiba, 22 de outubro de 2006.

Local: casa do entrevistado

Entrevistadora: Katiucya Perigo

### **Entrevista com Max Conradt Júnior (Colecionador de arte)**

K- Bem, estamos aqui no dia 22 de outubro com Max Conradt para fazermos uma entrevista. Posso lhe chamar assim?

M- Sim, deve. A pedido, só que... Manda.

K- Inicialmente, onde o senhor nasceu? Eu preciso saber a sua origem, se é no Brasil ou se é...

M- Sim, sim, sim. Eu sou Curitibaano desde 23 de junho de 1932. Os meus avós são alemães de nascimento. Por essas e outras acabou meu pai, soldado alemão aposentado da primeira guerra mundial, baixando aqui em Curitiba, casando com uma das disponíveis de então, e de lá para cá... Então estamos aí, descendentes de alemães. O meu pai trouxe junto com as tralhas de guerra que conseguiu trazer de lá, a título de recordação inclusive, um diploma de pintor de uma faculdade que ele cursou lá na Alemanha. Daí talvez tenha algum restinho em nome da genética, ou de fenômeno parecido. O filho resolveu lá pelas tantas, em parte para desespero da família, não pintar, mas fazer pior: comprar arte (risos).

K- E qual a sua formação escolar?

M- Não, eu não... Eu... Minha mãe gostaria muito que eu fosse engenheiro. Mas, hoje já não sei mais se foi uma visão, um sonho, um pesadelo. Eu me vi subindo aqueles degraus da faculdade da Praça Santos Andrade, da Universidade propriamente dita, e me pareceu que lá na frente, assim, me esperando de braços [abertos] existia um monstro chamado matemática. E aí foi um divisor de águas, eu vi que não era do ramo e resolvi trabalhar no comércio, não fiz outra coisa. Entre os pecados confessáveis da minha vida, porque há os outros que a gente esquece, eu trabalhei 52 anos na mesma firma. Eu poderia ter diversificado, feito isso, aquilo, aquele outro, mas trabalhei numa loja que ficou, teve a sua época de ouro aqui em Curitiba e se chamava *Maison Blanche*, [uma loja] de artigos

infantis. De lá para cá apareceu um dia o primeiro livro, o primeiro quadro, mais aqueles quadros que o pai deixou pendurados pela parede e aqui estou eu.

K- Então foi dessa forma que você se iniciou na arte?

M- É. É uma tentativa de explicação. Porque como eu vendia, ajudava a vender. Eu trabalhava numa organização que não tinha nada a ver com o que eu pudesse ter herdado do meu pai, alguma tendência, como se usava na ocasião: ganha uma caixa de tintas de presente e sai por aí a pintar. Não é bem assim não. Você tem que ter uma formação. São poucos diletantes que deram certo.

K- Ora vou fazer umas perguntas que se dirigem diretamente a você, ora você poderia falar em termos gerais do colecionismo, que tal?

M- Muito bem.

K- Para que um colecionador compre uma obra de arte, qual é a motivação que o leva a fazer isso?

M- No meu caso foi a preservação da memória, a preservação da memória artística do Paraná. A preservação da memória artística do Paraná porque desde pequeno eu escutei – e hoje estou cansado, cansado de escutar, mas não de viver, de escutar – a mesma coisa: que o Brasil que eu conheci criança não mudou em relação ao Brasil do qual eu estou me despedindo agora, ou seja, que o Brasil é um país sem memória. Mas sem memória por quê? Por causa das multinacionais? Dos inimigos do Brasil, os portugueses, porque [o Brasil] teria sido degredado pelos nossos primeiros colonizadores. Não, foi por causa de um desinteresse nosso. Não apareceu ninguém aqui, nem por mais primário que fosse, para registrar os nossos primeiros passos, as primeiras coisas que aqui aconteceram. Foram necessários 200, 300 anos para que aparecesse aqui um Debret, gente assim que registrasse os costumes e outros mais atrevidos que até passassem pelo Paraná em viagem de estudos, disso e daquilo. Então, eles foram os primeiros que se dedicaram a registrar em telas, em crônicas que mandavam para os seus patrocinadores na Europa enquanto nós aqui não sabíamos nem onde estávamos. Éramos... Porque estamos na terra entre aspas dos índios, dos descendentes de portugueses, sei lá o que... Só depois que a colonização começou a funcionar e que apareceu aquela nova mentalidade. As pessoas vinham com idéias,

compravam aquelas extensões inimagináveis a troco de um machadinho, um espelhinho, como o Pedro Álvares fez num tempo e aí começou a coisa. Então, é preciso preservar a memória. Por que do Paraná? Porque não vai ser o paulista, o carioca, o amazonense ou outro qualquer que vai se encarregar desse trabalho. Se o Paraná não fizer pelo Paraná, ninguém vai fazer. Isso eu aprendi em 1960 com um presidente que veio para cá fazer uma visita pro Jânio Quadros. O nosso presidente teria perguntado para o outro: “O que é que nós poderemos fazer para ajudar os indonésios?” E a resposta do outro: “Se os indonésios não fizerem pelos indonésios, ninguém vai conseguir mudar aquilo”. Então, eu estou aqui no último dos degraus da sandália, tratando de fazer o que mais pessoas não descobriram: colecionismo. Eu não fui o primeiro a comprar, não, absolutamente, mas é que isso precisa ter uma seqüência, é preciso... Depois de tanto estudar PHD disso, PHD daquilo [é preciso] que o sujeito aprenda o feijão-com-arroz, ele precisa saber da onde ele veio. É por aí.

K- Entendo. E você adquire obras de um mesmo artista ou de vários artistas do Paraná?

M- Não, não. Eu confesso que as primeiras compras foram a base do afoito, não é? Eu queria ter tudo e como eu te disse há pouco, a minha vontade de comprar sempre foi inversamente proporcional à possibilidade da famigerada caixa. E isso causou, ao longo de quarenta e tantos anos de feliz consórcio, digamos assim, os mais curiosos entreveros. Mas, hoje convivemos em paz. Pertencemos a uma raça em extinção que ainda casava. Deixa pra lá, isso é folclore (risos).

K- Você prefere adquirir pintura, escultura, gravura, desenho ou outras coisas?

M- Pintura.

K- Pintura?

M- Pintura é com que eu mais me identifico.

K- E a escola artística que você prefere adquirir? Ou da sua preferência?

M- Aqueles que, vamos dizer assim, na falta de uma motivação mais específica, mais convincente, aqueles que fixem aspectos do Paraná. Eu, por exemplo, se tivesse dinheiro eu comprava aquela tela do Di Cavalcanti e que estava... O José Eduardo não sabia que estava no banheiro do Bamerindus em São Paulo. Então,

quando ele esteve lá numa visita (porque o Bamerindus teve a sua época de euforia), consta dos recortes que estão espalhados por aí que ele visitando as instalações nunca tinha entrado nos depósitos, nos banheiros. Tinha um quadro do... Perdão, não é do Di Cavalcanti é do Portinari “A colheita do café”. É um quadro assim de 1,5m por 3m. Estava lá. Se tivesse condições mesmo que fosse uma colheita de café em SP e o Portinari não fosse nosso aqui [do Paraná] eu teria comprado. Então eu fui comprando à medida que era possível, parcelando.

K- Entendi. Você considera importante ter conhecimento da crítica para adquirir uma obra?

M- Não.

K- Por que?

M- Não porque é comum [existirem] obras endeusadas pela crítica e castigadas pelos compradores e vice-versa. A menos que a pessoa esteja tão, assim, seletiva que ela se dê ao luxo, por exemplo, de comprar assinaturas. Em outras palavras, tem um gigantesco borrão ali, mas está assinado, é uma tela de circulação internacional, por exemplo aquele *Abaporu*. Aquilo nem que eu tivesse dinheiro eu não comprava, porque é uma agressão ao meu bom gosto, um monstro daquele. Mas é o quadro que tem mais valor. Aí que está o negócio, aquilo que você se identifica, o que você pretende ter. E daí: “Quer trocar por aquilo que você tem na sua casa? Já que o dinheiro era curto eu procurei gastá-lo da forma que me pareceu sempre a mais correta.

K- Certo. E como você teve conhecimento das obras que estiveram em circulação para serem vendidas ou adquiridas?

M- Eu diria que, por acaso, nos anos 80, nos idos dos anos 80, um primo... Nós estávamos caminhando na praça do Largo da Ordem e um primo me pegou pelo cotovelo e disse: “Quero te mostrar umas coisas aqui.” Me levou pra dentro da [galeria] Acaiaca do Jorge Carlos Sade. E aí eu comecei a ver isso, aquilo e aquele outro e comecei a raciocinar que aquilo que o pai tinha em casa até podia ser do pai, mas não era bem aquilo. E aí o mostruário era tão gigantesco. Na mesma oportunidade, na mesma ocasião, a *Maison Blanche* funcionava na rua Voluntários da Pátria entre a Emiliano Perneta ali na Praça Osório. E ali na

galeria do Jaime Canet onde foi a Copel tinha uma galeria e no fundo da galeria tinha um *marchand* chamado Paulo Lajes. O Paulo Lajes, um romeno, é que me vendeu o meu primeiro quadro. Depois, chegaram outros e então essa pessoa que me levou para dentro da Acaiaca tinha ainda acumulado as funções de primo, não é? Era meu primo, começou a me levar para cá e para lá e disse: “Eu preciso apresentar você o Ricardo Krieger”. Há, o Ricardo Krieger? Eu nunca o tinha visto mais gordo. Então, [foi dele] o primeiro quadro que eu comprei, o do Paulo Lajes. Aquele foi o primeiro, aquele sumiu, porque não era bem aquilo que eu queria. Então, o primeiro quadro dessa série enorme que eu comprei foi aquele lá a direita lá em cima é o parque Barigui (Aponta para uma das telas na parede). Então, dali para cá foi, em outras palavras: personagens, objetos, cenas que lembrassem o Paraná. Inclusive, aquele lá, mais jurássico impossível, aquele lá, é uma cena em uma casa de tábuas cercado por um galinheiro bem informal, sabe, bem do tempo que era... Ali, num outro canto (depois você vai ver mais perto), foi um quadro do bairro do Pilarzinho. Por que Pilarzinho? Daí o vendedor do quadro me disse assim: “Em torno daquela propriedade que se começou a plantar trigo em Curitiba em 1928.” Até esse que vos fala estava no banhado naquela ocasião. (risos)

K- Aí você ficou fascinado por isso?

M- Então é isso e mais aquilo e mais aquele outro e aí foi que eu comprei coisas que não saberia explicar. Aqui tem Viaro, João Osório, Arthur Nísio. Aquele ali, um quadro do Walton, o Walton Hersog o nome do quadro *Os quatro cavaleiros do apocalipse*. E ele futurista como só ele. E aquele ali eu comprei por uma recordação de infância. Em 1938 eu tinha 6 anos. E um dia a minha mãe me pegou pelo braço e me levou para casa de uma prima dela lá no Cabral: tia Vanda. Encima da mesa tinha um álbum de figurinhas, um álbum gigantesco de desenhos do Alex Raymond [criador] do Flash Gordon. Ele que criou no mundo dos quadrinhos esse personagem interplanetário. Então, tinha toda uma cambada junto com ele, o Dale Arden, professor Zarkov o imperador maléfico Ming. Eu fiquei sabe: “Esse álbum é meu.” – Esse aqui não dá porque esse aqui é do filho do dono da casa. [Até que] alguém interferiu e disse: - Há, coitado... Em

homenagem aquele Flash Gordon de 1938 eu acabei comprando esse aqui. Como dizia a falecida Maysa: “Não sei se me explico bem, mas foi o que aconteceu...” E por aí vai, essas são as motivações. Esse quadro aqui... Cada um tem uma história. Esse quadro aqui é do Garfunkel. Esse aqui, o Karlos Rischbieter, o todo-poderoso ex ministro da fazenda, fez um livro em homenagem ao sogro Paul Garfunkel. Ele estava (trecho incompreendido) [e disse]: Mas isso é uma beleza! Então levou o quadro *Os ipês da praça Tiradentes*. Então, são paisagens e depois acabei me aproximando do museu Andersen e do Wilson Balão que é o bisneto do dono da casa e acabei comprando esse casal aí. Esse quadro acabou indo para a Noruega na ocasião dos... um livro bolado pelo Ennio Marques Ferreira: *Andersen volta à Noruega*. Coletaram aqui uma porção de obras representativas e mandaram para os reis da Noruega. Imagina? Mas vamos lá, eu não quero desviar muito o assunto...

K- Não, está ótimo! O colecionador compra as obras de arte através das galerias, dos *marchands*, atelier do artista ou por outro intermédio? Você já disse como você começou, que um *marchand* apresentou uns quadros na galeria...

M- Eu diria que os quatro meios são válidos. Não existe, assim, uma preferência, é uma questão de oportunidade. Porque veja bem, esses senhores que pintam e que fazem coisas indescritíveis e você pergunta o que é que significa aquilo ali. Você compra porque acha que da alguma ligação. Quanto é que é esse quadro? [recebe a resposta] Não é que eu tenho dinheiro! Daí não importa se é na galeria. Você compra e traz pra casa. Compra aquele... Esconde debaixo da cama (risos) espera esquentar o dinheiro, mas deixa pra lá.

K- Já freqüentou leilões?

M- Nunca.

K- E participou de leilões de TV?

M- Não.

K- Você recebe convites para vernissage em galerias?

M- Inúmeros.

K- Quantas vez mais ou menos ao ano e em quais galerias?



M- Bem, o movimento das galerias diminuiu bastante. Existe hoje inclusive alguns fenômenos que você pode relacionar aí. Existe muito mais pintores do que pintura. Pode ser meio azedo, o conceito, mas tem coisas aí que [serão adquiridas] só se a pessoa quer uma assinatura importante na parede para dar *status* ou o que quer que seja.

K- O que não é o seu caso?

M- Não, não. Então, como eu disse, meu mundo é esse aqui. Jamais vou afirmar que os outros não sabem pintar. Eu só compro por causa disso... Não. É uma questão de preservação da memória do Paraná, é nisso que eu insisto. Os paulistas se quiserem expor aqui, por que não? Quem sou eu? Mas eu, nesse universo de aquisições, eu prefiro sempre aqueles que nos dizem respeito.

K- Como é que é o seu relacionamento com os artistas?

M- É bom. É tão bom que um dia quando você vier para cá com mais tempo eu vou te dizer umas coisas assim. Aqui, entre 1980 e... Nessa sala, entre 1985 e 1995, todo início de primavera eu fazia aqui uma reunião com um monte de artistas. Teve um ano aqui que tinha mais de 100 pessoas aqui dentro, todos artistas. Aí é que vem a coisa. São todos seres humanos, amam, odeiam, freqüentam supermercado, são concorrentes entre si. Naquele ano vieram aqui homens, mulheres e outros nem tanto: os indefinidos, indecisos. Mas, no meio de toda essa zorra e centenas de croquetezinhos, foi o cenário... E o pessoal depois... O espírito engarrafado quando se manifesta. Aqui fervia de gente. Então, naquela poltrona (eu vou morrer com 100 anos e não esqueço) D. Paula Potcky e ali o marido também falecido. Os dois falavam e a sala cheia de gente, e os garçons... Daí aparece um outro alemão, porque os dois são alemães natos: o Peter Potocky e a dona Paula Potocky. Os dois aqui falavam pelas tripas de Judas: “Não, porque eu exponho meus quadros na Alemanha e porque meu filho é bem relacionado com o ambiente bancário de Hamburgo e tem galerias. Eu exponho e vendo e pinto e bordo.” Cheio de gente e eis que por aqui entra o Werner Jhering, outro falecido, com um copinho de Logan (trecho incompreendido). E aqui tinha o Nhundiaquara (rio) pintado por esse aqui [Peter Potocky] e os dois se detestavam [Werner Hering faz uma crítica ao quadro que estava na parede de autoria de

Peter Potocky]. “Seu Max, o senhor me desculpe, mas eu quero lhe dar uma opinião sobre este Nhundiaquara que o senhor tem: “É horrível! O senhor me desculpe a franqueza.”

M- (risos) Aí é que está, a reunião foi salva pelo murmurinho que tomou conta do ambiente. Ele não escutou. Porque senão, os dois teriam brigado. Então, esse é o meu relacionamento com eles.

K- E o seu relacionamento com os galeristas, como era?

M- É bom também! Veja bem, o que eles querem é vender e o que nós, entre aspas, também queremos é comprar. Às vezes, surgem idéias de troca disso e daquilo. Mas o movimento diminuiu bastante. Algumas galerias importantes sumiram, é que não tinham a sua tradição formada. Os novatos (interrupção)

K- Por exemplo, a Cocaco?

M- A Cocaco desapareceu a mais tempo. Mas a Ida e Anita foi uma galeria poderosa um tempo. Agora bem recentemente eu soube que encerrou atividades aqui a Sade e outras aí de menores exposições. Quem sobrevive hoje... Sobrevive não, é meio pejorativo esse sobrevive. Mas quem continua viva por seus méritos é a Nini Barontini e tem tantos aí. Mas a Nini é especial porque através da Nini eu fiz uns negócios incríveis. Por exemplo, quando solteiro fui apaixonado pela Maysa a cantora. Imagine aquele tipo de amor: um burro dum curitibano e a Maysa lá. Eis que um dia, a *Maison Blanche* funcionava na rua Voluntários da Pátria ainda, e era um sábado, a loja cheia de gente. O Álvaro Borges, falecido, tinha organizado uma belíssima exposição – ele pintava paisagens também, não aquelas coisas lá, o Álvaro fazia outras coisas. Pôs um retrato da Maysa, e ele fez com paixão. Ela com o violão, ele atrás fez uma dedicatória: “Para a minha musa”. Porque simplesmente o filho da Maysa tinha encomendado um retrato da mãe. Provavelmente, pensou que o Álvaro ia dar de presente. O Álvaro não deu de presente. Então, ele pegou e pôs na galeria junto com os quadros à venda. E daí este que vos fala com a cara de pau que Deus lhe deu, chegou lá na dona Nini: (Ela ofereceu os quadros ) “Mas você não quer isso e aquilo?” “Não, eu quero aquele quadro.” “Não, aquele eu não vendo, aquele é da coleção do Álvaro.” Bom, conversa vai, conversa vem, acertei. Era muito mais do que eu

ganhava por mês. Ela fez um preço para não vender e eu acabei comprando. Foi um processo esquisito de esconder o quadro, aquela coisa. Então, era um sábado, a exposição ainda aberta, chega um Guataçara Borba Carneiro, um homem ligado à política do Paraná aqui do interior, Tibagi, era dono de Tibagi. Guataçara Borba Carneiro falava pelas tripas de Judas, era uma pessoa enorme. E pinta e borda e faz. Loja grande, tinha uns 30 m de profundidade. E ele lá da porta: “Então, e essa casa cheia de gente? E vocês espalhando por aí que essa loja não dá lucro nenhum. Não foi você que comprou o quadro da Maysa?” E aquela zorra toda. Incontinentemente, teve uma alma caridosa, o Carlos Jung vai no [jornal] Estado do Paraná [e põe uma notinha]: “Um empresário compra o quadro da Maysa que pertencia a Álvaro Borges...” Eu sobrevivi e continuo aqui.

K- Por que essas compras às vezes são meio veladas? Você não gosta de divulgar?

M- São, são.

K-E essa relação que você tem, ou teve até agora com os galeristas é o mesmo tipo de relação com os *marchands*?

Max- Sim, sim é a mesma coisa.

K- E com o crítico?

M- Bem, o crítico é o crítico. Em matéria de crítica eu fico com a definição do Millôr Fernandes que já tem me salvo de várias arapucas: “O crítico é aquele cidadão que gosta de escrever sobre aquilo que ele detesta.” Não sei se é satisfatório. Mas, comprei porque gostei. Agora será que deveria comprar para agradar o crítico? Isso quem pode explicar melhor é o Bini (risos).

K- Você mencionou essa história do quadro da Maysa. Você lembra de alguma outra história que o motivou a comprar, adquirir uma ou mais obras, alguma coisa curiosa?

M- Bem, críticas eu tinha dos meus coleginhas de aquisições, tinha um grupo de colecionadores. Todos foram sempre unânimes em discordar da minha paixão pelos retratos. Tanto é, que pouquíssimos compram retratos, pouquíssimos. Eu fazia questão de comprar os retratos. Então aparecia o conflito. A crítica: “Por que você compra isso?” Eu comecei a achar que o nível das paisagens, e das

coisas ditas paranistas, estava subindo e a presença física, física em termos, e o rosto do autor da obra [estava] onde? Hoje, por exemplo, um quadro do Arthur Nísio custa uma fortuna. Agora, fisionomicamente falando, quem foi Arthur Nísio? Não existe, que eu conheça, um retrato a óleo dele e tal. O que é que eu fiz? Eu peguei uma boa fotografia do Arthur Nísio e encontrei um artista muito bom que fez um retrato do dito cujo. Esse rapaz chama-se Alcy Xavier. O Alcy Xavier fez diversos para mim.

K- Retratos?

M- Retratos. Inclusive de outros que não podiam mais fazer retratos porque estavam mortos (risos). Tem casos curiosos. Por exemplo, cheguei para uma artista e disse assim: “Fulana faz seu auto-retrato para mim?” “Ai, mas agora já estou tão feia, tão velha. Você está sendo muito severa fulana, não é bem assim, você é uma senhora tão...” Então vamos fazer o seguinte: “Você faz um retrato de quando você era moça”. Ela topou, e fez e assinou e ficou sendo um documento: “O retrato da artista quando jovem”.

K- Que legal!.

M- Quer dizer, são variantes derivativos do hábito de colecionar. Eu tenho o bicho da coleção, eu sou vítima do bicho da coleção. E agora eu estou acomodado porque já está na hora de entregar a rapadura, já chega.

K- E você trocou ou troca quadros com outros colecionadores ou até mesmo *marchands*?

M- Não, não. Eu quis... Eu tive a ingenuidade de apostar, eu tive, confesso, a ingenuidade de apostar num eventual valor econômico dos retratos, principalmente os retratos. As paisagens, os outros motivos são mais vendáveis, mas os retratos não, porque são coisas extremamente pessoais que caberiam num museu como referência futura. Mas, [além] desses 74 que você vê lá no Andersen [museu], há outros 70 jogados num porão aqui perto. São retratos de artistas paranaenses feitos por colegas que não quiseram, não puderam, não sabiam, não queriam. Teve um que eu disse: “Faz o teu auto-retrato para mim?” “Eu não vou fazer”. “Mas porque é que você não vai fazer?” “Não, porque eu fui um dia numa sortista e ela disse que se eu fizesse um auto-retrato eu iria morrer no ano

seguinte.” E simplesmente não fez. Ele não morreu, mas uma colega dele fez um retrato dele que ficou muito bom. Quando ele olhou disse: “Puxa vida! Sou eu mesmo?” (risos) Então vai muito do cérebro da...

K- Então você tem fixação por retratos?

M- Tenho fixação por retratos. Então, veja bem, em termos então de dinheiro, valor de um quadro, pega qualquer um desses aí. Vai comprar na galeria, no *marchand*, no amigo, na casa do amigo, qualquer um deles... Vamos por ordem na coisa: Você vai na casa dele e quer comprar aquele quadro. [Ele diz]: “Não, isso não posso vender.” Você gosta muito do quadro, você quer comprar aquele quadro, mas ele não: “Mas esse não, esse é presente do meu avô. Você conheceu o meu avô. Ele deu para o meu pai e o meu pai o deu para mim.” Ele cria em torno da aquela coisa. Ele [talvez nem] goste mais do quadro...

(Trechos danificados)

M- Fulano jantou no restaurante X... Você sabe que ele é bem de vida porque o preço é... Então, fulano comprou um quadro lá do fulano de tal. Então, isso dá uma certa importância e tem pessoas que necessitam dessa promoção social, de freqüentar ambientes ditos finos, elegantes etc e tal, para... Enfim, precisam ser citados. Então, eles dizem, descrevem aos curiosos em torno da área onde estão, manobram, são criadores, às vezes, de opinião, são condutores de currais eleitorais, vá lá o palavrão. É o chamado tráfico de influência. É mais ou menos isso.

K- Entendo. E agora mudando bastante o rumo. Costumou colecionar, revistas de arte?

M- Ah, sim.

K- Lembra de algum nome? Poderia citar?

M- Bom, como eu disse para você, eu tenho o bicho da coleção. As revistas que eu colecionei até hoje não são necessariamente revistas de arte. Porque assim como existe arte/pintura, assim como existe arte cinematográfica... Você veja o meu ambiente aqui do Paraná que não está mais nos interessando: existem artistas medíocres aqui entre nós, que já mereceram livros, estudos, mais de um, diversos. Em contrapartida, existe gente influente que fez nome, que escreveu o

nome na história da pintura daqui e que caiu completamente no esquecimento. Então, o que sobra disso tudo é a necessidade de fixar-se num rumo, ainda que, às vezes, esse rumo se assemelhe a um palanque enfiado no banhado. Porque você também sofre as influências e quer ser você mesmo. Você faz um *vernissage* aqui, ali, um empurrãozinho lá, um convite mais adiante. Alguém diz para você: “Tem um quadro ali que é lindo.” Só mais tarde você descobre que essa pessoa estava encarregada de vender para você esse quadro. Mas daí você já comprou aquele quadro. Então, há todo um universo promocional no qual você tem de buscar, munido de uma bússola muito poderosa para não perder o rumo. Porque se não, você fica cercado de elefantes brancos e daí fica com aquela cara de ora veja. Eu não te disse que era assim?

K- O artista, na sua opinião, ele é respeitado pela sua profissão?

M- A resposta definitiva, a resposta correta deveria ser sim, mas o cotidiano, a experiência, a vivência nesse mundo inclui fatores difíceis de mencionar, difíceis de explicar e mais ainda de aceitar. Por exemplo, existe inveja. Puxa, mas será? Mas, isso é tão comum. Desde que o mundo é mundo, teve gente que se interessou em puxar o tapete do outro. Alguém está em franco progresso? Vamos cortar a cabeça dele. Porque se ele deixar de fazer aquelas porcarias que ele está fazendo, abre um lugar para um de nós. E nós podemos fazer aquilo que ele faz melhor ainda. Compreende? Então, há um ambiente extremamente competitivo. Só para citar algo assim meio bíblico: “Muitos serão os chamados, mas poucos serão os escolhidos.” A partir disso, tem inúmeros pintores de domingo que infestam aí as nossas praças, que, surpreendentemente vendem, às vezes, muito mais do que gente que frequentou a escola de belas artes. São os tais autodidatas. Para o desespero destes que estudaram, que pagaram aulas, que compraram tintas, que jogaram quadros, que rasgaram, que deram de presente. O Arthur Nísio deu vários quadros de presente. Só que, infelizmente, ele precisou morrer para ser valorizado.

K- Você acha que para ser reconhecido, um artista precisa cursar uma escola de belas artes? O ideal seria fazer um curso no exterior? Ou isso não é necessário?

M- Existem fatores que favorecem, o curso no exterior... É inegável que ter acesso a gente mais influenciada, vamos dizer, mais representativa das suas potencialidades, ter um contato com uma pessoa dessas, aprender como é, como é que não é – ainda que o outro, por uma questão de sobrevivência, não vá mostrar o que ele faz não é? Cada um tem suas técnicas, macetes como diz os moços – é muito importante. O curso fora do Estado do Paraná é muito importante, fora de Curitiba é muito importante. Agora, não garante sucesso! Porque eu conheço gente, infelizmente, dos dois lados: que tem méritos e não vende, ou que vende e não tem méritos. E por aí vai. É uma definição muito sujeita a chuvas e trovoadas.

K- Entendi. Então, se um artista não vende as suas obras é por que? Por que ele é um mau artista? Por que ele é jovem, porque ele não tem talento ou por outro motivo? Se ele não vende?

M- Ele não conseguiu interpretar o momento comprador do outro. [Não conseguiu] despertar o interesse da pessoa em levar pra casa algo que lhe diz respeito. Esse meu vínculo com o retrato, com algo que eu gostei... Pode ser uma bela pintura, mas se o candidato a comprador não vê nada naquele quadro, além da moldura, não lhe diz respeito algum, ele não compra. Agora, existem pessoas que descobrem o filão, vamos dizer assim. O que se usa agora. Você pinta um quadro completamente de branco, pinta uma mosca em cima: *O despertar da humanidade*. Nessa definição tragicômica da vida do artista existem aqueles quadros, aquelas anedotas, inclusive, de mergulhar o rabo do cavalo misturado com tinta e colocá-lo de ré numa tela branca e dar uma chicotadas para que ele mexa com rabo: *O nascer do sol*. O que depende, na minha opinião, o que motiva a compra não é ver um quadro retratado daquela forma, mas é o que o quadro representa, se diz alguma coisa, traz uma recordação, se representa algo que ele quer conquistar, alguma coisa assim: a motivação da compra. Agora, existem motivações e motivações: umas são mais fáceis, outras nem tanto, outras inexistem.

K- Mas de qualquer forma ele precisa ser talentoso?

M- Ah, sim. Não há como Vinicius: "As feias que me perdoem, mas a beleza essencial" Aí dá para trocar as palavrinhas e dizer que o talento é essencial. Mais dia, menos dia (geralmente nessa última linha) a fama, a glória... É preciso que o sujeito morra primeiro para algum desgraçado dizer que esse que era o tal.

K- Essa era uma das minhas perguntas. É correto afirmar, então, que o artista só é valorizado no mercado após a morte?

M- Nem todos, depende desse gosto no qual ele possa vir a cair. Não sei se me explico bem?

K- Se ele tiver a esperteza de perceber o interesse do momento?

M- Justamente. Hoje, os pintores estão mais ou menos atrelados aos arquitetos que planejam esses móveis todos bastante lisos não é? Isso aqui, por exemplo, é pra lá de jurássico, isso aqui não precisa mais. Então veja bem, no ambiente cheio de cristais, muitos vidros e coisas assim, não cabe uma coisa dessas. Então, tem que ser tudo... A parede precisa combinar com o ambiente. Agora, pintar um quadro para decorar aquela parede, não sei? Tem gosto para tudo não é?

K- E por que existem tantos artistas anônimos, embora eles tenham qualidade? Será que é por conta dessa inveja que você disse ou eles não têm uma visão de como se colocar no mercado? O que é que acontece?

M- É possível que tudo isso que você disse possa ser verdade. Acontece, na minha opinião, que eles cometeram erro de avaliação. Em outras palavras, fulano está se dando bem, está fazendo determinado gênero de pintura. Eu também posso fazer. E vai e faz. Às vezes dá certo, às vezes não. Então, [falta] o espírito de não saber avaliar realmente o que ele sabe fazer, o que ele gosta de fazer.

K- De achar o caminho que vai levar...

Max- De encontrar o caminho. Existem várias possibilidades, por exemplo, o Pablo Picasso costumava dizer "Eu não procuro, eu acho." O outro disse: "O caminho não existe, o caminho se faz caminhando." Agora a tua cabecinha privilegiada que vai dizer: é por aqui. Quem faz isso, quem consegue fazer isso?

K- Não é qualquer um.

M- Não, não, não é qualquer um. Como dizia o falecido grego milenar: "A vida é curta, arte é longa e a experiência é difícil." (risos)



K- Então, você acha que o caminho mais adequado para o artista poder ingressar no mercado seria ele ter esse tino, perceber para o que ele tem mais talento?

M- É, ele precisa usar, fazer aquilo que ele acha que ele está preparado para. Daí, ele tem uma possibilidade melhor de êxito. Porque ele vai entrar num mercado extremamente competitivo. Hoje, se uma boa parte ingressa na EMBAP, outra parte acredita que se ele faz eu também faço. Ganhou de aniversário uma caixinha de tintas e sai por aí pintando. Uns se dão bem, outros não. E agora José? Hoje, por exemplo, um quadro do Miguel Bakun tem altos preços. Mas em 1948, mais ou menos, no final dos anos 40, quando eu entrei na *Maison Blanche*, o Miguel Bakun... Fazia muito mais frio naquele tempo do que hoje. Curitiba era mais fria ainda. Ali, na esquina da Dr. Muricy bem em frente à calçada da *Maison Blanche*. Ali, o Miguel Bakun com aqueles tesouros todos espalhados na calçada. [Ele] precisava vender, mas ninguém dava valor para as pinturas do Miguel Bakun. Era frio, e ele esfregando as mãos, etc e tal. E uma pilha ali de Gazeta do Povo para enrolar algum quadro que... Puxa, ele precisará vender! Eis que se aproxima uma daquelas senhoras muito elegantes, usava-se na época um acessório feminino, que era uma pele que cruzava assim, uma pele de um bicho qualquer. E ela fez um olhar assim de desdém. Puxa eram quadros lindos! Hoje eu diria que são lindos, mas na época, em 48 eu não era nada e ainda não sou... Mas, aquilo tudo ali e ela num gesto muito discreto apontou. E o Bakun prontamente disse: “Gostou desse?” “É, não está ruim mas eu gostei mesma é da moldura.” Ele segurou o quadro com a esquerda e deu um murro na tela...

K- E vendeu a moldura.

M- Então, são folclores, são coisas diabólicas, não é?

K- Bem, as obras figurativas são as mais aceitas pelo público?

M- Eu volto à questão da preferência sabe, é muito difícil encontrar um gênero que seja preferível. Cada pessoa que compra, que tem algum espaço, que compra algumas telas e se acha colecionador, ele acha que o tema por ele escolhido é o correto, é aquele que vale. Depois, como o tempo é um grande mestre, ele vai visitando outras galerias, outros ambientes, outros livros de arte. Vai observando qual é a moda tal e tal. Ele vai modificando o seu gosto e vai formando o próprio.

Só mais tarde, quando ele está cansado e esgotado, inclusive financeiramente, ele vai perguntar assim: “Mas eu fiz tanta bobagem?” Agora, se ele gosta daquilo que ele comprou, ele vai continuar fiel a aquilo por uma questão de princípios. Portanto, não posso dizer que o fato de ser esse, ou aquilo, ou aquele outro estilo determinará a vendagem maior ou menor, são estilos.

K- E em termos de linguagem é correto afirmar que a preferência do público é pela pintura?

M- Ah, não, pelo contrário. (Trecho incompreendido) O fato de ir pra lá e para cá, isso é pessoal. Não tem como escapar disso, isso é uma espécie de manifestação interior, deve ser, e tudo evolui. Nós também evoluímos quando estamos com outras pessoas. Um dia, por exemplo eu despenquei o pau nos herdeiros de modo geral. Era uma roda de chope e a gente é avô mais não é cego. E eu desmontei os herdeiros. Estávamos convalescendo com o destino que teve a coleção David Carneiro, Newton Carneiro e outros grandes aí. Guimarães, que teve a sua coleção de primeiros exemplares nacionais, edições brasileiras, desprezadas por um governo nosso aqui e foram parar na universidade de Camberra Então, você tem as suas experiências e procura aperfeiçoá-las. Aperfeiçoá-las de que maneira? Comprou errado, fez errado, imite o Otto Von Bismarck falecido chanceler alemão: Aprenda com os erros dos outros. Não necessariamente no sentido de regozijar-se com eles, mas em não repeti-los. A filosofia é feijão-com-arroz mas funciona.

K- E o que é que eles responderam? Ou eles nem responderam?

M-(risos) Aí depende da graduação alcoólica. A idéia é a seguinte. Eu desmontei os herdeiros porque eu achei uma indignidade o que eles haviam feito com a aquele acervo valioso. Porque eu tenho um livro aí, um catálogo da família David Carneiro feito lá pelos idos de 1948. O que o governo do Estado fez? Ele comprou uma fração do catálogo original. Daí um outro amigo que estava mais sereno do que eu fiz assim (um sinal) para que eu voltasse ao normal, lugar que eu nunca deveria ter abandonado. Mas, não é graças ao desinteresse desse montão de herdeiros que você conseguiu comprar uma porção de coisas que você tem em casa?

K- Tem o outro lado, não é?

M- Daí que eu fiquei assim como aquele personagem da televisão: “Não é que ele tinha razão.” (risos)

K- É o outro lado da história.

M- Como vê não existe moeda de uma face só, tem um outro lado.

K- Verdade. Bem, é indispensável, na sua opinião, que o artista tenha um padrinho?

M- Ajuda.

K- Ajuda?

M- Ajuda.

K- E os intermediários que podem ser os galeristas, *marchands*, professores de arte, críticos, enfim, colecionadores, eles criam um carisma do artista plástico. Eles são capazes de criar um carisma do artista plástico?

M- Promovem, promovem. Realmente eles têm aquele dom, aquela capacidade de explicar o inexplicável. Por exemplo, tem um quadro aqui (levantou-se para mostrar o quadro, fala que foi repreendido por ter posto o quadro numa posição errada na parede, o restante são trechos incompreendidos).

K- Você acha que o crítico pode prejudicar a vida de um artista plástico com alguma interpretação?

M- Ele faz, ele participa da vida do artista. Ele exerce o direito. Eles julgam interpretar a opinião do público porque estudaram ou porque fizeram cursos aqui, ali e mais adiante, além de ter a sua opinião pessoal. Agora, existe o crítico nato e outros nem tanto. O que vende uma apreciação e por trás diz: “Não é bem assim, eu fiz porque fulano é meu amigo, etc e tal. Mas não dá para considerar isso uma coisa definitiva. É uma manifestação do momento, uma indisposição.” Esse quadro da Maysa, o rapaz pensou que ia ganhar de presente e o autor da obra não deu. Então, ele ficou praticamente inimigo. Tanto que mesmo feito sob encomenda ele acabou vendendo o quadro não para o eventual interessado. Então, é um choque de personalidade. Um precisa pintar porque é dele e tem que vender. Se não, fica uma pilha e um dia ele põe fogo em tudo. O outro precisa de alguma coisa para criticar porque é a função dele. Se ele gosta ou não gosta?

Agora que ele tem a formação, tem. Existem os bons críticos, os bons pintores. E quando os fatores favoráveis se juntam a coisa se desenvolve. Aí surgem as tais obras primas.

K- E os salões de arte? Eles influenciam o mercado? A valorização do artista?

M- Influenciavam. Hoje, no nosso ambiente (que apesar de ser a sexta arrecadação nacional, participa da arrecadação de impostos como a sexta unidade da federação), o [salão] está em pleno desuso porque isso implica em promoção, em gastos, em bebidinhas, o que mais? Croquetezinhos, garçom, estacionamento e uma série de coisas. A menos que seja um clube, vamos dizer, dos chamados grandes que tem uma estrutura interna de atendimento ao grande público. Um Curitibano, um Country ou uma coisa parecida. Abre o salão e está tudo ali, a cozinha, um ambiente, no mesmo piso. Não tem que ir lá buscar, há o estacionamento ali no clube mesmo. Aí fica tudo facilitado, é possível fazer alguma coisa. Agora, no momento, aqui em Curitiba não, a não ser num grande espaço como o Badep, que fazia coisas muito interessantes quando era orientado pelo Domício Pedroso.

K- E os acontecimentos, os eventos do Badep, na sua opinião influenciavam o mercado?

M- Produziam efeito, despertavam interesse, mesmo porque o Domício é uma pessoa do ramo, ele entende, ele sabe. Entre outros títulos, ele esteve alguns anos estudando na França. Ele aprendeu muito lá, enfim, ele trouxe para cá uma bagagem considerável que empregou aqui e resolveu. Esses endereços ditos oficiais, eles correm ao sabor das modificações políticas. O que um governo que sai deixa como herança é considerado, geralmente, pelos que entram como dívida, saldos a apagar. Não é bem assim. Agora é usado como gancho contra... Por exemplo, hoje, o grande salão de festas oficiais fora o palácio Iguazu é o MON (Trecho incompreendido). O espaço é grande, está tudo muito bem feito, já tiveram o cuidado de... Assim, alguma alma caridosa virada não sei para qual planeta batizou o espaço com um nome que nos próximos 500 anos não poderá ser muito modificado. Mas isso é a minha paranisse incipiente. Poderiam ter encontrado um nome mais paranaense, mas, em todo caso, quem sou eu para

pegar uma bandeirinha, não é? Então, é preciso que os limites sejam conhecidos e respeitados.

K-Entendi. Na sua opinião a criação do artista fica anulada quando aumenta a demanda de obras no mercado? A criação dele fica anulada?

M- Nós temos um caso clássico aqui de um pintor. Nós nos reuníamos aqui e havia aquelas reuniões anuais. Em várias oportunidades, nós (ilustra bem o que eu vou...) Nós nos reunimos também em outras oportunidades, uma comidinha aqui, uma bebida ali, aquele ambiente, aquela confraternização toda. Aí alguém: “Por que é que fulano não veio? Você não convidou?” Não, eu convidei. Daí outro que não gostava dele disse: “Ele não veio porque recebeu uma encomenda de 30 quadros para segunda-feira.” Ah, o espírito engarrafado faz milagres. (risos) Era mais ou menos isso, sabe? Então influi sim. A qualidade tende a cair. Embora, existam pessoas que façam quadros aí em pouquíssimo tempo e de apreciável qualidade, tem gente que leva sabe Deus.

K- Então, na sua opinião, antes de estarem estabelecidos no mercado com tranquilidade, os artistas são mais contestadores social e politicamente?

M- É, a estabilidade confere uma certa acomodação: eu cheguei lá. É como o artista de cinema, mudando o campo, que antes da fama faz o possível para ser notado e depois dela conquistada, eles vão se esconder sabe deus onde para não serem vistos. E lá ainda tem um *paparasi* que descobre. É por aí.

K- Qual é a diferença do mercado de arte brasileiro e o de outros países mais bem desenvolvidos?

M- Dinheiro. O velho, bom e definitivo dinheiro. Muito contestado, invejado, odiado, mas como dizia Oscar Wilde: “Nada é mais importante do que o supérfluo” (risos). Então, um amigo um dia explicando à moda dele a diferença que existe entre os EUA e o Brasil. É que lá não é pecado ser rico, porque eles têm uma formação basicamente protestante. Nós somos católicos há 500 anos, mas temos variações, agora com a invasão dos evangélicos então, nem se fala. Mas agora, você vê que a aquisição... É preciso... Vou dar uma guinada para cima da madre Teresa de Calcutá: “Para que um sonho se realize é preciso que o homem acorde.” O que ela quis dizer com isso? Eu sonho com aquele quadro,

mas não sei como posso comprar. Para levar ele para casa o que é que você tem que fazer? Tem que pagar o quadro. Então, em última análise é uma questão de dinheiro. E mais, quando o bom gosto se reúne com as posses, daí então é a glória. Daí o fato: Um amigo foi lá nos EUA, no finalzinho lá do *Metropolitan* (Museu) em que o fulano, um bilionário, quis fazer com seus próprios recursos... Segundo a *Gazeta do Povo*, citou um dia desses: “Os 400 principais bilionários dos EUA.” (Eu não quero me naturalizar americano, quero continuar brasileiro, mas eu não posso deixar de louvar quem faz o que faz com o que faz) Os principais 400 bilionários americanos têm mais poder do que o PIB inteiro do Brasil, o produto interno brasileiro. Eles podem, o Bill Gates pode dar bilhões à uma fundação de pesquisa disso e daquilo, inclusive de arte. Mas esse rapaz, esse cidadão, meu querido genro, esteve lá na Biblioteca do Congresso em Washington e ficou fascinado. Alguém construiu lá um anexo do *Metropolitan* porque tinha lá muita coisa. Construiu tudo, pagou tudo e entregou ao governo americano. Entre outras coisas menores, ele tinha oito Van Gogh. É uma questão de caixa. Ou então, você rebaixa as suas pretensões e faz como o sapo, aquela criatura que queria pular num cacho de uvas e não conseguia [ou seria a] raposa? Depois de tentar, cair e levantar disse: “Bom, deixa, elas estão verdes mesmo.” (risos). Ou então você rebaixa as suas pretensões e não compra nada e fica com aquela cara de: “Ora veja”.

K- Quantos artistas plásticos existem aproximadamente no Paraná e qual é a proporção daqueles que se destacam no mercado dentro desse montante?

M- Vamos dizer assim... Vai ser uma resposta que tem tudo para ser encima do muro, mas não é bem assim. Só que é bastante próxima da realidade. Vamos isolar o número 100. Todos se consideram de valor: 20% chegaram lá e 80% se julgam injustiçados, preteridos, mal compreendidos, não reconhecidos, ignorados para serem descobertos pós-mortem (risos).

K- Por ordem de importância, quais foram os artistas que mais venderam no Paraná do século XX?

M- Que mais venderam?

K- Por ordem de importância?

M- Olha, pela carreira que tiveram, pelos anos de carreira que conseguiram montar, eu diria o De Bona na cabeça, o Theodoro De Bona, o Potty, Arthur Nísio, Andersen, Alfredo Andersen, Miguel Bakun, já falei Viaro?

K- Ainda não.

M- Ponha lá Viaro. É isso aí: Guido Viaro.

K- A obra que não tem a assinatura do artista, ela tem valor comercial?

M- Ela tem, nós temos um processo complicado mas válido de autenticação. Desde que ela seja aceita, em outras palavras, desde que a autenticação não precise ser autenticada. Parece um jogo de palavras, mas não é. Ela tem validade sim. Como eu disse, é preciso que a pessoa investigue, por exemplo, a procedência da tal obra, tenha em vista o histórico da dita cuja, a quem pertenceu, faça um levantamento mínimo da origem daquilo. Por que... Esse quadro do Potty é uma das raras pinturas a óleo do Potty. Ele gostava muito daqueles desenhos, daquelas coisas lá. Um dia o... Eu nunca consegui me aproximar do Potty. Não sei o porquê, ele tinha um gênio meio fechado, mas era muito amigo do Krieger, o Ricardo Krieger. Um dia nós fomos... Eu insisti muito com Ricardo. “Será que ele vai me receber? Você eu conheço mas o Potty eu não conheço.” [O Ricardo respondeu:] “Não, o Potty é muito amigo meu e coisa e tal, nós vamos para Europa no ano que vem.” Muito bem. Eu me lembro [que nós] fomos lá no restaurante Boneca do Iguaçu, um da família Mel que tinha nos arredores do cemitério aqui para baixo. Funcionava na rua Emiliano Perneta esquina com rua Visconde de Nacar. Era o restaurante Iguaçu, da família Mel. Eu fui junto com o Krieger e o Potty e levei junto aquele quadro ali e disse: “Olha Krieger eu acho que o Potty vai me bater mas eu vou pedir que ele autentique aquele quadro.”

K- Ele autenticou?

M- Autenticou. Para a surpresa minha, na hora de escolher o prato, a comida. O Krieger escolheu não sei o quê, e eu pedi não sei o quê e o nosso homenageado Potty pediu um iogurte (risos)

K- Um iogurte?

M- Não quis comer nada. Fazer o que?

K- Ficou chateado.

M- Temperamento.

K- Temperamental. Curiosa história. Então, a compra de obras de arte é um meio de especulação financeira? De status social?

M- Pode ser. Haja visto o caso de um grande colecionador, agora o ex-presidente do banco de Santos. Não me lembro agora o nome dele, mas ele enveredou por esse campo e precisou justificar uma série de... Ele era captador de recursos para investir e conseguiu realmente fortunas indescritíveis. Precisava dividir em vários setores aquela montanha de dinheiro que ele conseguiu. Não sei qual era o... Ele dividiu por 4, os acionistas, etc e tal. E é claro, de posse dessas obras todas, muitas delas raras, muitos deles se aproximaram para vender o que era deles. Daí ele querendo o máximo pelo dinheiro dele e o mínimo pela obra que ele comprava. Como o mercado era vendedor, então ele impunha o seu preço e conseguiu uma coisa extraordinária que agora está tudo na justiça (policia) e tem uma montanha de herdeiros disputando. Uma barbaridade, mas possível, a especulação.

K- Então, nesse sentido, é um exemplo de que é um bom investimento em alguns casos investir na obra de arte?

M-Sim, bem comprado... Porque tem pessoas que têm o poder de avaliar. Esses que vão comprar o teu carro usado, por exemplo, eles dão uma olhada e já vêem se está batido. Eles têm um olho clínico, eles sabem: É aquele ali. Tem também os outros que nasceram virados pra Marte, Saturno, ou então alguma coisa assim (não Plutão porque foi rebaixado agora), mas tem aquele estalo: “Esse aqui vai ser!” E daí ele faça negócio da vida dele.

K- Existe diferença entre o comprador colecionador, o comprador especulador e o comprador esporádico?

M- Não, são compradores específicos, eu acredito. Um não vai interferir na seara do outro. Porque se você compra para valorizar, o especulador, e você não vende o quadro, o que é que você faz? Joga ele fora? Não, você vai negociá-lo de alguma forma, com algum preço, de algum jeito. Eu acho que são atitudes



específicas, cada um adquire com determinado propósito. Eu, de minha parte, torço para que os três se dêem bem.

K- Você se encaixa mais em qual? Ou nos 3? Ou um pouco de cada?

M- Não, eu provei os três. Hoje, entre as subidas e descidas, eu acredito que o resultado foi bom. Eu hoje não compraria certas coisas que comprei há trinta anos e vice-versa. Eu quero registrar aí que o gosto, a maneira de olhar, o jeito de olhar, separar as coisas [muda]. [Há diferença entre] o vendedor que queria realmente vender o quadro e aquele que queria me empurrar um quadro. Hoje, eu já tenho uma visão mais apurada dessas coisas todas que, na ocasião, no início dessa conclamada toda eu não tinha visão, não dispunha desse juízo crítico. Então, eu penso que somos todos escravos da evolução e é preciso refletir muito. Só para citar mais um grego, a última vez, eles já diziam naqueles tempos que quem não reflete repete. É uma frase curtíssima mais vai atravessar mais alguns séculos porque não tem resposta. Você compra porque alguém mandou comprar? Compra porque aquele é bom. Mas consulta o teu... Aí então entra a tua percepção, a tua inteligência, fatores extras sensoriais (risos).

K- O valor comercial apontado pelo artista nas obras que ele produz é aumentado até chegar ao consumidor em quantos % aproximadamente?

M- Eu diria que está embutida nesta resposta a necessidade de vender e para quem é feita a venda. Supondo-se que o vendedor tem algum conhecimento mínimo das possibilidades do comprador. Em outras palavras, saiba o quanto ele pode gastar, o que ele já tem casa, pode avaliar mais ou menos o gosto dele. [É preciso saber] quanto ele pagou por aquele Luiz Carlos que tem lá, se você quer vender um Luiz Carlos para ele, não é? Então, você faz aquela... É uma questão de uma consulta muito discreta, por outro lado, nem tão discreta. [É preciso] procurar adivinhar o que o outro está pensando, é muito difícil.

K- O que pensa você a respeito dos preços artificiais aplicados às obras de arte em circulação no mercado, os preços que não caberiam na obra?

M- Não, a parte...

K- Porque às vezes é dado um preço bem maior do que ela valeria.

M- Dá para responder a moda da Dercy Gonçalves: “A parte mais sensível dos corpo humano é o bolso.” Se aquele preço agride o teu conceito do que se deveria gastar numa obra de arte você não compra, simplesmente. Você não vai fazer como aquele outro da anedota que para comprar gasolina vende o carro. Você tem que ter uma noção das suas possibilidades, tem que avaliar. Hoje, a imprensa toda estar espantada com a crescente inadimplência que representou o acesso ao crédito na forma de descontar do recebimento mensal do INSS. Ou seja, você nem ganha dinheiro, você fica inibido com aquela parcela maior que vai para sua mão. Na segunda ou terceira vez você fica afogado e não sabe para onde ir. Essa é a conta que cada um tem que fazer sob pena de pagar um preço irreal, astronômico, qual é a mesma palavra que você usou?

K-Artificial.

M- Artificial, só por uma vaidade. Inclusive é uma burrice, mas em todo caso...

K- Por que em geral o mercado de arte apresenta-se misterioso ao público?

M- Ele tem uma certa imagem que quer preservar, se ele se faz muito vulgar... (trecho compreendido) Na medida em que ele marca seus preços, ele seleciona sua clientela. É um jogo muito sutil de gato e rato. Aquele quadro que você vai vender é aquele mesmo quadro que você vai comprar. Depende aí do que cada um pensa. Mas se ele abrir demais... Se todos comessem agora a vender estupidamente os seus trabalhos iria aumentar estupidamente o número de pintores. Isso simplesmente porque se ele faz eu também posso. Mas não é bem assim. Você não tem aquela destreza, aquela finura de se expressar, aquela coisa toda. Isso é preciso... Só que a vida é curta (risos), a vida é curta. Eu tinha um chefe no passado [que dizia]: “A vida é curta e boa”.Daí ele emendava: “Mais curta do que boa.” Então, aí que está, se você passa inverno, uma primavera muito prolongada, um verão muito prolongado, se está tudo muito fácil na sua vida, estrada plana, céu de brigadeiro... Daqui a pouco você nem percebe que você está em pleno outono e daí, qual é a tua alternativa? É o inverno. Ainda bem que tem alternativa. *Adios muchachos!*

K- E as artes plásticas são elitistas?

M- Não, haja visto o mar de artistas populares que existem por aí. Somos impropriamente chamados de sul maravilha, mas não é bem assim. Mas naquelas áreas... Vá lá...

K- Norte, MT.

M- Eu não queria falar o palavrão mas já que você me ajudou... Tem muitos desses artistas populares, eles não têm outras perspectivas estão com aquele monte de barro na frente deles. O que eles vão fazer? Cerâmica, não é? (trecho incompreendido) Mas é que eles precisam de tintas para pintar as telas, entre outras coisas. Então vamos fazer com que? Com material que nós temos. Meu Deus, nem precisa cursar a universidade para um óbvio desses. Você faz com que você tem em casa, palha, artefatos outros, madeira. Vai lá para o meio do mato pega um tronco qualquer e imita o Frans Krajcberg e parte para a escultura. E vende lá com os índios nossos. Isso aqui é um grito nosso contra a depredação da natureza (trecho incompreendido) O Krajcberg está brigando com a prefeitura, não sei se você sabe? (risos)

K- A obra de arte deve ser instrumento do que? De comunicação, de transmissão de emoções ou de outras finalidades?

M- Cultura, cultura englobaria isto tudo em suas múltiplas conseqüências. Quando você contempla uma obra de arte e fica emocionado com o que vê, você aguça todos os seus outros sentidos que vão influenciar na tua... Afinal, eu vou comprar isso aí. Ou é claro, se for uma Monalisa você se limita a ser um observador encantado. Mas é isso que define. Eu acredito ainda... (Puxa, mais eu deveria já acreditar em outras coisas! Ainda sou meio teimoso) Eu penso que nós não poderemos ser felizes, principalmente no caso brasileiro, por medidas provisórias tão ao gosto das nossas autoridades: “Então, a partir de hoje todos os brasileiros são felizes!” Então põe lá um sinete nacional. Duplica, triplica, quadruplica as cestas básicas. Meu Deus do céu, não é por aí. O que precisa [se] despertar através do conhecimento, do encaminhamento dessas pessoas [é] para o entendimento que existe algo além dos aviões que voam no céu. É preciso entender essa evolução. Agora ensinam os japoneses: “Ninguém sobe uma escada sem pisar nos primeiros degraus.” Coisa de japonês, mas é isso aí. Se o

artista, o povo, o necessitado, ou qualquer outra classificação, não olhar para dentro dele mesmo e não estabelecer a ele... [O que acontece é que ele justifica seus atos dizendo:] Não porque alguém mandou, porque achei bonito. [Quando ele deveria se perguntar:] “O que é que eu estou fazendo aqui? Qual é que a minha função? Vai depender de mim, eu é que sei.” (Trecho incompreendido) Mas esse algo mais é o que a pessoa tem que desenvolver. Uns aprendem mais fácil, outros com mais dificuldades. Mas é preciso aquela bússola, aquele despertar de si mesmo.

K- Finalmente, a última questão... Você já disse em toda entrevista, mas eu gostaria de reforçar para terminar: [Gostaria] que você fizesse um balanço da sua atuação no meio artístico do Paraná até agora. No que é que você acha que contribuiu?

M- O que eu acho que eu contribuí? Bem, eu diria hoje que sou um aprendiz de feiticeiro. O que seria um aprendiz de feiticeiro? A pessoa que para descobrir sua verdadeira tendência, a sua verdadeira vocação, teve que se relacionar com inúmeras pessoas, com prós, contras, etc e tal. Procurei ser fiel a mim mesmo e bastante... Sem ter freqüentado faculdade, o que não foi por negligência de minha família, que muito insistiu, mas foi por desinteresse meu mesmo. Eu achei que não era por aí. Mas procurei descobrir a raiz de tudo... Qual é a raiz de tudo? É a busca de um sentido para vida. Nessa caminhada que eu estou fazendo agora e que já vai para 74 anos, vou fazer 75, eu descobri, por exemplo, que não é o dinheiro... (Pode ser uma expressão muito materialista, não é? Falando de cultura, de arte, daqui a pouco descamba para o dinheiro.) Mas, não há nenhuma biblioteca que seja auto-suficiente, principalmente aqui em Curitiba. O resto do Brasil, não sei. Mas deve ser a mesma coisa. Não há dinheiro! Na renovação de títulos, no sistema mais de conservação. [E também há] o leitor que empresta o livro e não devolve mais. [Há o problema] do desinteresse daquela porção de gente que estudou em faculdades aqui e ali, mas não doou os livros que não interessavam mais para a faculdade, para os outros que não puderam comprar. Mas por que não fez? Aí seria um princípio, sem gastar grandes fortunas, de devolver, de dividir com outro aquela coisa que não te serve mais. Você vai me

dizer: Puxa! Você está ficando (trecho incompreendido) Não, não é por aí. A idéia é o seguinte: Eu então descobri que o caixão não tem gaveta. Puxa você está funéreo. Não, não é bem assim. Um dia, eu estive lá pelos idos de 1938, eu fui bem pequeno e aluno do colégio Bom Jesus da Praça Rui Barbosa. Naquele tempo, tinha o professor Antonio que era um dos mais influentes. Ele com aquele sotaque germânico contava pacientemente pela centésima vez a história, aquela fábula do cachorro que carregava nos dentes uma carniça que ele achou no mato. Daqui a pouco ele passou por uma poça de água e viu que tinha um outro cachorro com uma carniça na boca também. Daí ele pensou, eu vou carregar duas carniça e abriu a boca para pegar a outra e derrubou as duas. Era uma coisa própria da nossa idade mas trazia ali todo uma filosofia de vida. Você não pode carregar tudo, um dia você vai ter que fazer uma seleção. O que é que eu quero? Qual é o destino disso tudo? Antes que você me diga que é para pôr na Cômputo (risos) eu vou te perguntar se você aceita um gole de Coca-Cola?

K- Eu aceito. Então nós terminamos, muito obrigada, gostei muito da entrevista.

Fim!

Curitiba, 20 de setembro de 2004

Local: Residência do entrevistado

Curitiba-Paraná

Entrevistadora: Katiucya Perigo

### **Entrevista com Ennio Marques Ferreira (Administrador da cultura)**

K. - Primeiramente, na verdade, eu já tenho algumas informações sobre você. Pelas minhas leituras, enfim, ou mesmo pela entrevista anterior, na qual fiquei conhecendo você bastante. Então, eu vou partir da idéia de que alguma coisa eu já conheço sobre o seu trabalho. E a minha primeira questão seria a seguinte: Depois da Cocaco, será que você lembraria, poderia me dizer quais são os cargos que você ocupou nessa área de administração da cultura, e as datas, não sei se precisas ou pelo menos aproximadas.

E – O que eu vou te dar... Talvez fique mais fácil um currículo que eu tenho.

K - Há, vai ser ótimo. E você gostaria de comentar sobre um [cargo] que mais te marcou, ou que você achou que fosse o mais representativo da sua carreira? Ou mesmo [um cargo] de grande importância para a História da Arte do Paraná do século XX, da segunda metade do século XX?

E – [Trecho incompreendido] Até então, eu nunca tinha sido funcionário do Estado. Eu trabalhava numa outra área. Eu sou engenheiro agrônomo, então, eu trabalhava na área da minha especialidade. Nessa ocasião, como eu sempre tive muito interesse em acompanhar o desenvolvimento, o movimento das artes de modo geral, eu fiz aquela pequena galeria de arte, que, anteriormente, era a fabriqueta de molduras: a Cocaco. O nome anterior era... Aliás, não tinha nome. Só tinha a razão social, que era o meu nome e o nome de mais um sócio meu. Era Marques Nunes decorações – coisa mais pretensiosa. Em 1957 cresceu um pouco. Nós fizemos uma reforma naquela fabriqueta que tinha um local de atendimento comercial. Na parte de trás... Não sei se isso te interessa?

K.- Sim claro.

E – Na parte de trás daquela sala tinha uma outra sala que era a fabriqueta de molduras. Aí, nós terminamos a fabriqueta que foi transferida para um outro local e montamos um espaço que seria uma pequena galeria de arte. Foi inaugurada em 1957. A fabriqueta tinha iniciado em 1955, dois anos antes. Em 1957 nós abrimos a galeria (Trecho incompreendido) com uma exposição do Loio Pérsio (artista paranaense). Esse gancho é para dizer que essa galeria, que inicialmente era a pequena fabriqueta, tornou-se um ponto de encontro de jornalistas, intelectuais. Então, era de um movimento interessante: á tarde, no final da tarde, principalmente, o pessoal se reunia ali para bater papo.

K – Já que você está falando disso, então, eu tenho uma outra questão que faz parte do meu roteiro, ela seria acerca desses intelectuais. Eu gostaria que você pudesse citar nomes de pessoas que você acha que foram importantes: literatos, jornalistas, críticos, professores de arte, administradores da cultura que tiveram uma participação importante na inserção e mesmo na legitimação da arte moderna no Paraná. Já que, como você estava contando, a Cocaco parece ser um centro catalisador da arte moderna, não é?

E –[A Cocaco] foi, na época, a única galeria de arte. Existiu uma, antes dela, era na Carlos de Carvalho [rua da região central de Curitiba], a [galeria] do Loio. [Ela] vendia acessórios de arte e era chamada de El Greco. (Trecho incompreendido). Mas, já em 1957 não existia nenhuma galeria de arte em Curitiba. Os artistas expunham as obras em lojas (Trecho incompreendido). Mas, voltando à sua pergunta a respeito das pessoas que lá estavam, [aquelas] que apareciam por lá. Eram desde artistas – muitas vezes artistas quase desconhecidos – até intelectuais, como, Eduardo Rocha Virmond, Renê Dotti, Mário Romani. O Mário Romani era um industrial, um empresário. O Renê Dotti e o Virmond eram advogados. (Trecho incompreendido). Quem mais? Aí entra o problema da memória ruim. Vamos ver se eu consigo lembrar mais alguns nomes. Bom, os artistas... Praticamente todos os artistas da época: o Viaro [por exemplo], e alguns menos conhecidos [também apareciam]. Muitos iam por razões comerciais, pra ver molduras. Mas, normalmente pra trocar idéias, conversar. Miguel Bakun... [Ennio recorda outro artista freqüentador]

K – Mas você acha que esse clima que existia na Cocaco, essa reunião de pintores contribuiu pra trazer algo novo para o Paraná? Arte moderna [por exemplo], ou não?

E- Eu acho que contribuiu. Principalmente na época, em 1957, foi realizado, [ou melhor], criaram um movimento de renovação. Os jornalistas de arte, intelectuais, pintores [foram os responsáveis]. Houve um movimento de renovação, tudo dentro do âmbito da Biblioteca Pública que sempre foi um ponto importante de cultura aqui em Curitiba, um ponto muito grande culturalmente. [Lá] realizavam sempre todas as iniciativas de arte, afinal, de cultura de um modo geral. Então, o que nós estávamos falando?

K – Se a Cocaco foi um centro catalisador das idéias de arte moderna.

E – Eu acredito que sim. Pelo que se ouve, também, de outras pessoas que participaram de lá. Realmente eu acredito que tenha sido um ponto importante de desenvolvimento da arte contemporânea. Ali surgiu, logo em seguida, nesse mesmo ano, aquele famoso Salão onde os artistas não ficaram satisfeitos com o julgamento que deu vários prêmios, principalmente, para os artistas já consagrados, mas que eram conservadores. Então, nós fizemos um movimento e retiramos as obras. Eu participei desse movimento, digo, nós, porque participei com outros artistas: Garfunkel... Agora, não recordo os nomes de outros, mas eram esses artistas que não estavam satisfeitos com o movimento artístico que era considerado anacrônico, conservador. Bem, o que mais? Houve esse chamado Salão dos Pré-julgados, em 1957. Foi no 14 ° Salão Paranaense de Belas Artes.

K – Ennio, você começa a fazer parte da organização do Salão a partir de 61, não é?

E – É.

K. – Você poderia me contar como é que você chegou a ser organizador do Salão? Porque me parece que você foi nomeado, não é?

E – É, exatamente. Eu relatei essa trajetória da Cocaco para mostrar como cheguei lá. Dessa forma, eu não era uma pessoa muito conhecida. Inclusive, morei fora muito tempo, no Rio de Janeiro. Vim para cá em 1953 e aos poucos é que fui (trecho incompreendido). Com a Cocaco, pela movimentação desse ponto



de encontro que se tornou visível para a sociedade da época, é que eu fui indicado – apesar de não ter participado da área pública, do serviço público ligado à cultura – para diretor do Departamento de Cultura do Estado, que na época era uma Secretaria. Existia a Secretaria de Educação que era dividida em Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação. É claro que a Secretaria de Educação era uma entidade muito grande. Preenchia, com as Escolas, [a dedicação] toda do Estado. E o Departamento de Cultura era ainda um órgão que estava se formando. Houve alguns diretores importantes do Departamento de Cultura, mas era um órgão ainda muito pequeno, que não tinha uma expressão muito grande. Talvez soe um pouco pretensioso dizer que eu fiquei lá quase nove anos e houve uma movimentação grande, principalmente na área artística.

K – Você entrou quando mudou o governo.

E – É, quando mudou...

K – É o Virmond...

E – O Ney Braga.

K – O Ney Braga.

E – Quando o Ney Braga foi eleito eu o conhecia muito pouco, mas devo ter sido indicado por uma daquelas pessoas que participavam desses pontos de encontro, [pessoas] que conheciam o nosso trabalho aqui na Cocaco. Então, foi realmente uma grande surpresa. Tive muita dificuldade para me acostumar como dirigente de um órgão público, que, afinal, não era muito grande, mas teria a sua importância, não é? Inclusive o fato de tomar posse, eu não sabia como fazer. E o meu antecessor que estava lá... Dentre os antecessores, tinha o Ivo Arzua, a (Trecho incompreendido) e outras pessoas ligadas à cultura. E um deles, o último diretor do Departamento de Cultura, era o... (trecho incompreendido) um cineasta que tinha inventado um sistema de...

K. – O Groff?

E – Não. O Groff participava também, não era assíduo lá na Cocaco, mas aparecia por lá. (Trecho incompreendido) O meu antecessor no Departamento de Cultura tinha inventado um processo tridimensional para cinema. Era o... Afinal, lá estava ele e eu cheguei. [Eu] não sabia o que fazer para tomar posse do meu

lugar e ele não se dispunha a sair. Foi uma situação muito interessante que aconteceu: eu tendo que assumir aquele lugar, sem conhecer as manhas da coisa pública e a pessoa não se dispondo a entregá-lo de imediato. Então eu sofri bastante para...

K – Tomar posse?

E - ... Até que tudo estivesse regularizado. Essas coisas todas eram muito engraçadas.

K – Ennio, nesse mesmo ano em que você tomou posse, então você... (interrompida pelo entrevistado)

E – Moro. [Referindo-se ao seu antecessor na direção do Departamento de Cultura]

K – Como é o nome?

E – Leonel Moro, que depois ficou meu amigo.

K – Você também já começou a participar da organização dos Salões, não é? Como é que foi isso? Qual o vínculo do Salão com a... (interrompida pelo entrevistado)

E – O salão era organizado pelo Departamento de Cultura. Nós não tínhamos espaços, como não temos hoje. [Ele] era sempre realizado em locais emprestados. Hoje é o Museu de Arte Contemporânea que realiza o Salão. Na época, nós realizávamos na Biblioteca Pública, nos salões da Biblioteca Pública, ou no subsolo, no térreo do Teatro Guaíra que tinha salas grandes (Trecho incompreendido). Sobre o que nós estávamos falando mesmo?

K – Sobre a sua participação na organização dos Salões, nessa primeira vez.

E – Como nós estávamos embalados nesse – alguns anos atrás – movimento de Renovação, nós tínhamos como princípio uma certa obrigação de fazer uma pequena revolução na organização e no funcionamento do Salão Paranaense. E nós, o Departamento de Cultura, organizamos, então, os salões com um cunho mais contemporâneo. Como fizemos isso? Principalmente por meio de nomes importantes da arte, da crítica de arte brasileira, principalmente do Rio [de Janeiro] e [de] São Paulo. [Mas] principalmente [de] São Paulo. Eram nomes já conhecidos. Quem me ajudou muito nessa área foi o [Eduardo Rocha] Virmond.

O Virmond era um advogado que sempre teve uma ligação muito forte com a arte, uma arte atual. E o que mais?

K – Aí vocês formaram um júri mais alinhado ao que estava acontecendo na época?

E – A renovação ia superar a parte mais conservadora através do júri do salão. Então, pessoas como Lourival Gomes Machado de São Paulo, José Geraldo Vieira de São Paulo e outros críticos importantes do Rio [de Janeiro] e de São Paulo foram convidados. Eles, que para nós eram personalidades importantes do mundo artístico brasileiro, aceitaram participar desses salões. Esse grupo de críticos de arte era mais voltado para a modernidade, para a contemporaneidade da arte. Então, tudo aquilo que era conservador era cortado do Salão. Eles iniciaram uma... Aceitavam obras que tinham uma coisa de novo, de atual, de contemporâneo. Nisso, houve uma reação, inclusive, por parte dos artistas chamados acadêmicos que não queriam aceitar essa situação, [aqueles] que eram cortados. Muitas vezes, eram artistas conhecidos, mas [eram artistas] que não tinham um interesse de ter um desenvolvimento artístico mais (Trecho incompreendido). Um deles (só por curiosidade) era um artista que era, digamos, freguês do Salão Paranaense. Todo ano [ele] recebia prêmios. Era um pintor muito conhecido no Rio de Janeiro e que em 1961, quando houve o 18º Salão e nós entramos no Departamento de Cultura, enviou... Ele tentou participar do Salão mandando um quadro que foi cortado. Na época ele era... Acho que [ele] já era, inclusive, diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: Oswaldo Teixeira, um figurão, um figuraça. Claro que ele ficou muito contrariado. Escreveu uma carta para o governador. O governador mandou a carta para nós querendo saber qual a razão daquela reação. Mas não houve por parte do governo nenhuma pressão para que ele (Oswaldo Teixeira) entrasse, para que participasse. O que aconteceu mais tarde aqui em Curitiba, (Trecho incompreendido) haverá um ...

K- Eu gostaria de saber como é que é a organização do salão? Quando é que ele acontecia? Como é que os órgãos públicos viabilizavam o acontecimento, as premiações? Essa parte mais da organização.

E- Bom, o salão era sempre preparado com bastante antecedência, dentro das possibilidades que nós tínhamos. Tudo era muito precário, os meios eram precários. Inclusive, como eu já disse, o espaço para se apresentar o salão era um espaço emprestado por algum órgão público. E... Os recursos, não é? Nessa época, principalmente nessa época, uma das maneiras de atrair o artista para o salão... Naturalmente nos interessava que houvesse uma participação muito grande de artistas de todo o Brasil e a grande dificuldade era obter recursos para os prêmios. Verbas administrativas para transportes e outras coisas mais, a gente conseguia, mas, [obter recursos] para a premiação, sempre foi a grande dificuldade. Conseguimos, às vezes, uns prêmios de uns órgãos mais ricos do Estado: BADEP, coisas assim. Eram prêmios não muito elevados, mas, conseguíamos certa quantidade de prêmios que chamava a atenção do artista. Era uma tarefa muito difícil porque [nós] tínhamos que ir pessoalmente aos dirigentes de instituições públicas e privadas para conseguir prêmios e muitas vezes éramos recebidos de uma forma bastante desagradável. Um deles chegou a dizer que já havia dado naquele ano a sua parcela de recursos para... (qual é a expressão que ele disse?) “Obras benemerentes”. [Ele disse] que já tinha dado a sua cota de benemerência, então não podia dar mais. Era uma empresa da iniciativa privada. Mas, de qualquer forma, conseguimos. (Inclusive eu tinha anotado isso e achei interessante a gente verificar mais tarde.) O valor levantado de recursos para os prêmios do salão era igual ou maior que toda a dotação do Departamento de Cultura. Lamentavelmente, esse dinheiro... Lamentavelmente não! Justamente, esse dinheiro era entregue. Nós não tínhamos benefícios maiores a não ser esse de dar mais prestígio ao salão.

K – E que tipo de empresas privadas ou mesmo [que tipo de] pessoas teriam interesse em patrocinar ou oferecer um prêmio de aquisição? Você lembra de alguém?

E – Empresas que hoje já não existem mais, por exemplo: Prosdócimo. Fora os órgãos públicos, a Prosdócimo, a Hermes Macedo, a Trans Paraná.

K- E que tipo de interesse eles tinham?

E- Nós não conseguíamos muitas empresas porque eles não percebiam que havia um interesse cultural. Não havia um retorno promocional à altura do prêmio que, muitas vezes, eles davam. Aí, havia através de outra... Chamava prêmio aquisição. O prêmio aquisição era muitas vezes difícil de dar porque, por exemplo, o Hermes Macedo dava um prêmio (Eu não posso te dizer exatamente em valores de hoje como eram)... Então, o Hermes Macedo dava, digamos assim, 5.000. Então, você tinha que dar um prêmio para uma obra que custasse até aquele valor. Se tivesse um valor mais elevado eu não poderia dar o prêmio. Era uma dificuldade para o júri e para nós da administração. O prêmio aquisição subentendia que você iria comprar o quadro e esse quadro iria para uma instituição. Sempre foi uma maneira razoável de a gente conseguir recursos para essa finalidade, esse tipo de prêmio, vamos dizer assim.

K- E chegou a haver algum caso de a empresa não gostar do quadro?

E – Há, sim.

K- Às vezes os critérios deles não eram os mesmos dos jurados.

E – Você tinha que andar na corda bamba para saber, digamos assim, o que a empresa gostaria de ter. Então, o júri fazia uma seleção, indicava as obras que mereciam receber prêmios. Depois, para adaptar, para dar o prêmio à determinada obra era complicado, era difícil. Uma delas (das empresas), por exemplo, não gostou das obras que recebeu de uma gravadora que hoje é muito importante: Anna Bella Geiger. [Obras] que hoje estão no Museu de Arte Contemporânea junto com outras que tiveram esse problema de não aceitação por serem [destinadas a] uma aquisição. Não é uma compra, uma coisa que a empresa gostaria de ter.

K.– E como é que se resolve essa situação? Vocês dão um novo quadro?

E – Olha, sempre a gente dava um... (com certo cuidado para não ofender), mas sempre havia uma saída honrosa. E esses prêmios, muitas vezes eram prêmios que voltavam para essas instituições públicas, que voltavam para o acervo do Museu de Arte Contemporânea. [As obras] voltavam para o Departamento de Cultura que [as] reuniu compondo o elemento básico do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, aberto em 1970. Um desses casos do prêmio

aquisição que é muito delicado foi o caso do Bakun que eu contei para você. O Bakun participou em 1962 do XIX Salão e naquela época era possível participar com um número maior de obras. Ele participou com cinco obras e infelizmente quatro delas foram cortadas. Uma ficou, e essa foi escolhida para o prêmio aquisição (Trecho incompreendido). Aí, eu fui falar com ele e ele disse que a obra já não era mais dele, mas [era] do filho do professor Oscar Martins Gomes que tinha comprado o quadro. Então, eu expliquei para ele: “Olha, você não vai poder receber o prêmio porque o quadro está vendido, você não poderia [nos] entregar o quadro. Como vai haver a aquisição se você não pode entregar o quadro?” Aí nós tivemos que correr para ver se achávamos uma outra compensação para o Bakun. Foi aquela caixa de tintas... dizem que foi a causa da morte dele. Ele era uma pessoa muito humilde, muito complicada, cheio de problemas. Não deve ter entendido bem a situação. Mas, o Bakun, antes de mais nada era muito amigo nosso. Na época da Cocaco ele estava sempre lá. O que mais?

K- (Trecho incompreendido)

E- Sobre essa parte administrativa, havia recursos orçamentários do Departamento para esse tipo de trabalho. Para o pagamento desse tipo de trabalho (trecho incompreendido). Aí nós tínhamos que estabelecer um valor que não ficasse... que fosse condizente com a altura intelectual do conjunto. O que não era muito fácil. Mas o Estado tinha condições de pagar isso. Não era uma coisa muito grande: valores de prêmios. Essas coisas nós poderíamos pagar com recursos do orçamento do Estado.

K- Artistas de todos os locais podiam se inscrever...

E – Na década de 50 e 60 eles já... Desde a década de 50 eles já faziam, já abriam o salão para artistas de todo o Brasil.

K – Mas há uma predominância do artista local?

E – Ah sim! Há uma predominância do artista local. Só que o artista local nem sempre conseguia entrar no salão por razões, pelo valor artístico do seu trabalho, não é? É que ele, de certa forma, saía... Nós começamos a encarar o artista local e o artista de fora com o mesmo nível, com o mesmo olhar. De forma que esses

artistas locais entravam em igualdade de condições que os artistas de fora. Acontece que os artistas de fora tinham... Os que mandavam [as obras], participavam do salão, tinham, muitas vezes, um nível artístico mais elevado: o eixo Rio/São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul.

K- (Trecho incompreendido).

E – Era uma coisa complicada porque muitas vezes artistas que eram reconhecidos aqui no Paraná não conseguiam ser aceitos no salão. Nós não podemos dizer que o salão seja um meio de avaliar o valor artista. Ele pode avaliar, de certa forma momentaneamente, naquele momento do salão aquele artista que participou. Mas são artistas que participavam da vida cultural do Paraná e de Curitiba (trecho incompreendido) também de outras cidades do Paraná que participavam: alguma coisa em Ponta Grossa, Londrina. Mas eles eram reconhecidos já como artistas importantes aqui no Paraná. (Trecho danificado na fita)

K- Você não lembraria de alguns nomes, não?

E- Por exemplo...É um pouco difícil, eticamente também. Mas eram, eram figuras que – veja só a incoerência da coisa – são figuras que haviam participado do movimento de renovação, daquele salão dos Pré-julgados que tiraram os quadros do salão porque não admitiam o julgamento do júri anacrônico.

K- Mas, em termos de evolução da arte, eles estavam ultrapassados?

E- Eles eram de vanguarda numa época dos anos 50. Eram artistas modernos. Eles eram artistas de nível considerado moderno na época. Mas, quando chegavam ao salão, e principalmente pelo fato da época já ter uma predominância da arte abstrata... Chegou ao ponto de um artista desses, muito conhecido, (trecho incompreendido) ter feito uma brincadeira para mostrar que a arte abstrata era uma bobagem que qualquer um faria. Então ele fez um trabalho abstrato e iria participar do salão. E foi cortado. Havia essa coisa porque eles eram contemporâneos na época e foram maltratados pelo salão. De certa forma, porque o júri era muito rigoroso: tinha que ter um sentido de contemporaneidade naqueles trabalhos que iam passar no salão. Então, aqueles que não tinham esse cunho de modernidade eram deixados de lado.

K- Então Ennio, e os artistas abstratos consagrados na década de 50 no salão (Ennio interrompe)

E – A maioria deles era de fora...

K- Mas, por exemplo assim: Domício Pedroso (apesar de que ele já é mais pro fim da década de 60) mas, por exemplo, Fernando Velloso, Érico da Silva, Fernando Calderari receberam alguma ou outra premiação e nesse período trabalhavam com obras abstratas. Você acha que eles tem um reconhecimento fora do âmbito estadual, de Curitiba, do Paraná, ou eles só tem reconhecimento local? O que você diria a respeito disso?

E- É uma questão um pouco difícil.

K- Ou em termos gerais. Você poderia falar no geral o que é que você pensa dos artistas consagrados na década. Na década não, na segunda metade do XX. Vamos ampliar essa questão.

E- O que se pode dizer...

K- Nós somos reconhecidos lá fora? Como é que...

E – O que se pode deixar bem claro é o seguinte: a arte do Paraná é muito pouco reconhecida fora daqui. São poucos artistas que conseguem uma projeção fora do Estado. Eu não quero nominar os artistas, mas você veja Guido Viaro que é um dos artistas mais importantes do Paraná. O Guido Viaro não tem uma obra no Museu Nacional de Belas Artes. [Este] é um museu que possui no seu acervo obras dos artistas mais importantes do Brasil. É uma luta que eu tive. Inclusive tentei fazer com que uma obra do Guido Viaro fosse doada pelo filho dele para o museu. Mas isso nunca deu certo. É uma lástima. O De Bona tem, o De Bona tem duas ou três obras no Museu Nacional de Belas Artes. E o De Bona morou no Rio de Janeiro uns 20 anos.

K- E Ennio, você sabe porque o artista só tem um reconhecimento local e não tem um reconhecimento lá fora? Isso não parece uma característica do Paraná, mas parece que cada Estado tem um grupo fechado. O que será que acontece?

E- É que os artistas tem que ter uma dinâmica especial junto à *marchands*, galerias de arte... tem que fazer... tem que ter esse conhecimento. Se não é eles, são as pessoas do setor cultural do Estado que deve promover a aproximação



desses artistas com o núcleo de outros Estados. Principalmente esses, que são mais conhecidos: Rio, São Paulo, Belo Horizonte, etc. Então, o nosso artista ele não se projeta, ele não consegue se projetar.

K- Mas existe uma compensação aqui dentro...

E- Os artistas recebem aqui do Paraná, principalmente pelos colecionadores paranaenses eles são reconhecidos. O Viaro, o De Bona, o Freysleben, etc são artistas que aqui são muito valorizados. O Nísio, por exemplo é um artista que tem uma valorização extraordinária pela sua temática, pela forma, pela maneira de pintar – a especialidade dele era animais. O Nísio, mesmo o Nísio é pouco conhecido lá fora. Aqui, ele é valorizadíssimo. Muitas vezes, ele é mais valorizado do que o Andersen que é um artista da maior categoria, estrangeiro que se fez aqui, que se tornou muito importante, inclusive, por ter uma escola, não é? O Nísio é mais valorizado aqui do que outros artistas. O preço de um quadro do Nísio hoje é muito elevado. Acompanha mais ou menos o do Andersen. Já o Andersen é de uma categoria maior.

K- Mas nós temos um mercado de arte (Trecho incompreendido)?

E- Está começando a... Tem um mercado de arte mas não é muito (trecho incompreendido) tem galerias que hoje (trecho incompreendido)... A galeria Simões Assis, parte do seu acervo já é conhecida fora daqui, mas, já é mais dirigida a certos artistas que tem uma aceitação muito grande. Como Juarez Machado, Cícero Dias. De certa forma, dirigiu (trecho incompreendido) a carreira de Cícero Dias. Nessa época, ele (o galerista) foi o principal que impulsionou a carreira do Cícero Dias aqui no Brasil. Na França, o Cícero Dias ia razoavelmente bem. Hoje já é falecido. O Juarez Machado que é... (Interrupção para virar a fita)

K- Então eu gostaria de saber na sua opinião como é que você imagina a arte paranaense em relação..., ou a produção artística do Paraná em relação a produção artística nacional e também em relação à arte de fora? Uma questão super abrangente. Assim, em termos de inspiração nas vanguardas. O nosso abstracionismo consagrado na década de 50 nos salões, ele é de inspiração na arte de fora. Como é que você imagina isso. Como é que é esse contato dos

artistas? Realmente esse abstracionismo está alinhado ao abstracionismo de fora ou se ele está aquém, não sei?

E- Acho que nunca pôde fugir muito daquilo que o Kandinsky fez, não é? Agora, muitos artistas daqui que eram figurativos entraram no campo da abstração e alguns foram bastante felizes como o Calderari, o Érico da Silva no início. Depois [ele] voltou pra figura, abandonou-a nos anos... logo depois dos anos sessenta e poucos já tinha abandonado. Começou a abandonar a arte figurativa principalmente pelo fato, por uma questão mais mercadológica. É que a arte figurativa é mais acessível ao público, o público solicita mais. E a arte abstrata, dificilmente o colecionador daqui aceita, a não ser em certos casos como o Velloso, o Arney e alguns outros lá que partiram pro abstrato.

K- Há um regionalismo, não sei? Pode ser em termos gerais.

E- É um ponto difícil de abordar. Porque hoje falar em arte abstrata paranaense ou em arte abstrata de Curitiba já não é tanto o problema. Entrou a arte contemporânea, a arte conceitual, essas coisas todas que estão por aí que não são... que são aceitas em museus. Mas é difícil você ter uma obra conceitual, uma instalação ou uma coisa assim que seja adquirida por um colecionador particular. Pode ser adquirida por um museu, mas por um colecionador eu acho difícil. Então, tudo isso é muito complicado. Acho que hoje em dia, as pessoas, os artistas que trabalhavam com a arte abstrata, muitos deles estão se dirigindo para essa coisa mais etérea e de vanguarda: (trecho incompreendido) arte conceitual. Os salões de hoje em dia, os salões paranaenses só aceitam esse tipo de trabalho. Dificilmente você vai encontrar um trabalho de cavalete num salão de hoje. Era como... Fazendo um retorno aos anos 60, a passagem do figurativo para o abstrato e agora é para esse tipo de trabalho. É uma arte um pouco mais complicada de ser entendida pelo público.

K- Então, você acha que é possível identificar uma identidade da arte paranaense? Você vê alguma característica comum a essa...

E – Eu não sou um *expert* nesse assunto. Eu quero dizer que eu não sou uma pessoa que estudou teoria da arte, a história da arte. O meu trabalho é mais... [Eu sou] um feitor que fica próximo dos artistas, que procura solucionar os

problemas. Eu sou um burocrata da arte. E nessa área, eu acho um pouco complicado. Mas o que eu posso dizer é que alguns artistas de hoje, dentro dessa nova concepção de arte conceitual, têm obtido alguns resultados razoáveis fora daqui. Mas são poucos.

K- Então, vamos voltar à algumas perguntas que são mais na área da administração. Eu gostaria que você pensasse em exemplos de algumas obras que você esteve por trás da aquisição dessas obras. Tanto de uma coleção, ou de um grupo de obras, ou de uma obra que você acha que você tem na memória agora, que se destacou bastante: obras paranaenses, de artistas paranaenses, ou obras de artistas de fora, não sei. Pensasse um pouco na questão da aquisição da obra pra espaços. Uma vez que você teve essa importância enquanto administrador. Se você pudesse descrever brevemente, assim, essa compra dessas obras ou (trecho incompreendido). Então, da sua escolha. Dentro desse período de atuação.

E- A evolução dos museus aqui do Paraná sempre foi comprometida com o problema da aquisição de obras. O melhor que se poderia ter para o acervo... Até certo momento, na época da criação do Museu de Arte Contemporânea, o básico, o acervo básico do museu eram as obras de aquisição, prêmios de aquisição ou não, que foram... Que surgiram com os salões, aquilo que se tornou a formação desse acervo. Depois disso, se tornou mais difícil atrair para os museus o melhor que se podia encontrar. Eu tenho uma experiência interessante no Museu de Arte de Paraná, o falecido Museu de Arte do Paraná. Havia um interesse específico de formação de museus com obras de artistas do Paraná ou de artistas de fora que tivessem alguma vinculação cultural Estado.

K- Qualquer período?

E- Até os anos 60. A gente estabeleceu para que o Museu de Arte Contemporânea lidasse mais com as obras dos anos 60 para cá. Houve uma grande dificuldade para se conseguir enriquecer o acervo do Museu de Arte do Paraná. Nós conseguimos muitas doações, o repasse de obras do acervo público do governo do Estado. Muitos até nem quiseram ceder. Houve uma insistência muito grande. Até o governador teve que (trecho incompreendido) um decreto estabelecendo que as obras importantes para o Museu de Arte do Paraná fossem

repassadas para o Museu. O início do Museu de Arte do Paraná foi dessa forma. E nunca houve possibilidade, a não ser numa ocasião, de se estabelecer uma parcela de recursos orçamentários para os museus. A única ocasião foi em 1987, quando foi criado o museu. Nesse ano, eu consegui através de pessoas que conheciam o mecanismo da coisa, do tesouro do Estado. [Nós] conseguimos descobrir uma verba para aquisição de obras de arte. Foi a primeira vez e a única no Estado que se conseguiu recursos específicos para o enriquecimento dos museus, do acervo. Na ocasião consegui comprar algumas obras interessantes (Interrompido).

K- Qual o cargo que você ocupava?

E – Era diretor do Museu de Arte do Paraná.

K- (Trecho incompreendido) obras de artistas anteriores ao período da década de 60?

E- Não estabelecemos um limite. Aquilo que fosse... Que nós conseguíssemos de melhor dentro daquele prazo até os anos 60. (trecho incompreendido) [Nos propomos a] procurar o melhor que pudesse ser comprado. Nós tivemos um número grande de obras que nós compramos nessa ocasião: Helena Wong, Antonio Arney, João Osório Brzezinski (Trecho incompreendido), Giglio, Luiz Carlos, etc. [Nós] compramos muitas obras de boa qualidade, mas também foi a única vez e nunca mais.

K- E você, nessa ocasião (Trecho incompreendido) você foi auxiliado. (Trecho incompreendido)

E- Era tão pouca gente. Era o diretor e mais algumas...

K- E era vocês que faziam a seleção dessas obras?

E- É.

K- Então, foi a única vez que vocês conseguiram (Trecho incompreendido)

E- E todo esse acervo que nós arranjamos para o Museu de Arte do Paraná foram repassados para o Museu Niemeyer, (Trecho incompreendido). É lamentável! A grande queixa dos artistas paranaenses na época... Desde a época em que foi criado o Museu de Arte Contemporânea do Paraná [a grande queixa] é a dificuldade para o trabalho ser mostrado ao público. Havia muita queixa de

artistas paranaenses. Então, isso, de certa forma, fez com que fosse criado o Museu de Arte do Paraná para que as obras dos artistas do Paraná fossem mostradas permanentemente ao público. E nesse, no museu, nós fizemos um (Trecho incompreendido) para que as exposições temporárias não fossem muito freqüentes. Para que o acervo pudesse ser mostrado por mais tempo para o público.

K- Certo. Então, não houve outra forma de conseguir recursos para a aquisição de obras a não ser nesse momento? Ou você lembra de alguma outra ocasião em que houve recursos? De repente surge a oportunidade de um acervo legal que alguém está querendo se desfazer. Como é que... Você lembra de alguma coisa assim? (Trecho incompreendido)

E- Essas coisas são muito raras. Um acervo desses foi uma série de obras do Guilherme Michaud, esse artista suíço que veio pra cá, pra Super Agüí. Então deixou uma obra interessante. Ele era de Vevey na Suíça, terra do chocolate (é uma cidade), lá onde a Nestlé tem a sua sede. Mas, ele não tem participação nenhuma nisso. Mas houve uma época em que muitos suíços foram, tiveram dificuldades de... [Dificuldades] econômicas para permanecerem na Suíça. Então, eles imigravam, se tornaram colonos, [assumiram] outras profissões fora da Suíça, principalmente na América do Sul, América do Norte. Muitos suíços saíram de lá e o Michaud veio pra cá, tinha noções de pintura, etc. [Ele] tinha muitos trabalhos interessantes de aquarelas, grafite. Muitas dessas obras estão lá no museu dele em Vevey na Suíça. Uma parte ficou aqui em condicional. Isso foi posteriormente dado ao Estado: ficou na Biblioteca Pública e depois foi para o Museu de Arte do Paraná. Mas é uma coisa muita especial, específica que não (Trecho incompreendido)

K- Ou seja, nós vivemos também de doações.

E- É, e são poucas as doações, são muito poucas.

K- São poucas.

E- É só pensar que pessoas como o Newton Carneiro tinham uma coleção valiosíssima de arte. O melhor que existiu em mil e oitocentos, principalmente de trabalhos sobre papel. (Trecho incompreendido) depois desapareceu, morreu

(Trecho incompreendido) teve um acidente (Trecho incompreendido) Não sobrou praticamente nada para o Estado. Para a coletividade não sobrou nada. Venderam, distribuíram. Os herdeiros não se interessaram. A casa, eu não sei se você chegou a conhecer a casa do Newton Carneiro? Era um verdadeiro museu dos mais requintados. Nenhuma dessas obras foi para o acervo público. Alguma coisa parece que a Fundação Cultura [de Curitiba] conseguiu. Alguma coisa parece do Michaud.

K- Uma outra questão. Com relação às exposições em que você esteve na organização, em que foram expostas obras de artistas mais recentes consagrados a partir da década de 60, exposições em que você teve participação. Você lembra de alguma? Poderia descrever brevemente? Como é que foi essa exposição? O objetivo dela, a relevância?

E- Quando eu estava no Departamento de Cultura, nós conseguimos fazer exposições de artistas que... Principalmente aqueles que participavam de salões. A gente se familiarizou com eles e ficou mais fácil contar. E nós fizemos principalmente na Biblioteca Pública do Paraná várias exposições desses artistas. Não muitas. Posteriormente, quando eu trabalhei na secretaria da Fundação Cultural (Trecho incompreendido) nós organizamos lá uma, com a FUNARTE, uma sala de exposições específica para artistas aqui do Paraná.

K- Isso a partir de quando? (Trecho incompreendido)

E- Nessa ocasião nós organizamos essa sala Miguel Bakun. Foram três. Houve várias salas Miguel Bakun. A primeira foi na Biblioteca Pública do Paraná, no subsolo. A Adalice Araújo tinha um Círculo de Arte. Uma coisa assim. Depois a segunda foi na... (Tempo para lembrança) A primeira foi no subsolo da Biblioteca – Sala Miguel Bakun – a segunda foi no Departamento de Cultura quando nós mudamos. Fizemos uma sede na Augusto Stelfeld (Trecho incompreendido). Então, nós fizemos uma sala que teve o nome de Miguel Bakun. E a terceira sala Miguel Bakun era na Biblioteca. Nós organizamos uma ótima sala, uma sala muito boa com recursos da FUNARTE. Era um convênio com a FUNARTE.

K- Mas era uma sala com obras que ficavam lá permanentemente ou com exposições temporárias?

E- Exposições temporárias. Em museus eram permanentes. E a última sala foi onde é hoje a Casa Andrade Muricy.

K- E você disse nós, novamente. Você lembra das pessoas que te auxiliaram aí nessa organização?

E- Não há uma gestáltica. (Trecho incompreendido) Porque claro que a gente tinha. Eu tinha poucos auxiliares: o Fernando Velloso, o Domício e outras pessoas.

K- Você chegava a convidar essas pessoas para fazer parte da organização dessas coisas. Ou essas pessoas estavam já trabalhando com você?

E- (Trecho incompreendido) existia um grupo que foi. É difícil dizer agora, lembrar dessas pessoas que faziam parte do grupo. Certamente o Fernando, o Domício, (Trecho incompreendido). Da Fundação Cultural tinha uma equipe que participava com a gente.

K- Mas essas pessoas que estavam envolvidas nessa organização no Departamento de Cultura eram nomeadas ou eram convidadas a fazer parte de um determinado evento, na organização dessas salas Miguel Bakun?

E- A sala Miguel Bakun... Eu não contava com um número de colaboradores de alto nível. Eram todos pessoas que iam se formando, iam evoluindo. Nessas da sala Miguel Bakun, por exemplo, essas três, as três eram lá na Biblioteca, era um grupo de pessoas. E eu já não era diretor de nada, [eu] trabalhava no Departamento de Cultura mas num setor que organizava as exposições. Trabalhava lá com (Trecho incompreendido) Teka Sandrini, Leila Pugnalone, Richard e outras pessoas. Mas o que realmente, pra se conseguir isso havia a facilidade de termos certo conhecimento, certo conceito já formado da organização dos salões, essa coisa toda. Junto à FUNARTE, ao MEC, e com isso a gente conseguiu muitos convênios que ajudavam bastante. Inclusive da Fundação Cultural [de Curitiba], por exemplo, com relação ao teatro. Fizemos toda a reforma do Teatro Paiol, quando eu estava na Fundação. Mas era graças a esse conhecimento que a gente tinha, com esse trabalho que a gente tinha feito

anteriormente na Secretaria de Educação e Cultura, no Departamento de Cultura, ou nesses outros cargos que eu tive participação. Mas, realmente, essa sala Miguel Bakun estava muito bem instalada (Trecho incompreendido). Nós fizemos um projeto muito bom. Houve uma série de exposições de artistas paranaenses, do Brasil, nessa sala Miguel Bakun. Realmente... Marcelo Grassmann (cita nomes incompreendido de artistas), muitos outros. Você lembra mais? Não. São artistas do meu tempo.

K- E como é que é o primeiro contato de você com as obras dos artistas que você quer convidar ou com as obras de artistas que vão ser expostas? Como é que você tem a idéia? Aqueles artistas, aquelas obras. Há parcerias? Como é que você fica de olho?

E- É uma questão mais de (Trecho incompreendido), mais de contato de pessoa para pessoa. [Foram] contatos [viabilizados pela condição de] diretor do Departamento de Cultura que eu era, ou [a partir de] outros órgãos que eu dirigi e do conhecimento [adquirido]. Começando com o salão paranaense. Com o salão paranaense houve a possibilidade de conhecer um grande número de pessoas, de instituições de todo o Brasil, principalmente artistas de todo o Brasil que participavam do salão. Essas pessoas vinham pra cá, havia possibilidade de intercâmbios. O intercâmbio era fundamental, tinha que conhecer. Hoje eu sinto que os dirigentes não viajam muito, não conhecem muito as instituições federais, estaduais, de outros Estados. Isso é uma coisa muito importante: fazer intercâmbio. É fundamental! Ao mesmo tempo que você expõe os trabalhos dos artistas do Paraná lá fora, você está trazendo uma oxigenação da arte daqui com artistas de fora (muitos que a comunidade cultural daqui não conhecia). É muito importante essa parceria (Trecho incompreendido) o conhecimento que a gente vai adquirindo desde o início. Quando eu entrei no Departamento de Cultura eu não conhecia quase nada. Esses contatos com artistas, instituições, críticos de arte, etc. isso aí foi um enriquecimento formidável. Foi possível estabelecer uma programação por um bom tempo.

K- E para a finalização Ennio, eu gostaria que você comentasse um pouco sobre esses anos que você passou na administração da cultura do Paraná, já que você



teve uma participação importante, pelas minhas leituras, esteve sempre presente e tal. Um balanço, de repente, dessa tua administração, seus anseios, seus sonhos, seus objetivos, o que você conseguiu colocar em prática, o que não. Está tendo satisfação? Como é que é isso?

E- Bom, eu vejo com muita saudade. Porque muita coisa daquilo que a gente realmente trabalhou... (Eu não gosto de dizer “a gente”, estamos empobrecendo muito nosso vocabulário. “Nós”, ao invés de a gente. Fica uma coisa muito ruim, e o nosso presidente da República está usando) Mas, voltando, eu acho que eu tive uma passagem, para mim, gratificante. E eu acredito que tenha tido um valor para a comunidade artística, para o público. Eu acho que ajudei muitos artistas aqui do Paraná. É uma coisa que eu não disse pra ninguém, mas desde os anos 60 no Departamento de Cultura eu ajudei muito a classe artística. Talvez um dos poucos méritos que eu tive foi de ajudar os artistas paranaenses a se desenvolverem, a evoluírem.

K- Mas você já concluiu suas atividades?

E- Eu sou carta fora do baralho. Às vezes as pessoas me procuram para um aconselhamento, coisas assim, mais nada...

K- Mas você está satisfeito até aqui?

E- Eu (Trecho incompreendido) por aquilo que eu fiz. O meu trabalho é um trabalho de burocrata, é mais burocrático. De modo que (Trecho incompreendido) funcionário público. Estou acostumado a me doar sem esperar muita gratificação. Mas a gratificação a gente recebe indiretamente. Hoje eu sinto que eu sou uma pessoa (Trecho incompreendido) da gente, é claro. Eu sinto que felizmente, eu sou uma pessoa de certa forma conhecida fora daqui. Aqui e fora daqui, pelo trabalho que eu realizei. (Trecho incompreendido) Trabalhei para fazer um salão em Londrina. Foi criado um salão de arte religiosa porque se achava que a arte mais contemporânea ia chocar um pouco o público, a população de Londrina. Então foi criado um salão de Arte Religiosa. (Trecho incompreendido) e outra em Maringá que era a Mostra da Paisagem Brasileira, Mostra Brasileira da Paisagem que era sobre a paisagem em âmbito nacional. [Houve ainda] um outro que pra mim foi muito gratificante: a Jovem Arte

(Trecho incompreendido) que eu consegui em colaboração com o Departamento de Cultura. Bolei um salão. Achava que nós aqui do sul tínhamos mais a ganhar se a gente valorizasse a arte daqui da nossa região, principalmente os artistas novos da região Sul. Foi chamada a “Jovem Arte Sul Brasileira”: Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Era um salão de (interrompido pela entrevistadora)  
K- Você lembra mais ou menos em que época?

E- (Trecho incompreendido) Era um salão muito interessante que estabelecia um limite para a participação. Eram aceitos artistas que não tinham grandes prêmios, que estavam iniciando, estavam se formando. Então, esse salão foi talvez um dos mais gratificantes. Era um trabalho realizado com subsídios da lei de incentivo com artistas do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. A participação era em três Estados, os artistas novos dos três estados. E o ano seguinte era em Porto alegre. Era realmente uma coisa que eu acreditava que podia ser importante na arte desses três Estados.

K- E nesse salão, você [estabeleceu] um objetivo prévio ou de repente as coisas iam acontecendo e você via a oportunidade (Trecho incompreendido). Ou você é o inventor, é quem criou?

E- Esse salão foi pensado com muita luta pra conseguir esse patrocínio, naturalmente. Eles nunca ajudavam muito. Nunca houve terceiro, quarto (Trecho incompreendido) lei de incentivo. Não havia um interesse grande de a empresa em patrocinar. O que eu lamento porque era muito importante para esses três Estados. Uma coisa era a ajuda dos órgãos, dos particulares. Outra coisa era adequar esses trabalhos. Tinha que atender as características de cada Estado. Mas tudo funcionava muito bem. Era um trabalho grande. Cada salão (Trecho incompreendido) júris fora do Estado (Trecho incompreendido). Então, sempre foi realmente um salão (Trecho incompreendido). Salão de Londrina, de Maringá, “da Paisagem de Maringá”. Esses dois tinham que ser feito como salões temáticos para que não fossem muito abertos. Na época, Londrina e Maringá ainda não tinham um nível cultural que fizesse com que eles compreendessem bem os tipos de salão, das exposições que eram feitas. Nessa ocasião, nós também organizamos um número grande de salões regionais. Inclusive o antigo

Salão de Artes Plásticas para os Novos. Então, todo ano era realizado em uma cidade do Paraná. Eram empreitadas difíceis porque ninguém tinha conhecimento das coisas, do material, do equipamento, [não havia muitas] pessoas para montar. Então, tudo dava um trabalho muito grande porque tinha que levar tudo daqui. Os painéis, [por exemplo,] iam de caminhão para fazer a montagem dos trabalhos lá. Vinham de todas as partes do Estado. Outra coisa que também foi muito gratificante depois foi o salão de Jacarezinho. Foi numa época que eu estava no Departamento de Cultura. Uma programação chamada “Tempo de Cultura” que levava para cada Estado, cada município, um conjunto, um bolo de atividades, um conjunto de atividades de artes plásticas, cinema, teatro (Trecho incompreendido) patrimônio cultural, coisas assim. Então, era uma semana lindíssima de cursos de Literatura, pintura... Era uma coisa maravilhosa. Mas a gente sentia que era uma coisa boa em que a comunidade se interessava e depois ficava frustrada porque no ano seguinte não tinha mais, ia atender outro município. Então não havia continuidade. Havia necessidade de se fazer aqueles cursos, aquela coisa se materializar ali mesmo no município, para dar continuidade ali e não desaparecer quando o órgão público fosse embora: (Trecho incompreendido) Cursos de Gravura e Xilogravura com os índios da reserva de “Mangueirinha”. Eles faziam e levava-se tudo pronto: madeira, material, equipamento, tudo. Trabalhavam e obtinham resultado na hora. Os trabalhos eram expostos no momento. Eram trabalhos muito bons mas (Trecho incompreendido). Há momentos e locais.

K- Muito obrigada, então. Gostei muito da entrevista.

Curitiba, 13 de setembro de 2006.

Local: Ateliê do artista.

Entrevistadora: Katiucya Perigo

**Entrevista com Domício Pedroso (Artista plástico e administrador da cultura).**

K - Estamos aqui, no dia 13 de setembro, com o senhor Domício Pedroso para fazer uma entrevista. Eu vou entrevistá-lo enquanto artista. Se for possível, também gostaria de algumas informações suas, enquanto administrador da cultura do espaço BADEP e de algum outro evento. Enfim, que o senhor venha a ter participado da organização. Por exemplo, teve aquele Conselho que se reuniu para as exposições da galeria do Banestado. Foi isso? O senhor também teve participação nisso?

D - Sim, eu também participei. Eu integrei essa comissão. Agora, com relação ao BADEP, o Banco de Desenvolvimento, não sei quais são as informações que você tem?

K - Pouca coisa.

D - Eu estava voltando da Europa e nessa época eu estava realizando exposições, curadoria de exposições, programas educativos em geral e também exposições, feiras. Organizando as exposições de empresas que participavam desses eventos.

K - Mas isso no espaço BADEP?

D - Não, não. Isso em geral, na cidade de Curitiba, nas entidades ligadas à área cultural. Eu fui convidado. O Banco de Desenvolvimento, o BADEP, adquiriu uma sede nova que era na Vicente Machado [Rua de Curitiba] e que atualmente é a Secretaria da Fazenda. O pavimento térreo do Banco não tinha uma utilização já prevista. O Carlos Rechbiter era o então presidente do Banco na época, que já me conhecia e conhecia o meu trabalho. [Ele] perguntou se eu poderia sugerir alguma coisa e eu então sugeri que o Banco realizasse naquele espaço um programa de exposições didáticas e culturais e essa sugestão foi aceita. Isso foi em 1972, se eu não me engano, e durante dez anos nós continuamos.

[Posteriormente] o Carlos Rechbiter deixou a direção do BADEP, depois ele foi ministro, mas, os sucessivos presidentes gostaram da programação, apoiaram. Então, durante dez anos com sucessivas diretorias nós continuamos fazendo aquele programa. Nesses dez anos realizamos perto de cinquenta exposições sobre as artes plásticas no Paraná, sobre as etnias que vieram para o Estado (japoneses, poloneses, alemães e outras), sobre exposições retrospectivas de diversos [artistas], desde Andersen até os nossos mestres Viaro, Freysleben, De Bona, etc., e as novas gerações também. Em síntese, é mais ou menos isso. Fizemos exposições com relação ao desenvolvimento econômico do Paraná, ciclos econômicos: mineração, tropeirismo, erva-mate, madeira, industrialização; mas sempre... (interrupção).

K - Com objetos?

D - Com apresentação de objetos e obras de arte também. Desde a [exposição sobre a] mineração, que nós conseguimos na época com o Museu David Carneiro... Ele possuía objetos da época, como balanças de pesar ouro e utensílios de mineração. Depois, no tropeirismo nós conseguimos [o material] na Casa de Cultura de Castro, [no] Museu do Tropeiro, arranjamos as baiucas, enfim, todos os acessórios do tropeirismo. Com relação às madeiras também, [nós conseguimos] amostras de madeira. Enfim, todos esses ciclos econômicos foram representados através de documentos, objetos, fotografias e obras de arte também, porque nós conseguimos associar telas de pintura relacionadas, por exemplo, ao Pinheiro. [Arthur] Nísio tinha o corte do Pinheiro sendo puxado por juntas de boi, a estrada de ferro também. Enfim, com obras de arte relacionadas a esses ciclos econômicos. De modo que essa exposição, embora didática, tinha também um caráter cultural e artístico de maneira que ficasse da forma mais atrativa possível e isso porque nós recebíamos visitaçõ dos escolares. Nós iniciamos no BADEP, acho que foi a primeira iniciativa que houve aqui em Curitiba, [um programa] de visitaçõ escolar. Nós recebíamos num dia às vezes 400 alunos dirigidos e atendidos por monitores treinados. Foi uma inovação grande que instituiu, eu acho, o grande êxito desse programa. Até a Aracy Amaral, que é reconhecida no meio artístico, é uma crítica de arte e professora

universitária de São Paulo, em um de seus livros menciona o Paraná como exemplo e cita esse trabalho que nós organizamos no BADEP. Ela diz literalmente mais ou menos isso: ‘A equipe que expõe no BADEP sob a coordenação de Domício Pedroso é um exemplo para... Seria um exemplo para o nosso país, etc., como também [seria um exemplo] a participação de um Banco patrocinando atividades culturais, etc.’ Esse texto eu tenho também aí.

K - Não é um texto que ela depois copilou junto com outros de jornais: O meio artístico (interrupção).

D - É o livro que ela...

K - *Entre o X burguer e a feijoada*, ou qualquer coisa assim.

D - É, exato! Ela citou algumas atividades. Só como um exemplo de que esse programa teve uma repercussão fora daqui do Estado, o professor [Pietro Maria] Bardi, também do Museu de Arte de São Paulo, esteve aqui quando soube da exposição. Nós mandávamos os convites para outros museus, outras entidades culturais. Quando ele soube que nós fizemos uma exposição sobre os italianos no Paraná, ele veio especialmente de São Paulo para visitar a exposição e nos elogiou muito. Inclusive nos convidou para trabalharmos com ele em São Paulo. Não só eu, mas a nossa equipe. Infelizmente não pudemos e não era o caso de irmos à São Paulo. Mas com isso nós fizemos uma exposição no MASP sobre o Paraná, com um roteiro parecido com esse, sobre o desenvolvimento do Estado, [sobre] todas as fases de desenvolvimento: do tropeirismo, da erva-mate, da madeira, etc. E essa exposição, inclusive, nós realizamos através da Secretaria de Cultura. Agora eu não me lembro do nome, mais eu tenho a documentação sobre essa...

K - E quem era a sua equipe?

D - Tinha a Leila, minha mulher, e vários funcionários que nós fomos contratando e que também foram se sucedendo... (interrupção).

K - Bem, essa sua atividade como administrador do BADEP, ela tem alguma relação com os cursos que o senhor fez no exterior?

D - De certa maneira foi consequência. Porque eu fiz a Escola de Belas Artes e depois disso pretendia me especializar ou estudar pintura na França. Mas a

dificuldade é que as bolsas de estudo na área cultural sempre foram muito difíceis. Eu consegui. [Porque] eu havia feito o curso também na Fundação Getúlio Vargas, e como um dos professores que estava sendo contratado pela Unesco ia para Paris e ele me disse: ‘Se você quer ir para a França, ao invés de você ficar procurando bolsas na área cultural, você veja uma área ligada à cultura, como a Comunicação’. Ele era um professor de relações públicas, e eu havia feito um curso, modéstia parte, que ele gostou da minha participação. Então ele me recomendou a algumas instituições ligadas à cultura: como o Centro de Áudio-visual Saint Cloud, onde eu fiquei estudando, que tinha televisão educativa, cinema educativo. E eu acabei fazendo estágio na televisão francesa, no Centro Áudio-visual de Saint Cloud, no Instituto de Estudos Políticos. Então eu me especializei em todas essas formas de comunicação mais ligadas à cultura. [Eu] trabalhei nessa área também para sobreviver, eu fazia entrevistas em português com pessoas que eram brasileiras ou portuguesas mesmo: artistas, pianistas, esportistas que estavam passeando em Paris. Essas gravações eram feitas para a divulgação dos países de língua portuguesa para Portugal, para os países da África e para o Brasil. Aqui, a rádio do Colégio Estadual [do Paraná], [que também] recebia essas entrevistas... Eram entrevistas com essas personalidades e programas também realizados em português sobre temas da França. Por exemplo, uma dramatização sobre um aspecto do Napoleão Bonaparte, da história do Napoleão, feitas especialmente para esses países de língua portuguesa.

K - E essas atividades que o senhor desenvolveu lá também contribuíram para uma maior eficiência, digamos assim. Ou até para o trabalho inovador no BADEP?

D - Ah, sim! Porque quando eu cheguei aqui, antes de eu trabalhar no BADEP, eu fui, por diversos contatos, chamado para dar uma assessoria ao governador do Estado.

K - Que era quem na época?

D - Que era o Ney Braga. Ele queria fazer uma série de programas de televisão mostrando as realizações do governo e então eu fui chamado para isso e

coordenei alguns programas. Mas, tudo aquilo que eu havia aprendido na França, dentro da televisão francesa, um órgão extremamente bem organizado... (Nós fazíamos... Por exemplo, eu participei de programas da televisão Educativa sobre as peças de Molière. Então, vinha um grande artista da Comédie française para orientar os atores da área cultural e esse trabalho se desenvolvia por três, quatro semanas de ensaio). Eu cheguei aqui para fazer um programa do governador e tentei entrar no estúdio meia hora antes e não consegui porque o estúdio era uma sala com mínimos recursos. À medida que o programa terminava, durante o intervalo de publicidade é que você tinha que montar todo o esquema do programa seguinte. Então em dois, três minutos você tinha que montar um esquema.

K - A respeito do que eram esses programas?

D - Esses programas eram a respeito das realizações do governo, mas eu pretendia fazer isso com imagens, com uma série de recursos e, na verdade, as condições precárias da época da nossa televisão aqui, não permitiam. Você entrava no estúdio praticamente na hora de início do programa. Então, [nós contávamos] com pouquíssimas possibilidades de montar um esquema de projeção de imagens e mesmo um cenário adequado. Essa é a fase, digamos assim, pioneira, em que nós participamos. Também não havia como a gente desenvolver um trabalho assim, nesse sentido, porque a diferença entre as condições técnicas que se tinha na França e a nossa improvisação aqui era muito grande. Enfim, os recursos que nós aprendemos lá com relação a essas técnicas todas nós tentamos incluir no BADEP, na parte de visitação com (interrupção).

K - O quê? Por exemplo?

D - Visitação dos escolares, acompanhamento pedagógico. As exposições eram sempre acompanhadas de documentos, dirigidos aos estudantes. Além dos catálogos, nós preparávamos uma série de questionários que eram distribuídos aos alunos e aos professores que traziam os alunos. [Nós disponibilizávamos] a documentação suplementar, vamos dizer assim, aquelas dos catálogos, fazíamos projeções de slides e fazíamos demonstrações ao vivo. No que se referia, por exemplo, às exposições de arte nós fizemos as técnicas artísticas. [Nós fizemos]



várias exposições e cada uma delas aprofundando um conhecimento com demonstrações ao vivo de determinadas técnicas. Então, por exemplo, a gravura em metal, a gravura em madeira, nós montamos um estúdio dentro do salão de exposições, convidamos artistas. Demos uma retribuição a esses artistas. Não um pagamento, mas, enfim, uma indenização pelas horas que eles levavam trabalhando lá. Os artistas vinham e davam demonstrações ao vivo dos trabalhos realizados em gravuras, desenho, pintura, pastel. Enfim, todas as técnicas artísticas eram realizadas ali. E os alunos participantes tinham condições de realizar algum trabalho ou pelo menos de manusear todo aquele equipamento. Para fazer, por exemplo, gravura em madeira, nós conseguimos tacos de madeira e formões e distribuimos aos alunos e alguns até levavam [embora] esses instrumentos e nós permitíamos que levassem porque era uma coisa extremamente barata. Muitos, depois, nos colégios, criaram pequenos núcleos de trabalho, porque durante uma época houve um entusiasmo.

K - Pelo que o senhor está me contando nós já podemos perceber o grande objetivo que norteou esta gestão. Tem a ver com formação de platéia. O que é que o senhor diria?

D - É porque (interrupção).

K - Quando o senhor entrou nesse espaço para atuar, imagino que o senhor centrou em alguma questão que seria a principal dentro dessa sua atuação?

D - É que o programa cultural se dirigia ao povo, ao público em geral, mas nós achamos que o público alvo principal seria principalmente os estudantes, a juventude, porque eles é que iriam crescer juntos com esse programa. E realmente foi o que aconteceu. A grande visitação, a grande repercussão desse programa foi o fato de nós atingirmos essa juventude. No início, quando nós instituímos esse programa de convidar os colégios, eles eram extremamente reticentes. Eles diziam: 'Ah, mas exposição, nós temos dificuldades de sair'. No começo, até o transporte de ônibus nós conseguimos para alguns colégios de periferia que não tinham recursos. Então, para convencer os coordenadores dos colégios a levar os alunos à exposição era difícil, mas, à medida que o programa foi se desenvolvendo, os colégios começaram a nos procurar. Então houve um

interesse muito grande, porque eles sentiram que o programa estava realmente contribuindo para a formação educativa e cultural desses alunos. Depois de certo tempo nós nem precisávamos... Embora a gente continuasse sempre avisando e convidando, através de contatos telefônicos, havia espontaneamente muita consulta dos colégios. [Tanto que] tinha dias que nós tínhamos que limitar a visitação a quatrocentos alunos, que eram aproximadamente dez a doze grupos de alunos, porque tumultuava demais. O sucesso, sobre esse aspecto de atingir a comunidade estudantil, foi muito grande.

K - Certo. Eu gostaria que o senhor pensasse numa exposição que foi realizada, ou se quiser falar em termos gerais também... [Uma exposição] que o senhor lembra que foi difícil conseguir, mas [que] o senhor tinha muita vontade, achava que aquilo seria muito importante. E como é que isso se deu? Desde o primeiro contato... Vamos contatar quem para poder conseguir essas obras, para poder trazer para expor? E depois o transporte, a organização daquela exposição. Enfim, se o senhor pudesse descrever...

D - No início...

K - Auxílio de pessoas, como é que foi arrecadada a verba, digamos, se é que isso era possível, para conseguir trazer essa exposição, e a importância dessa exposição.

D - De uma forma geral as exposições nós realizávamos com recursos aqui da cidade, recursos locais. Através dos museus, Museu Paranaense, por exemplo, que nos fornecia os arquivos também. No início sempre foi mais difícil porque as pessoas não conheciam o nosso trabalho. E a implantação de qualquer programa sempre é mais demorada porque as pessoas não sabem até onde há seriedade naquele projeto, até onde as pessoas têm também a capacidade de realização. Os museus, por exemplo, o professor David Carneiro, sempre nos prestigiou muito. Mas, de início ele também foi reticente. Ele disse: 'Não! Eu já emprestei objetos aqui do meu Museu para certas entidades e eles não me devolveram, não cuidaram bem. Eu não posso fazer isso'. Mas, depois que nós convencemos o professor David Carneiro, à medida que o programa crescia, ele espontaneamente vinha oferecer [o material]. À medida que nós divulgávamos nossos propósitos

de expor sobre um determinado assunto, ele trazia sugestões. O professor Nilton Carneiro foi também um grande colaborador, um colecionador importante, uma pessoa de grande cultura. Ele oferecia uma série de sugestões, ele discutia conosco temas da exposição de Debret, das exposições arte brasileira de uma forma geral. Ele colocou todo o seu acervo à disposição. A sua biblioteca também era muito boa, nós podíamos consultá-la. Bem, então, à medida que o programa foi crescendo nós conseguimos apoio de pessoas importantes da nossa comunidade, importantes culturalmente, porque eles sentiram a seriedade, enfim, o bom direcionamento que estava tendo o programa.

K - O apoio de sugestões, de facilitar o contato e também de ser uma ponte para outras pessoas, de ceder objetos, obras?

D - É, porque a grande dificuldade [era convencer] as pessoas de entregarem objetos de valor sem saber como eles seriam tratados e cuidados. E a experiência que muitos tinham era bastante negativa. Então, assim que nós mostramos a seriedade do nosso trabalho, o cumprimento sempre dos nossos cronogramas de entrega, a devolução sempre em perfeito estado, com seguro, a própria exposição com uma técnica de exposição em segurança, à medida que eles foram sentindo que havia total cuidado com essas obras, eles foram cedendo e oferecendo [o material]. E os órgãos públicos, os museus e outras entidades culturais que nós procurávamos também. E havia um intercâmbio muito grande, porque quando o programa foi se desenvolvendo, muitas informações de pesquisa nós abrimos [o acesso], sempre. Nós nunca guardamos esse material como propriedade nossa. Nós abrimos o acesso a todos os museus, Fundação Cultural, o Museu Guido Viaro e órgãos da Secretaria mesmo. Eles procuravam intercâmbio, [nós] trocávamos informações. Nós cedíamos, abrimos todas as pesquisas, porque nós sentimos que aquele trabalho não era propriedade intelectual apenas nossa, embora fosse, mas nós estávamos fazendo aquilo para a comunidade. Então, todas as nossas pesquisas sempre foram abertas a toda comunidade para... (interrupção)

K - E vocês conseguiram trazer obras de fora do Estado?

D - Ah, sim! Nós conseguimos, por exemplo, a exposição do Debret, o acervo das gravuras originais de Debret. Esse acervo pertencia ao Museu da Chácara do Céu que é o Museu Raymundo Maya (Museu Castro Maya, coleção particular de Raymundo Ottoni de Castro Maya), se eu não me engano, o nome agora não me ocorre, o nome correto, mas nós temos isso aí... Esse museu, do Rio de Janeiro, nunca havia liberado as gravuras do Debret da sua coleção. Nunca havia exposto fora da sua sede. Essa Chácara do Céu, que se chama... Nós conseguimos através do contato e da intervenção de pessoas amigas. Por exemplo, [conseguimos] que o diretor do Museu Nacional viesse à Curitiba, visse o nosso trabalho, permitisse, então, a saída [das obras]. E até foi um caso interessante: nós conseguimos seguro e toda uma série de medidas de segurança. Quando eu retirei essas gravuras, que materialmente eram trezentas e poucas gravuras, formando, vamos dizer, um volume que era maior do que uma mala de viagem, eu fui acompanhado do Museu até o aeroporto por um carro especial da polícia, com seguranças. Quando cheguei ao aeroporto do Galeão [Rio de Janeiro] com aquele aparato todo eu fui recebido como se fosse uma grande figura (risos) até embarcar no avião acompanhado por seguranças. Aqui também foi assim, o trajeto da chegada, porque realmente era um acervo de valor extraordinário, as gravuras originais de Debret. Trezentas e tantas gravuras, isso não tem preço, é um valor totalmente fora dos nossos padrões.

K - E veja que o senhor mesmo se dispôs a ir até lá para pegar.

D - Eu não podia delegar, eu tinha que fazer pessoalmente, me responsabilizar pessoalmente por esse material. Essa exposição foi um grande sucesso.

K - O senhor não mediu esforços para...

D - Mas isso mostra também que depois de alguns anos o nosso programa e nós já tínhamos um prestígio nacional e pelo menos dentro da área cultural os outros museus, as outras entidades culturais tomaram conhecimento dessa atividade nossa aqui, dentro do Banco de Desenvolvimento.

K - As obras só passavam por ali em exposição ou vocês chegaram a adquirir alguma coisa para o acervo... Existe um acervo?

D - Não! O Banco tinha acervo, mas não era adquirido através desse programa. Não havia nenhuma ligação.

K - Então o senhor não participou de aquisição de acervo nessa gestão?

D - Não! Nessa gestão não era a finalidade. Esse material todo que era conseguido...

À medida que o programa se desenvolvia a gente recebia também ofertas. Havia muitos pedidos de participação e com isso nós ampliamos também um pouco a nossa área de atuação. Nós fizemos, por exemplo, o panorama da arte catarinense, do Estado vizinho. Em Santa Catarina tem um grupo interessante, importante de artistas. Então procuramos fazer uma integração. A nossa intenção era ver se a gente, através desse programa, conseguiria mostrar toda a cultura da região sul, pelo menos.

K - Chegou a haver algum concurso no espaço?

D - Concurso mesmo não, mas nós fizemos exposições como essa: a da *Arte barriga verde*. Foi assim chamada [a exposição] que mostrou o panorama da arte catarinense.

O Banco de Desenvolvimento da Bahia, por exemplo, esteve em Curitiba numa reunião de Bancos de Desenvolvimento. O presidente do Banco de Desenvolvimento da Bahia visitando a exposição ficou encantado e solicitou que nós fôssemos à Bahia para a implantação de um programa parecido. E realmente isso ocorreu. Depois de um tempo, veio uma professora universitária da Bahia que era a coordenadora das atividades culturais. Nós montamos um programa e fomos à Bahia instalá-lo com uma exposição do Poty. O Poty Lazarotto também expôs no BADEP e depois disso ele sempre me convidou para organizar as suas exposições, no Rio de Janeiro e em outros locais. Então nós resolvemos levar a exposição do Poty para a inauguração de um programa semelhante ao nosso no Banco de Desenvolvimento da Bahia. Esse programa, embora o BADEP tenha deixado de realizar, devido às mudanças de direções do Banco, na Bahia existe até hoje. Esse programa continua e eu acredito que até com a mesma direção, o Banco do Desenvolvimento, o DESEMBANCO.

K - E as verbas para... Enfim, essas atividades todas eram conseguidas com tranquilidade ou era sofrido, como acontece em muitos locais?

D - É, o Banco, os Bancos em geral... Enfim, os órgãos estatais, ou mesmo privados, tem sempre verbas destinadas à divulgação das suas atividades, de publicidade. E o Banco de Desenvolvimento tinha também uma verba. Essa verba [estava] dentro de certos parâmetros já predeterminados. Há uma convenção dentro desses órgãos que elege qual determinada porcentagem se dirige à divulgação e tudo mais. Dessa verba de divulgação é que nós conseguíamos [realizar o programa]. Quer dizer, o Banco não investia nada mais do que aquela verba. Ao invés de mandar para a televisão, para os jornais, ele investiu no programa e nós conseguimos provar, através da divulgação – centímetros quadrados de divulgação que acontecia nos jornais e minutos de televisão –, que aquele dinheiro empregado nos salões de exposições era muito mais rentável do que a propaganda direta. Sobre uma exposição como essa do Debret saíram páginas e páginas nos jornais daqui, inclusive em revistas como a Veja e outras. Então, o custo dessa publicidade, se fosse medido em matéria paga, era muito inferior ao custo da matéria paga. Vamos dizer assim, se o Banco quisesse fazer o mesmo volume de divulgação para qualquer outro evento ele iria gastar muito mais do que aquelas páginas gratuitas que recebia de divulgação. Porque sempre dizia: ‘No salão do BADEP’... ‘O BADEP está realizando’... Nós procuramos que nesse programa sempre fosse mencionado o Banco e não as pessoas. Então, o nome do BADEP sempre esteve presente, ligado a essa programação. E toda essa divulgação gratuita que saía espontaneamente sobre as exposições tinha um custo muito menor do que uma publicidade que o Banco fosse fazer com relação às suas atividades.

K - O senhor foi nomeado para esse cargo?

D - Eu tinha na época uma sociedade civil que foi contratada pelo Banco. Esse contrato era um contrato anual. Então, anualmente nós tínhamos que negociar a renovação.

K - Foram quantos anos?

D - Dez anos. Nesses dez anos nós tivemos acho que cinco ou seis diretorias diferentes, inclusive de correntes políticas diferentes, mas todas elas sentiram, se convenceram do valor, não só cultural do programa, mas promocional para o Banco. Porque o Banco não fazia isso só porque estava... Iniciou assim, com uma intenção cultural, mas as diferentes diretorias viam também pelo prisma do resultado. Eles eram sempre convencidos pela própria organização do Banco, da área de divulgação, que o programa trazia benefícios para a divulgação do Banco.

K - E o seu posicionamento político?

D - Eu nunca tive um posicionamento assim, que fosse de confronto. Eu acho que tínhamos que separar sempre a atividade cultural de qualquer atividade política. Então, dentro do programa nunca houve assim qualquer tendência política que fosse privilegiada.

K - Então isso também facilitou para se manter no espaço durante dez anos?

D - Eu acho que sim, não é? Porque era um programa extremamente profissional, no sentido de que os objetivos eram sempre... Mesmo o programa de divulgação das atividades do Paraná econômico, era realizado dentro de um esquema realista e historicamente verdadeiro, sem distorções, sem qualquer sentido de promoção desse ou daquele governo.

K - E o senhor chegou a ser funcionário público?

D - Não!

K - E outros cargos que [o senhor] exerceu fora da arte, pintura?

D - Ah, quando você perguntou, eu disse não, mas, eu posteriormente, após o...

K - Chegou a dar aula?

D - Em 1982, quando eu deixei, [quando] foi extinto o programa do BADEP, eu fui convidado para coordenar o escritório regional da Funarte, em Curitiba. Que, aliás, foi instalado aqui sob a minha coordenação também. Fui convidado para fazer a instalação do escritório regional da Funarte, em Curitiba. Uma vez instalado, assumi a coordenação desse escritório. Então, também aí, por dez anos, eu fui o coordenador do escritório da Funarte no Paraná. Só saí porque com o governo Collor, a Funarte havia tido pelo menos... Não a Funarte, mas as figuras da Funarte, funcionários, artistas ligados à Funarte, haviam feito uma campanha

contrária ao Collor. O Collor assumindo o governo, a primeira coisa que ele fez foi uma tentativa de acabar com a Funarte. Então ele demitiu uma série de funcionários, inclusive eu fui também demitido, colocado à disposição. Aí foi quando, a essa altura, eu já tinha tempo também de trabalho, de aposentadoria, aí eu solicitei a minha aposentadoria.

K - E o que o senhor exercia lá na Funarte?

D - Lá, eu era o coordenador do escritório regional, esse escritório...

K - Como é que funcionava?

D - Esse escritório funcionava como representante de todos os institutos da Funarte, porque a Funarte tem instituto de artes plásticas, instituto de música, instituto de folclore. Essas atividades todas de intercâmbio com o Paraná e com sul do país, Santa Catarina e Rio Grande [do Sul], eram coordenadas pelo escritório regional. Então, todos os projetos de salões, enfim, de concerto, todas as atividades patrocinadas pela Funarte na região sul eram coordenadas aqui, pelo nosso escritório. Nós tínhamos também uma sala de exposição para eventos realizados localmente aqui. Então nós fizemos, por exemplo, o *Foto Sul*, que foi uma exposição que teve uma repercussão muito grande porque nós convidamos fotógrafos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul para uma grande exposição com o tema da comunidade dessa região sul: os italianos, alemães, enfim, todas as etnias que... O tema seria esse: a colonização desses três estados. Essa exposição, que ficou com o nome de *Foto Sul*, teve uma repercussão muito grande porque foi, talvez, a maior exposição e a mais ampla que a Funarte fez em todo o país. E até criou certas ciúmeiras... Saiu na revista *Veja*... Eu fui entrevistado por telefone pela *Veja*. Eu sempre pedia que o meu nome não constasse e que sempre constasse Funarte. Mas, um repórter colocou meu nome e isso criou ciúme lá no Rio de Janeiro. Porque nem sempre na administração pública as coisas são feitas assim com seriedade. Existe muito vedetismo, muita coisa. Eles imaginaram que eu estava querendo... Mas isto são detalhezinhos.

K - Mas as atividades que o senhor desenvolvia na Funarte, na verdade, elas não estavam só ligadas às exposições e às artes plásticas. Era um leque bem maior.



D - Eram. Era um leque bem maior porque era a representação dos institutos, todos subordinados à Funarte e nós servimos, digamos assim, como intermediários nas negociações com as universidades no Paraná e com outros órgãos culturais que mantinham um intercâmbio com a Funarte. Então era uma área administrativa também. Mas tínhamos também atividades de realizações de exposições no próprio local da Funarte, na sala própria da Funarte. E essa exposição, por exemplo, que eu falei da *Foto Sul*, ela teve uma repercussão grande porque de início eles não acreditavam que aqui nós tivéssemos condições de realizar todos os projetos, porque a Funarte do Rio de Janeiro tinha uma visão assim muito... Como é que eu posso... Eles achavam que fora do Rio de Janeiro e São Paulo, que formam os dois pólos do eixo cultural, nada existia. E quando eles vinham para Curitiba eles se surpreendiam.

K - Se surpreendiam?

D - Se surpreendiam porque eles quiseram fazer um programa de ensino da fotografia. Eu queria conhecer o projeto, o programa, e eles diziam: 'Não! Vamos fazer um curso de fotografia no Paraná'. Quando eles me apresentaram o projeto era uma coisa básica que eu disse: 'Qualquer colégio nosso aqui tem curso melhor do que isso'. Aí eles vieram aqui e eu disse: 'Vocês precisam conhecer o parque gráfico de Curitiba, do Paraná. Nós temos empresas que imprimem livros, imprimem cartazes publicitários até para o exterior. Vocês querem dar um curso de fotografia? Nós temos aqui grandes fotógrafos'. Em função disso, nós iniciamos um projeto em colaboração com a Fundação Cultural chamado *Fotógrafos Pioneiros do Paraná* e nós conseguimos também mais de cem nomes de fotógrafos do século XIX, início do século XX, que já estavam trabalhando no Paraná, como o Mércer na região aqui do interior do Estado, o Groff. Uma série de fotógrafos, mais de cem nomes. Nas bibliografias e nas edições sobre fotografia no Brasil publicadas apareciam dois ou três nomes de fotógrafos do Paraná. Nós então mostramos o que nós tínhamos. Essas exposições então passaram a ter, a ser mais respeitadas, tanto é que quando nós tivemos uma ministra de cultura – cujo nome não me lembro agora – ela foi fazer uma visita à Funarte no Rio de Janeiro. Ela, de Brasília iria fazer uma visita à

Funarte. Eles não tiveram outra exposição para mostrar à ministra senão a nossa exposição de fotografia. E fomos convidados para ir ao Rio [de Janeiro] levar a exposição. [Nós] tivemos o privilégio de acompanhar a ministra mostrando a exposição. Só para mostrar que lamentavelmente esses órgãos como a Funarte têm uma visão muito restrita do que seja cultura no Brasil. Eu sempre, na Funarte, batalhei para mostrar que nós tínhamos um acervo artístico grande, não só material, mas humano, e também que o Paraná e os Estados do sul possuíam um peso importante. Não foi fácil, mas eu acho que uma sementinha nós deixamos lá, mostrando que arte no Brasil não é só Rio e São Paulo, mas que nós temos condições aqui no sul. Mesmo eu, pessoalmente, vi que no norte do Brasil e também no nordeste existem núcleos importantes que são totalmente esquecidos pela cultura. Quando o Brasil faz uma exposição no exterior, como aconteceu essa exposição na França [referindo-se ao *Ano do Brasil na França*], praticamente só são chamados os artistas do Rio e de São Paulo. [referindo-se novamente ao *Ano do Brasil na França*] Os outros Estados foram visitados por um representante que veio de Brasília, que ficou um ou dois dias em cada capital e acabou levando o mínimo possível de material dessas regiões. Então o Brasil continua sendo Rio e São Paulo e agora a Bahia porque o Ministro da Cultura é baiano (risos) [referindo-se ao ministro Gilberto Gil] e conseguiu fazer, pelo menos na área musical, bastante presença na França.

K - Em sua opinião, isso também está relacionado ao fato de que muitas regiões se fecham sobre si mesmas em busca de um reconhecimento restrito à localidade, ou não?

D – É. O Paraná é considerado como muito fechado. Mas não é só isso, eu acho que existe mesmo uma visão estereotipada de que tudo acontece no Rio e em São Paulo porque são os Estados que têm um centro de divulgação, a televisão, os jornais. [O que está] acontecendo no Rio e em São Paulo, acontece no Brasil todo. Mesmo Porto Alegre que tem um grupo importante de artistas, não só na área de artes plásticas, mas na literatura e tudo também, eles não aparecem como deviam. E você veja que sob todos os aspectos o que acontece no Rio e em São Paulo tem divulgação nacional. Fora desse eixo pouca coisa. A gente não houve,

não sabe o que está acontecendo na Bahia, nem no Recife, nem em Porto Alegre. Mas, diariamente você sabe o que está acontecendo no Rio e em São Paulo. Então é o eixo que continua dominando.

K - E em termos de nível de qualidade dos trabalhos dos artistas. O senhor considera que estaria mais ou menos tudo no mesmo nível dentro do Brasil?

D - Bom, é evidente que São Paulo e Rio, por serem maiores centros de atração... Você vê na televisão brasileira que está nesse eixo... Existe uma dezena de artistas paranaenses, não é? (interrupção)

K - Bem, então vamos para sua atuação enquanto artista. O senhor poderia fazer uma breve descrição da sua trajetória artística, do seu interesse pela arte. A Escola de Belas Artes o senhor já mencionou e o curso no exterior também.

D - É, voltando ao Brasil, é claro que sobreviver de arte eu sabia que não poderia, viver só da arte [não dava]. A menos que eu fosse fazer uma arte decorativa, uma arte que tivesse um apelo comercial muito grande [e] não era o caso, não é? Porque na época que nós voltamos da França, nós estávamos já nos direcionando para o tipo de pintura que não era a pintura tradicional – que era a mais aceita, como a decorativa [por exemplo] –, mas uma pintura voltada mais para a pesquisa. Então, nós sentimos que tínhamos que ter uma atividade para ganhar o pão nosso de cada dia. E a pintura, foi levada mais como atividade para o auto desenvolvimento da nossa criatividade. Foi aí que nós fizemos, participamos desse programa do BADEP, depois da Funarte, foi da necessidade da sobrevivência com uma atividade que nos desse uma garantia financeira. Porque a pintura no Brasil não tem a valorização que merece. Os nossos artistas, em geral, os artistas de valores não têm mercado. E se sair do Paraná menos ainda, porque [se trata] aquele problema que eu já falei. Rio e São Paulo tem a máquina da arte brasileira. Tem certos nomes que vivem lá, e quem quer sobreviver na televisão, no teatro e nas artes plásticas, os artistas que saíram e que se erradicaram nesses locais acabaram, por exemplo... O Juarez Machado que é de Santa Catarina estudou aqui, foi para o Rio de Janeiro, trabalhou na televisão, depois foi para a França. Mas ele ganhou renome graças a essa participação no Rio de Janeiro. Fora disso a condição de sobrevivência artística é muito pequena.

K - Então aqui no Paraná o senhor considera que talvez não tenha tido o apoio satisfatório da mídia? Não o senhor, mas, em termos gerais, os artistas não tenham (...)

D - Não é que não tenho um...

K - Das instituições estatais, digamos.

D - É! Isso sempre faltou porque o Paraná sempre... A gente sempre, na época da Funarte, batalhávamos por isso. Nós recebíamos exposições do Rio e de São Paulo, mas queríamos ter a recíproca também. Queríamos expor em São Paulo e no Rio. E essa é a grande dificuldade. Porque as nossas instituições também estão sempre recebendo exposições de fora, inclusive do exterior. É muito importante esse intercâmbio. Mas nós, dificilmente conseguimos fazer uma exposição fora do Paraná. Assim também não só exposições, mas nossos artistas... Existe na área musical gente de valor, mas, dificilmente conseguem um espaço fora, a menos que se transfira para lá. Então, esses nomes que eu mencionei... Na televisão e no teatro você vê inúmeros artistas importantes que são de Curitiba, mas que aqui não conseguiram sobreviver e foram para São Paulo e para o Rio e lá sobrevivem. É assim na música erudita, porque nós não temos ainda, vamos dizer assim, um caldo de cultura que seja consistente para manter uma comunidade artística. Tem uma expressão, que agora não me lembro. Qual é? O ponto crítico! Porque São Paulo e Rio já atingiram na sua população, pela sua força econômica, um status que permite a manutenção de uma sociedade artística, mas Curitiba não.

K - Então em termos de vendas de obras para particulares aqui não é tão satisfatório?

D - É. Não é satisfatório. Então já vem da proximidade de Curitiba e São Paulo. [Ela] faz com que há muito tempo a classe mais abastada, por exemplo, [viaje] para fazer compras no Rio e em São Paulo, em São Paulo principalmente. Até o teatro em São Paulo, não é? As grandes peças internacionais, balé e tudo mais levam nosso público daqui. Dificilmente um espetáculo desses venha a ser realizado em Curitiba. *O Fantasma da Ópera*, por exemplo. Há uma quantidade de gente de Curitiba que vai. A gente quando quer ver um espetáculo desses...

Para a exposição do Monet no MASP, foram excursões daqui para lá. E isso dificilmente se consegue. E por quê? Porque a cidade [de Curitiba] não tem aquele peso. Sobre todos os aspectos, inclusive financeiro, para patrocinar isso. Então, a gente fica sempre marginalizado. À medida que (interrupção).

K - E mesmo as galerias que trabalham por consignação?

D - Exato!

K - Não investem no artista?

D - Exatamente! Nós temos apenas uma galeria aqui que é a Simões Assis, que tem um número restrito de artistas, mas investe muito na carreira desses artistas através de catálogos, de promoções, etc. As outras galerias, de uma forma geral, elas tem um espaço onde elas expõem os trabalhos, mas sem nenhum investimento na carreira do artista, na divulgação. Então essas galerias ficam esperando que o público chegue lá. E não é isso que se espera de uma galeria de arte, pelo menos dentro do conceito atual no mundo. Em qualquer parte do mundo as galerias têm artistas contratados que elas investem na carreira do artista.

K - E como é que o senhor conseguiu conciliar o seu trabalho como agitador, administrador da cultura e como artista?

D - É. Não é fácil porque são duas atividades que exigem uma postura um pouco diferente. A pintura a gente tem que fazer com muita tranqüilidade, no silêncio, no ateliê, sem essas interrupções todas. Mas, por outro lado também a sobrevivência depende de uma atividade, não é? (risos). Sendo uma atividade dentro da área cultural sempre há um laço que nos une à atividade artística.

K - E a sua preferência pelo abstrato?

D - Isso é fruto de uma evolução. Porque à medida que nós fomos pintando, nós sentimos que a representação objetiva da realidade, através da fotografia e de todos os meios visuais que nós temos hoje em dia, estava banalizando a imagem. Então, a gente teria que procurar algo que fosse um pouco além dessa imagem. No caso dos casarios, das favelas que eu fazia, fui eliminando aos poucos tudo o que eu achava que era acessório. Numa paisagem, por exemplo, de casario, de uma favela, eu fui eliminando as portas e janelas, as figuras humanas, e fui me

concentrando na visão, naquele ritmo de linhas e cores. A minha pintura hoje é mais... Não chega a ser totalmente abstrata porque ela tem uma referência à paisagem urbana, mas é mais a tentativa de interpretar o ritmo visual dessas linhas e cores que compõem essa paisagem. Então, passa a ser abstrata no sentido em que não define essa figuração. Mas, no fundo é um exercício de composição e de cor.

K - Quando o senhor diz: ‘Nós’, ‘a gente’, é uma forma de falar ou é um grupo?

D - Não, é uma forma de falar. Porque aí é uma pesquisa muito individual. De uma forma geral, sempre me considero um artista intuitivo. Eu... Me recuso... Não! Mas eu evito qualquer definição do meu trabalho porque eu nunca me coloquei como teórico. Existem artistas que intelectualmente se apaixonam, se voltam para um tipo de linha estética. Depois eles procuram através da sua arte comprovar aquela linha de trabalho. Eu não tenho essa preocupação. Eu acho que procuro fazer a minha pintura sem preconceito de ordem teórica. Eu procuro fazer, sobretudo com a minha intuição e com o meu sentimento. Quando dizem: ‘Como é que você define?’ Eu digo: ‘Não, eu deixo isso para o crítico, ele que se preocupe com isso’. Quero simplesmente realizar o meu trabalho sem essas limitações de ordem acadêmica.

K - E o senhor valoriza bastante o artesanal, o feitio do trabalho. Há artistas que são mais a idéia.

D - Exato, a parte conceitual. Acho que não. A minha concepção pode ser um tanto antiquada, mas eu acho que a obra de arte é alguma coisa... Primeiro ela tem que ter um suporte físico, no meu entender ou pelo menos naquilo que eu pretendo fazer. E esse suporte físico exige que você faça tecnicamente essa obra da forma mais consistente possível do ponto de vista da técnica. Eu acho que hoje em dia as pessoas acham que um simples rabisco pode ser arte. Não é qualquer coisa que você coloca na tela que pode ter um valor artístico, estético. Eu acho que a elaboração, o trabalho tem que ter uma base, o *metier*. Ninguém cozinha bem se não tiver um aprendizado e certo talento para isso, em qualquer área. Um piloto de Fórmula 1, não é qualquer um que... Ele tem que ter uma técnica, dominar perfeitamente a sua máquina. E assim é o artista também. Ele

precisa conhecer a técnica. E agora, em função disso, conhecendo tudo isso ele tem que ter também o propósito, o objetivo bem definido.

K - E o senhor se inclui no Movimento de Renovação que trouxe então o abstracionismo para o Paraná? Ou o senhor considera seguir um caminho mais solitário, apesar de fazer obras abstratas?

D - Não, eu de certa maneira me incluí. Porque essa geração, a qual eu pertenço, foi aquela geração que teve essa vontade de ir um pouco além, de modificar, de não ficar naquela pintura acadêmica, tradicional, que se aprendia na Escola de Belas Artes. Agora, cada um desenvolveu essa procura de uma forma pessoal. Então, não é um trabalho de grupo, mas a gente pertence a uma geração que tentou renovar e trazer novas idéias. E é claro que a vivência que eu tive, e a convivência também com artistas quando estivemos em Paris, com as exposições e tudo o mais, nos abriu os olhos para uma série de inovações que estavam ocorrendo. Isso tudo a gente procura incluir no nosso trabalho.

Agora eu acho que o valor fundamental da pintura, no meu caso, é a satisfação que ela me dá. Realizando, não procurando agradar esse ou aquele. Mas que me dê a satisfação de um trabalho realizado. A primeira necessidade que eu sinto na arte é satisfazer aquela visão que eu procuro, aquela necessidade de extravasar na tela certas visões, certos sentimentos que eu tenho. E da forma, tecnicamente correta e mais rica que eu possa fazer.

K - Certo. Finalmente então a última questão. Eu gostaria que o senhor fizesse um balanço da sua atuação tanto com essa preocupação de divulgação da arte, formação da platéia na comunidade, como também da sua atuação enquanto artista, porque o senhor já estava comentando um pouquinho sobre isso. Um balanço assim até agora. Está satisfeito?

D - Eu acho que... Satisfeito eu estou, porque eu acho que eu sempre procurei fazer, não é? [Sempre procurei] realizar essas coisas com o máximo de honestidade, de empenho. Procurando sempre realizar o melhor possível, sem medir esforços, de modo que eu acho que a minha contribuição se foi pequena ou grande, os outros é que vão dizer. Mas eu fico tranquilo e satisfeito de ter feito com o maior empenho possível, com a maior honestidade de propósitos,

inclusive. Na minha arte eu estou satisfeito no sentido que também eu sempre procurei fazer aquilo que eu achava que era o caminho que eu deveria trilhar e não porque está na moda fazer isso ou aquilo. E quanto a minha arte eu deixo que o futuro se encarregue de dizer se ela vai sobreviver ou não. No meu caso, eu acho que o importante é o meu dia-a-dia, é eu me debruçar sobre a tela e procurar colocar nessa tela as formas e as cores que estão povoando a minha cabeça.

K - E o senhor está pintando atualmente?

D - Sempre! Eu acho que isso... Enquanto eu tiver forças, eu vou continuar pintando. Porque é aquele momento que a gente se volta para dentro e esquece o resto do mundo.

K - Então está [bem] muito obrigada pela entrevista.

D - Foi um prazer.

K - Adorei falar com senhor, foi ótimo mesmo.

Fim!



Curitiba, 14 de setembro de 2006.

Local: Ateliê do artista

Entrevistadora: Katiucya Perigo

### **Entrevista com Érico da Silva (artista plástico)**

K- Boa tarde senhor Érico da Silva. Estamos aqui no dia 14 de setembro para realizarmos essa entrevista. Eu vou fazer umas perguntas iniciais, aliás, vou fazer uma pergunta inicialmente: Como é que surgiu seu o interesse pela arte ?

É- Bom... Mas não pode ser assim, interesse pela arte... O que eu sei é que eu sou pintor desde os cinco anos de idade. Isso, desde quando [eu] me conheço por gente. Com 5 anos eu já pintava no colégio.

K- E isso vem de família?

É- Não, não! [Era] intenção própria. Depois, uma freira descobriu que eu tinha jeito para a coisa. Ela ficou me ensinando desde os 5, 6 anos. Depois da aula, eu sempre ficava com ela. Eu já tinha um gosto peculiar pela coisa.

K- E o senhor veio a fazer curso, ou o senhor é autodidata?

É- Não! Eu sou completamente autodidata. A gente não acredita em autodidata, sempre busca em alguém, ou lê, ou vê, ou viaja e tal, mas tecnicamente eu sou autodidata.

K- E o senhor declara não ter mestre? Continua com esse pensamento?

É- Não, não tenho! Até porque muitas das técnicas que utilizo e passei para frente foram inventadas. Desde a maneira de fazer até o uso de materiais (como fazer). Eu mesmo inventei como autodidata. Não existia no mundo a maneira de fazer com aqueles materiais. Mas isso não tem importância nenhuma, porque quem está no *metier* sempre fica inventando coisas.

K-Como assim?

É- Quem está no *metier*, seja que *metier* for, está sempre procurando inventar coisas.

K-O senhor poderia descrever algumas dessas criações?

É- A profissão que eu aprendi mesmo, [a profissão] que foi mandada pelo meu pai, que pagou inclusive um professor para me ensinar, foi a ourivesaria. Eu sou formado em ourivesaria. Eu vim para Curitiba para servir o exército e aqui já fiquei trabalhando como ourives. Mais tarde é que eu abandonei e comecei a me interessar só por (interrupção).

K- Nunca mais o senhor trabalhou com a ourivesaria?

É- Não, depois dos trinta anos, não! Até os trinta anos, 29, eu trabalhei ainda como ourives. Fazia bicos ou encomendas particulares de pessoas na parte de pintura e deixei por completamente a ourivesaria.

K- Esses bicos são as vitrines, por exemplo?

É- É, isso. As vitrines eu fazia para ganhar dinheiro. Ourives, a gente ganhava pouco, no fundo a gente fazia mais consertos, do que uma obra nova. E as vitrines... A dona da joalheria, eu disse para ela: – Eu vou fazer uma vitrine de Natal, diferente, bonita. E eles gostaram tanto que disseram: – Você tem mais jeito é para tudo isso aí, fazer vitrine. Já arranjou os clientes. Eu comecei a fazer as vitrines e a me sustentar graças às vitrines.

K- Nesse momento em que o senhor fazia as vitrines, o senhor também pintava quadros?

É- Sim.

K- E até aproveitava o espaço das vitrines para expor as obras?

É- É, aproveitava o espaço das vitrines para os quadros.

K- Curioso. Nessa época em Curitiba já havia espaços de exposições, ou não?

É- Não! O oficial, o primeiro que eu conheci mesmo, foi a Biblioteca Pública – o primeiro local específico. Antigamente, os pintores mais velhos, que eu me lembro, que faziam exposições, eles alugavam uma sala que estivesse vazia para alugar, ou uma loja. Faziam exposições ali. Não tinha outro lugar.

K- Certo. O senhor poderia fazer uma breve descrição (interrupção).

É- O senhor não! Um artista nunca é senhor.

K- Você?

É- É, você! Sempre! Já pensou se eu chamar o Roberto Carlos de senhor? Ele vai ficar muito chateado.

K- É, certo. É que eu não sabia se eu tinha essa abertura. Mas, eu normalmente chamo as pessoas de você. Só que pensei: Vai que ele não goste (risos).

É- Todo artista tem que ser tratado como você.

K- Você poderia fazer uma breve descrição da sua trajetória artística em termos de fases. Você disse ter passado pela fase abstrata, a semi-abstrata e a figurativa. Concorda ainda com isso?

Érico- Abstratizante.

K- Como é que você explica essas fases?

É- Quando eu comecei a participar de movimentos artísticos aqui na cidade, dos salões, eu já era um velho de 27 anos. Toda a gurizada começa com 15, 16, a querer pintar, expor no salão.

K- Por que contigo aconteceu mais tarde?

Érico- Porque embora eu pintasse, vendesse os meus quadrinhos e tudo, o meu tempo era muito gasto com a parte de decoração. Eu dispunha de pouco tempo. Então, os quadros que eu fazia eu expunha nas vitrines e achava que não tinham valor para ser, para participar de um salão de arte.

K- E eram em que estilo?

É- Eram figurativos.

K- Figurativos. E a temática preferida?

É- Eu comecei com os fundos de quintais, com as praias, com o que todo mundo começa. Mas já era uma maneira mais moderna de fazer porque eu não tinha escola de pintura, então eu fazia da minha maneira.

K- Não passou pelo filtro do academicismo?

É- Exatamente! Era sem muitos recursos, digamos. Porque a Escola de Belas Artes ensinava a perspectiva certa, tudo certinho para depois... Eu já fazia de propósito tudo torto sabendo o que eu estava fazendo, não é que eu não soubesse. Eu já fazia de uma maneira torta, moderna, criada, diferente. Então com 27 para 28 anos, é que eu expus [pela] primeira vez no salão paranaense e ganhei o primeiro lugar. Aí eu disse: – Vai ver que eu tenho jeito para coisa mesmo.

K- Você participou do salão por incentivo de alguém? Ou já sabia que existia um salão e resolveu naquele ano?

É- Eu já sabia que tinha um Salão porque uns rapazes que pintavam, e que eram bem mais moços do que eu, me convidaram para ir ao salão, para ir na Biblioteca de noite para pintar com eles e tal. Lá eles falavam do salão.

K- Na biblioteca é o Círculo de Artes Plásticas? Como funcionava o Círculo?

É- Lá no porão, embaixo. As pessoas que queriam pintar se reuniam, tinha alguém que... Não tinha [um] professor específico que desse aula naquele tempo, digamos um Viaro. Um sabia daquilo e dizia: – Faça assim, faz assim. E lá eu fiquei por um bom tempo, à noite, mais pela questão de coleguismo, porque a gente ficava lá umas duas, três horas. Conversávamos, pintávamos um pouco e íamos para o boteco beber cachaça.

K- E vocês levavam os seus próprios materiais?

É- É.

K-Então lá funcionava um intercâmbio de idéias?

É- É, um intercâmbio de idéias. Passado um pouco mais tarde, o Viaro criou o Círculo, o Círculo não, era o Centro Juvenil de Artes Plásticas. Era de dia.

K- Você participou desse centro?

É- Não, não. Eu já era coroa.

K- Lá no Círculo você conheceu a Adalice Araújo?

É- Sim. Ela perguntou: – Para que você quer pintar? Eu disse: – Para vender e ganhar dinheiro. Ela ficou indignada.

K- E o que você pensou de ter dito isso?

É- Eu pensei em dizer isso mesmo. Eu pintava para vender os meus quadros e ganhar dinheiro.

K- E ela, na época, já era a crítica de arte?

É- Já estava querendo ser, tinha recém voltado da Itália.

K- Tinha feito a Escola de Belas Artes e tal.

É- É, tinha feito estágio na Itália e tal. Um pouco mais tarde, ela arranhou um marido e o marido de um chega para lá nela.

K- Quando você começou a pintar o abstrato? [Foi] já na primeira vez que você participou do salão, ou não? Você participou do salão com uma obra figurativa?

É- Eu participei desse Salão dos Novos. Fui premiado com o primeiro prêmio em desenho e o primeiro prêmio em pintura. Já no final desse mesmo ano que terminou... Não, não! No ano seguinte, ali por junho, julho – porque o salão é em dezembro – já em junho e julho eu fiz uma individual. [Eu] tinha ganhado o prêmio, tem que festejar! Então, arranjei umas pessoas que eu conheci em lojas, comércio e tal para me auxiliarem, da melhor maneira possível, inclusive com propaganda em jornal e tudo. É onde funcionava o IPASE (que não é do seu tempo), um negócio do governo. [Era] onde funcionava um negócio do governo. Eles me emprestaram um salão lá, e eu fiz a exposição. Fiz uma bela de uma exposição individual. Não vou dizer que vendi tudo, mas vendi praticamente todos os quadros. Os que eu não vendi que estavam... Eu trouxe de casa, troquei e as pessoas compraram. Vendi muito bem. Aquelas famílias ricas: Leão, Fontana, todo mundo comprou. Naturalmente deveria ser baratinho, não é?

K- E você já vendia com moldura ou cada um que se virasse?

É- Não, não, só a tela.

K- Era difícil conseguir material?

É- É, talvez fosse mais simples porque hoje eu uso uma parafernália de coisas. Mas naquele tempo era só uma tintinha, óleo, um solvente e pronto, não tinha grandes segredos. O pessoal pintava tela e ficava careca...

K- Era caro?

É- Não sei! Eu fazia vitrine para a Casa Ottoni (que também não era do teu tempo). Era uma casa de moda de homem, muito boa, que tinha na rua XV: Casa Ottoni. Um dia fui fazer a vitrine e o gerente disse assim: – Olha, eu guardei um negócio para dar a você. Era uma caixa cheia de tintas, de tinta italiana. O dono da loja, que morava em São Paulo, mandou comprar para mim porque um mês antes eu tinha feito a vitrine pro Congresso Eucarístico Nacional. Nós ganhamos o primeiro prêmio do Brasil [com] a vitrine do Congresso Eucarístico. Ele, como presente, mandou essas tintas para entregar ao vitrinista. Aquilo... Fiquei uns cinco anos sem abrir a tinta (risos).

K- Só apreciando. Muito legal. E financeiramente, na época em que você começou o seu trabalho, era uma vida dura ou as coisas... Você se considera uma pessoa de sorte em que as coisas foram se encaixando?

É- Não, primeiro de tudo eu era, e ainda sou, um cara trabalhador – eu trabalhava pra burro. Conseqüentemente, eu vivia razoavelmente do meu trabalho. Tanto que quando me tornei pintor profissional e tudo, eu já arrebanhei um monte de amigos: seis ou sete amigos ali para nós fazermos exposições no interior, em Paranaguá, não sei o quê. Se a gente não mostrar o trabalho, ninguém compra. Naquele tempo, ninguém acreditava que se vendia quadro.

K- E essa formação é o grupo 1? Eu gostaria de saber um pouco sobre essas idéias?

É- É, eu morava lá no Capanema. Aos domingos eles iam lá para casa, a gente tocava violão. E surgiu a idéia de fazer o grupo. Eu disse: – Como é que vocês querem ser pintores e viver de pintura? Vocês se formam na Escola de Belas Artes, depois vão querer ser só professores? Tem que ganhar com aquilo que sabe fazer. Nós fazíamos exposições nos Cafés. A gente forrava todas as paredes bonitas, colocávamos os quadros lá. [Eles] ficavam uma semana. Sempre tinha alguém que comprava dois ou três quadros. Eles tinham vergonha, as pessoas tinham vergonha de dizer que vendiam. E a Adalice era uma que contribuía para isso.

K- Por que?

É- "Onde é que se viu pintar para vender"

K- Aquele mito do artista romântico, maldito, que só é valorizado depois da morte?

É- Era feio! Muita gente depois ficou... Os primeiros que estiveram comigo eram Bittencourt, o Massuda, o Álvaro Borges, o Jefferson César. Eu sei que todo mundo ganhou na boa. A gente alugava uma sala, uma vez nós alugamos na praça Tiradentes, fizemos uma grande exposição. E a imprensa naquele tempo dava uma colher de chá enorme: páginas inteiras de jornais para nós. Hoje eles não dão mais, só pagando. Hoje não se dá mais matéria nenhuma de cultura se

não pagar. Mas páginas inteiras, têm páginas e páginas. Uma vez eu inventei de pintar com o dedo (interrupção).

K- Se você fizer uma exposição retrospectiva, vamos supor da sua obra, você vai ter que pagar para Gazeta do Povo? Eles não vão divulgar se você não pagar?

É- Ah, o espaço na imprensa é muito raro. Talvez depois que o artista desaparecer em 20, trinta anos, se tiver valor na praça, o meio cultural pede e aí eles fariam uma coisinha, mas muito pobre. Você veja, dos meus colegas que já morreram, ninguém mais ouve falar deles.

K- Mas, na época a imprensa dava apoio?

É- Naquele tempo, eram páginas inteiras para a gente. Quando eu ganhei a medalha de prata em São Paulo, no Salão Paulista de Arte Moderna, ficou uma semana saindo coisas aqui: com o depoimento do governador, com depoimentos do Ennio Marques Ferreira (que era diretor do Departamento de Cultura). Eles fizeram a coisa como se fosse um feito de um artista do Paraná.

K- E como é que você chegou a participar do salão de São Paulo?

É- Como franco atirador. Metia a cara e a coragem, às vezes era aceito, às vezes era cortado... Mas sempre encorajava os outros todos. Tanto que mais tarde, na outra geração, o Calderari, o Juarez, a Helena Wong, todo mundo foi premiado na Bienal e tudo. Se ninguém tivesse ido, aberto as portas, talvez ninguém tinha ido, porque todo mundo tem medo.

K- Esse medo tem a ver com uma certa acomodação?

Érico- Do paranaense, aqui, nativo. Aqui eles são meio frouxos. Você veja na política, na política nossa aqui é...

K- É uma falta de estratégia, digamos?

É- É uma falta de coragem mesmo.

K- Como assim?

É- Coragem de, ou receber um fracasso, ou de fazer uma luta. A origem polaca aqui é fria, meu.

K- Qual é a sua origem?

É- A minha origem é de Santa Catarina: sou desbravador. O catarinense é muito diferente do paranaense para aparecer, para meter a cara.

K- É mais ousado?

É- Tanto que como lá é mais pobre, todo mundo se mete aqui em Curitiba porque é um centro maior, para ganhar a vida.

K- Mas, você se considera paranaense ou catarinense?

É- Bom, como artista devo ser considerado catarinense porque eu vim para cá em 1948. Quando tinha... Em 1948 eu tinha 18 anos, então, eu sou muito mais catarinense do que daqui. Então, naquele tempo que saía colher de chá na imprensa, eles ficavam encrencando com isso. Então, hoje eu sou cidadão honorário de Curitiba e cidadão honorário do Paraná. Mas lá, eu também tenho prêmios... Só que como eu sou de lá eu não sou cidadão honorário.

K- Está certo, então.

É- Eles ficavam fazendo encrenquinhas lá. Lindolfo Bell, que era um crítico que já morreu. (interrupção)

K- Desde de 1948, quando você veio para cá, [você] não quis voltar mais para lá, para morar?

É- Não. Tanto que eu vim para cá na época de servir o exército e nunca mais saí daqui. Fui para o quartel. Lá, descobriram que eu desenhava, pintava e fazia retrato do Duque de Caxias, essas coisas, os heróis, e álbum para treinamento de minas e coisa e tal. Fazia o retrato dos comandantes e tudo. Eu só pintava, nunca peguei um fuzil e nunca nem coloquei uniforme. Nunca servi o exército. E vivia lá... Como eles me chamavam? O peixinho! Eu era o peixinho. E às quartas-feiras eu vinha para a cidade (eu servia lá no Boqueirão) para ajudar as filhas do comandante a fazer os trabalhos da escola. Tinham quatro moças, eu me casei com uma. Tinha 20 anos, recém saído do exército. Pelo fato de estar sozinho, não tinha mais ninguém e coisa e tal, arranjei uma moça, namorei, casei e até hoje.

K- Muito bem. Então você tem um ritmo de trabalho incessante? Chegou a trabalhar em dez quadros de uma só vez, ou é mito?

É- Eu acho que... Geralmente, eu costumo dizer isso porque eu faço isso. Eu não consigo terminar nenhum quadro de uma vez só, mas trabalho em dez ou doze num tempo só. Quando saem, todos saem prontos. Então por isso, [por causa] dessa maneira que eu trabalho, eu tenho uma produção maior no fim do mês. Eu



trabalho sempre à noite. Agora estou sossegado porque eu estou fazendo tratamento dentário e estou sofrendo. Então, não fico à noite aí. Mas hoje está quente, eu posso fazer até a tarde. Eu fiz implante dentário estou sofrendo e ainda vou sofrer mais um mês.

K- Você gosta de trabalhar à noite, de madrugada?

É- De madrugada não digo, mas até 1h, meia noite e meia, meia hora.

K- Rende mais do que de dia ?

É- É, porque os espírito baixam, não é? Vem Van Gogh, vem Monet, todos eles vêm. Ainda mais quando eu abro um vinho (risos), eles ficam pirulando por aí.

K- E você é uma pessoa ansiosa? Por isso que mal começa um [quadro] e já vai para outro.

É- Não, é porque não seca, não é? Então, têm muitos que enquanto não seca aquele trabalho não começam outros.

K- E fica, e deixa.

Érico- (Érico simula estar se dirigindo a um destes pintores e pergunta):☺ E como é que está o seu trabalho?(Resposta) “Ah, está lá pendurado na parede, está secando, estou estudando e tal.” Eu, às vezes, até viro de costas.

K- Por que?

É- Para não influenciar o outro. Porque eu também diversifico muito o assunto, minha temática. É uma das razões pelo fato de eu ter sido autodidata: eu pinto todo e qualquer assunto. Quando a gente tem um professor, a gente é mais preso a um determinado assunto.

K- E quais são os assuntos da sua preferência?

É- Bom...

K- Os que você mais gosta.

É- Hoje em dia, embora não seja o que eu mais pinte, é a procissão, os coroinhas... Porque todo mundo que compra pede. De cada dez, cinco ou seis são coroinhas, evidentemente são. Mas eu gostaria de continuar pintando abstratos.

K- Ah, você gosta de abstratos?

É- É, ou semi-abstrato, ou meio abstratizante. Eu faço a figuração e tal por uma questão de comprador, porque o abstrato é muito difícil. Além de tudo, você tem

que encontrar... A não ser que a pessoa seja habituada a ver, a conhecer, botar na sua cabeça, aprender. Ou um decorador diz para ela: Olha é isso! Você coloque em casa.

K- Mas quando você começou a pintar o abstrato?

É- Ah, eu gostava...

K- Da onde surgiu isso?

É- Espera aí, eu vou te contar. Em 1962 (ia te contar e parei)...

K- Nós estamos indo e voltando.

É- Em 1962, surgiu o bochicho aqui em Curitiba que na Itália, nos Estados Unidos, na Alemanha só se pintava quadros abstratos, e que daqui uns dias, nos salões daqui, ninguém mais iria aceitar quadros que não fossem abstratos. Aí, a gente se reunia e falava (interrupção)...

K- No Círculo de Artes Plásticas?

É- Não, alguns artistas já formados na Escola de Belas Artes, a gente conversava sobre isso.

K- Mas em que local vocês conversavam?

É- Lá na minha casa.

K- E você tocava o seu violão?

É- Era num barracão lá no Capanema. Era até um barracão grande que eu ia fazer decorações de vitrines, de coisas, lá no barracão. Eduardo Rocha Virmond você conhece?

K- Sim.

É- Eduardo era metido a crítico, achava bonito. Ele era advogado. Aí o Ennio ensinou para ele como é que fazia crítica e tal, deu umas aulas para ele.

K- Eram primos, os dois?

É- Não! Acho que não eram parentes não. Eles se davam muito bem, mas não eram parentes. E o advogado – bonzinho a pessoa –, ele se aventurou a crítico. Então, fez até uma viagem por conta da Secretaria de Cultura. Mandaram vir uns caras de São Paulo para [cá], para fazer umas conferências com os artistas na Biblioteca, falando sobre o que era o abstrato, doutrinando toda a turma aqui. No salão de 1962 convidaram só críticos de São Paulo: Mário Pedrosa, Barata.

K- Só uma pausa. Eu soube que teve uma excursão para a 1ª Bienal, foi em 1951, não é? Você chegou a ir nessa excursão?

É- Não, mas eu soube e me convidaram. Foi por força do meu trabalho.

K- Porque me parece que lá os artistas viram algumas obras abstratas que também começaram a ficar na cabeça deles.

É- É, também começou a ferver na cabeça deles. Então, todo mundo que quisesse entrar no salão paranaense... Já foi buzinado para nós que éramos os mais conhecidos, o pessoal, quem iriam ser os críticos e que todo o pessoal de São Paulo iria escolher só quem fosse abstrato. [Isso] no salão de 1962. Aí é que aconteceu o episódio com o Bakun. Sabe da história do Bakun?

K- Sei.

É- Foi nesse salão. O Bakun foi premiado, ganhou uma caixa de tintas de presente. E ele entendeu: “Vai aprender pintar Bakun!” Dizem que aquilo ferveu na cabeça dele também. Fato é que nesta noite nós saímos, passamos na confeitaria Cometa, e o Bakun estava na porta e disse: “Érico, eu quero falar com você”. Porque eles me mordiam, todos eles me mordiam. Eu era o único que trabalhava, ganhava dinheirinho. Todos mordiam: dinheirinho para pinga, dinheirinho para aquilo tudo. Eu disse: “Eu vou ao correio velho e na volta eu pago, passo aqui e acerto com você”. Nós fomos pela outra porta, pela rua Marechal Deodoro, e não passamos pela Cometa. Naquela noite ele se matou. Eu fiquei até meio perturbado com aquilo. [Pensei]: Se eu tivesse ajudado ele, talvez não tivesse ido a esse extremo.

K- É, mas eu acho que quando a pessoa quer se matar é uma idéia que vem de muito tempo.

É- É, eu acho que não tinha nada a ver com pintura, tinha a ver com a família dele. Coitado, ele vivia numa penura danada. Então, nesse salão, nós mandamos quadros abstratos. E o Velloso foi premiado, o Calderari foi premiado. Eu fui [premiado] no terceiro salão.

K- Mas, você já começou a pintar abstrato neste salão?

É- É, comecei a pintar o abstrato neste salão.

K- E de onde surgiram as suas idéias abstratas. Porque você tinha, você gostava tanto do desenho quanto da pintura? Levava as duas coisas juntas? Tinha habilidade para as duas coisas?

É- Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrines. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, eram só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar. Tanto que eu apregoava para os outros colegas: “É muito mais difícil pintar um quadro abstrato do que [um] figurativo que agrada o espectador, que tenha balanço, que tenha a composição, é muito mais difícil. Porque pintar um assunto que você tem domínio na cabeça, seja uma pessoa, um cavalo ou um objeto, você já sabe de cor, você já viu aquele objeto. De um jeito ou de outro você viu. Mas o quadro abstrato você nunca viu o que é, a forma que possa te agradar”. Eu doutrinava aquilo.

K- Você priorizava mais as texturas, as cores? Como é que você... (interrupção)

É- Eu usava bastante textura, o meu recurso maior era justamente o uso da textura. Uma ocasião, eu inventei de fazer o fogo.

K- Fogo?

É- É, eu jogava tinta encima, enquanto ela estava ainda úmida de óleo eu jogava álcool e tocava fogo. Aquilo queimava o álcool enquanto ele estivesse e criava umas coisas diferentes. Todo mundo queria saber como é que era (risos).

K- Você contava, ou só mais recentemente que você está revelando os truques?

É- Para um ou outro dizia. Eu usava areia, materiais, eu usava tudo assim para fazer decorações.

K- Em paralelo à essas pinturas abstratas que você começou a desenvolver, até por esse modismo da época, pelo que você tem me dito até agora você também pintava o figurativo?

É- Pintava o figurativo. Tinha que pintar para vender.

K- Nessa época, você já começou a vender bem?

É- É, vendia bem. Inclusive [vendia] para as autoridades. O Bento Munhoz da Rocha era meu freguês de quase todo domingo. Conheceu esse nome?

K- Sim.

É- Ele e a dona Flora iam lá na minha casa no Capanema e compravam para dar de presente no Rio [de Janeiro].

K-É que eu li uma entrevista sua na [revista] *Curitiba Shopping* de 1986 em que você declara o seguinte: “Toda a visita oficial que o governo do Paraná recebia era presenteada com uma obra sua”. Em 1986. Como é que isso acontecia?

É- Mas eles é que compravam, não é? Você quer dizer que eu dava?

K- Não, não, que eles compravam de você.

É- O Ney Braga comprou muito quadro. O Ney Braga comprou uns 300 quadros para dar de presente. O Aécio Ribas de Macedo que era juiz e também já morreu comprava bastante para dar de presente. Mais tarde, eles passaram a comprar de gente mais nova. O Ikoma, aquele japonêsinho, compravam muitos quadros dele também.

K- Mas é uma compra oficial do Estado ou é uma compra particular deles?

É- Não, não. Era um dinheiro do Estado, mas, não saía nada assim.

K- Ma, por que eles tinham preferência pelas suas obras?

É- De certo eles gostavam, não é? E a gente era muito badalado, de certo eles achavam que valia bem.

K- Principalmente quando era uma visita de fora?

É- É, uma visita de fora.

K- Por que tinha a cara do Brasil, de repente?

É- Não. Também era muito raro que eles comprassem quadros abstratos. Algumas vezes, eu cheguei, mas muito raro, eles queriam outras coisas... quer ser governador do Estado e não conhecer arte (risos).

K- Eles queriam mais figurativos?

É- Claro!

K- E os tamanhos das obras?

É- Eu só pintava quadros grandes: eram 1,40m por 1,40m, 1,20m por 1,30m. Eram grandes, os quadros eram todos grandes porque se eles fossem fazer decorações para vitrines eu já mandava fazer caixilhos de monte daquele jeito. Eu trabalhava desde tudo: preparava tintas, caixilhos... Porque não era só pintar, tinha a mão-de-obra, o fazer. Eu era decorador de vitrine (interrupção).

K- Mas, ainda hoje você faz as suas tintas?

É- Um pouquinho só, mas é muito raro, muito raro. Agora ultimamente eu só estou pintando com acrílico, não tenho nem um usado mais o óleo.

K- Por conta da secagem?

É- Uma por conta da secagem e outra por causa da durabilidade da tinta. Depois que eu estudei a tinta acrílica a fundo... O óleo não tem nem 10% da qualidade que há na tinta acrílica boa. Porque o acrílico não mofa nunca, seca mais rápido. Não cria aquele fungo, aquelas coisas todas que podem acontecer, não craquela. Se você for ao museu, todos os quadros acima de 50 anos estão craquelados. [Com o óleo] vai acontecer sempre, com o acrílico não. E ainda tem gente que não aceita. Um tempo eu dava aulas aqui. Mas acabei com esse troço de aula porque foi a coisa que mais me encheu o saco na vida: dar aula.

K- Quanto tempo você deu aula?

É- 12 anos, para senhoras.

K- Mas, demorou para encher o saco, então.

É- Minha mulher [foi] quem inventou. [Ela] disse que eu deveria trocar de ambiente um pouco, porque lá eu falaria com as mulheres e não sei o que. Você sabe que (interrupção).

K- Por que o trabalho no ateliê é um trabalho muito solitário?

É- Solitário, e voltei a ser. Também corro com todo mundo que vem aqui.

K- Mas não comigo(risos)?

É- É, até minha mulher vem aí, às vezes, com um negocinho na mão para sentar e tal, para conversar. Eu digo: “Psiu! Lá dentro de casa a gente conversa. Aqui não venha com essa conversa fiada que não tem”.

K- Aqui é local de trabalho?

É- É. Se não, depois inventa de falar de neto, não sei o que, coisa e tal. Isso aí é de outro ambiente.

K- E as aulas?

É- As aulas. Então, de 10 senhoras talvez duas tivessem um pouco de talento, o resto vinha para falar mal do marido, falar mal da empregada, mais não sei o que. Vinham bater papo. Nunca vão aprender nada. Elas pagavam bem. Eu cobrava

caro para ver se... E todas pagavam, o marido pagava. Era gente rica. Tem uma senhora que saiu artista, que trabalha hoje. Ela não precisa, mas trabalha, a Rosi Lago. Do Ismael Lago, um médico que tem um SPA lá fora, não conhece? Que tem um SPA grande lá em Almirante Tamandaré. Ela o ajuda lá também em meio expediente, e faz os quadros para vender lá na clínica. De vez em quando, ela vem aqui... Aquele Cristo lá [aponta para um quadro na parede], ela que está fazendo. De vez em quando, ela traz um quadro aqui para eu dar um palpite para ela. Então, nesses doze anos acho que passaram... Uma época tinha trinta alunos, era gente pra chuchu. Que eu saiba essa e uma outra senhora que saíram fazendo alguma coisa.

K- Essas aulas também eram uma boa por que eram um complemento de renda? Ou isso era mais uma terapia?

É- Não, não, não. Dar aula rende: 30 alunos a 350 por mês, dá R\$10.000 por mês, dá para você comprar o filé *mignon*. Mas também não é... Fica perdendo tempo, 3h de tarde. É verdade que é [só] uma vez por semana. Era só uma vez por semana e mesmo assim eu não agüentei.

K- Quando é que você percebeu: “Pronto, agora posso viver única e exclusivamente das minhas pinturas, dos meus quadros?”

É- Aconteceu isso. Eu morava lá no Jardim Social e fazia, tinha os quadros como as Araucárias, ou coisas assim, bem lá na Avenida. Naquele dia, eu saí para fazer uma vitrine. Eu já tinha reduzido a quantidade de clientes de vitrines. Quando eu voltei, três quadros daqueles que eu tinha deixado lá na sala tinham sido vendidos. Minha mulher vendeu para um americano que estava no Rio de Janeiro, na outra semana, tinha ido viajar a Porto Alegre e passou por aqui. Na volta, ele passaria para falar comigo. Aquilo me animou tanto, os três quadros vendidos, eram quadros grandes. Eu disse para minha mulher assim: “Semana que vem eu vou lá nos meus clientes todos e vou acabar com as vitrines”. Eu me lembro que ela disse bem assim: “Olha!” Se tiver que morrer de fome morre mulher, filho e todo mundo. Eu não vou mais fazer vitrine. [Então, a esposa disse:] “E vai fazer o que para vender os quadros?” Saio, vou para fora, vou viajar.

K- E o que você fez efetivamente? Quais foram suas estratégias a partir daí?

É- Aí você veja, as coisas são mais ou menos combinadas. Esse senhor americano voltou de Porto Alegre e veio falar comigo, ele queria que eu fosse fazer uma exposição no Rio de Janeiro, na USAID, que é um órgão do governo americano. Eu disse: “Quanto tempo?” Ele disse: “Bom, se você já tem quadros aí prontos, já podemos...” Eu disse: “Não, eu faço questão de preparar uma exposição especialmente para ir. Quantos quadros cabem lá?” E ele disse: “Bom, semana que vem quando eu chegar eu te digo, eu mando medir o espaço e te telefono”. Quando ele voltou e ligou para mim caberiam 26 quadros grandes, mais os quadros pequenos que dava para encaixar nos entre meios e fazer com 35 quadros uma bela exposição. Eu marquei com ele mais ou menos três meses, dois meses e pouco, três meses. Mandeí bala nos quadros.

K- Conseguiu cumprir?

É- Não só consegui cumprir o contrato [como até] faltaram quadros. Faltaram quadros, porque o americano fez tanta propaganda, tanta coisa, que ele já tinha vendido a metade antes dos quadros chegarem lá. E ele não queria comissão, não queria nada. Apenas porque ele (interrupção).

K- Então ,o senhor vendeu quase todos lá?

É- Ele era, ele gostava de quadros e mandou eu preparar já pro ano seguinte uma exposição nos EUA. Ele me assessorava, me levava com tudo pago.

K- As temáticas dos quadros?

É- Nos Estados Unidos levei pescadores, vários quadros de pescadores, algumas araucárias modernas, todos quadros figurativos com bastante matéria e coisa e tal.

K- E para essa [exposição] da USAID?

É- Também. Principalmente assuntos do mar e coisa, mas tudo figurativo, nada abstrato. Mas o figurativo é menos figurativo do que você está vendo aí na parede. Era assim mais manchado, talvez como aquele ali que ainda é uma coisa meio escondida (Aponta para um na parede). E lá nos Estados Unidos ele me levou para San Diego, na Califórnia. Tinha uma grande universidade lá. Tinham 16 brasileiros estudando lá, isso me ajudou muito, eu fiquei muito tempo lá.



K- Isso foi no início de 1970?

É- Fiquei... Era para ficar 40 dias e eu fiquei quatro meses. Pinteí lá e ganhei um bom dinheiro. Eu só tinha problemas com a língua, para mim era muito difícil. Na região onde eu fiquei tinha gente que falava português e também castelhano porque era pertinho do México. Eles me chamavam de senhor da Índia, senhor Tarzan, senhor da Índia, senhor da selva. Era o senhor da selva, o senhor da Silva, da selva.

K- Da selva. Entendi, legal. Foi nessa época que você teve contatos, então, no exterior. Depois você...

É- Depois, eu tive uma seqüência de exposições fora, EUA, Alemanha, Portugal, Espanha.

K- E começou através desse americano?

É- Comecei com ele, [com] esse americano que me procurou. Eu nunca tinha ouvido falar nele na minha vida. Ele apenas se hospedou no hotel, acho que era o Lancaster. [Para esse hotel] eu tinha feito um quadro grande que era um pinheiral bonito, um painel grande todo em vermelho. Era todo vermelho o quadro. Foi lá que ele viu. Deram o endereço e ele veio para comprar um Pinheiral. Por isso que comprou os três quadros.

K- Aqueles que sua esposa vendeu porque você não estava. Aí depois ele o chamou para fazer a USAID...

É- Me lembro que era quinhentão cada um. Não sei se era 500 ou 500.000 réis.

K- Quanto daria hoje convertendo?

É- Não faço... Mas, voltando, não parecia tanto dinheiro não. Os quadros deveriam ser bem baratos.

K- Então ele convidou você para fazer a exposição no Rio de Janeiro, depois em San Diego e depois, como é que você continuou com os contatos no exterior?

É- Eu comecei por aqui mesmo. Eu ligava para as galerias no Rio e em São Paulo. Eu ia constantemente a São Paulo porque eu já comecei a trabalhar com duas galerias de São Paulo. As exposições em Portugal e na Alemanha foram o dono da galeria em São Paulo que contactou. Sempre tinha alguém que estava por trás para ganhar uns cobres.

K- Mas, então como é que você fez o contato, eu gostaria que você descrevesse com mais precisão, assim com mais detalhes. Você entrou em contato com a galeria em São Paulo, telefonou, daí você foi até lá. Como funcionou isso?

É- Bom, eles entraram em contato com o vendedor de quadros, com o *marchand*. Eles mandaram o material e o cara se interessou. Porque na realidade, com exceção desse americano, que ele fez por causa dos meus lindos olhos e porque ele gostava de arte, porque ficou meu amigo a vida inteira.

K- Você tem contato com ele ou não?

É- De vez em quando. Muito raramente. De vez em quando... Ele nunca teve um trocadinho, pelo contrário, quando estive nos Estados Unidos ele bancou tudo. Ele pagava tudo. A USAID, o governo americano pagava tudo através dele, não sei. Eu sei que eu não gastava, não gastei nada. Agora, depois que eu comecei a trabalhar com galerias e coisa eu estava sabendo que tudo, que a parte do leão era desse pessoal, não minha. Digamos, de R\$1.000 que entram, que entravam na época, eu deveria deixar 700 ou 600 para quem trabalhasse na exposição. Trezentos, quatrocentos seriam meus – a parte menor. Eu estava satisfeito com aquilo.

K- Era através de consignação ou primeiro eles lhe pagavam?

É- Aconteceu, mas sempre era comprado.

K- Ah, sempre era comprado?

É- Sempre era comprado, ou pagavam antes, ou depois, ou durante, ou em várias vezes... Sempre foi comprado.

K- De uma forma geral, você está contente com o trabalho das galerias do Brasil? Acha que elas estão tendo uma estratégia adequada, ou não?

É- Não, hoje não tem mais a estratégia adequada.

K- Por que?

É- Porque naquele tempo, as pessoas eram mais confiáveis. Parece que as pessoas que montavam uma galeria de arte eram mais corretas. Também tem um outro agravante: é que o povo não está comprando mais quadros, se entra um artista novo querendo fazer e tal, ninguém quer saber.

K- Por que falta de dinheiro?

É- Talvez, ou por causa de outros entretenimentos através da televisão, internet, coisas assim, pintura por computador, um monte de coisaras. Nos Estados Unidos é raro você encontrar uma pessoa, digamos, da classe média-média, mais ou menos, que tenha quadros na parede. Está tudo em exposição. Tem um vizinho aqui do lado – que, aliás, a casa que eu construí eu vendi para ele – que trabalha com pneus, faz aquela recauchutagem de pneu, coisa e tal. A empresa é grande. Ele tem 1400 empregados fazendo pneus. Ele viaja pelo mundo inteiro para fazer a compra da sucata de pneus fora do Brasil. Porque [lá] eles gastam pouco a sucata e [então] eles reaproveitam aqui para fazer pneus novos. Ele entrou com um negócio de quadros porque começou a gostar. Então, ele negocia com quadros no mundo inteiro, com reproduções. Montou umas máquinas em Joinville, eles têm, ele tem umas máquinas lá e coisa e tal. Meus aqui, ele comprou 130 quadros para ter o direito de fotografar e reproduzir. Aqui em Curitiba tem uma porção de gente contratada. Ele pega um quadro daquele lá, fotografa e faz do tamanho que o cliente quer: pequenininho, grande, painel, do jeito que você quer.

K- Curioso isso.

É- Isso parece que não, mas avançou no mercado.

K- E daí complica mais pro artista vender?

É- É muito mais difícil. Não fosse isso, a desonestidade de todo mundo que copia abertamente. Nos Estados Unidos e na Europa tem lojas de réplica, que são pintores que tem habilidades, então se dedicam somente a copiar quadros.

K- Você já teve algum quadro seu falsificado?

Érico- Que eu saiba assim prontamente não. Mais é possível que sim. Aí na televisão, num tempo que eu mandava vender lá no leilão, tinha muita cópia.

K- Já que você tocou neste assunto de leilão... Eu soube que você esteve por trás de um leilão no Paraná. É verdade?

É- Não, nunca. A única coisa que tive a ver com leilão foi a [trecho compreendido] vendi, bom agora parei de fazer isso...

K- Na década de 1980, você não participou de nenhum leilão?

É- Não, em 1980 não tinha. Tinha? Não tinha! Um pouco depois, mais tarde, eu vendi para os leilões de televisão.

K- Só de televisão? Não teve algum outro tipo de leilão?

É- Não, só de televisão. Outros eu nunca participei. O Calderari continua vendendo até hoje no leilão. Conhece o Calderari?

K- Sim, no de televisão?

É- É.

K- Ah tá, como funcionam os leilões de televisão?

É- Bom, o comprador da empresa vai nos ateliês, [lá] ou encomenda determinado lote de quadros com aquele assunto, ou se tiver alguns prontos ele já compra pronto. Lá, eles colocam no ar e dizem que o preço é tanto. A pessoa telefona e eles vendem em 10 prestações.

K- Mas, só que pro artista... O artista vende para esse pessoal de televisão mais abaixo do preço?

É- Bem mais abaixo, bem mais abaixo. Geralmente, o total do quadro ficava dividido em três terços: um terço do artista, um terço da empresa (que tem satélite e um monte de coisas que saem caro), e um terço é o lucro da empresa que compra e vende. Só que em quantidades enormes. Você fica trabalhando... É enorme, teve uma ocasião em que eles me contrataram para fazer o tema da procissão, foi de maio até dezembro. Fiz quinhentos e poucos quadros em 6, 7 meses.

K- Então, vale a pena pela quantidade?

É- Pela quantidade! Eles costumam dizer que todos os três ganham em quantidade: o pintor, a rede [de TV] e o dono do programa.

K- O preço que aparece na TV para o telespectador que está assistindo, mesmo assim ele ainda é mais barato do que o preço real do quadro?

É- É, mais ou menos iguala.

K- Do que o preço, por exemplo, que você tem aqui no ateliê?

É- É, digamos, um quadro de R\$3.000, ele chega perto disso porque é o cliente que põe o preço.

K- Ah, está certo.

É- É, então eles votam, como é que é o nome?

K- Começa menor mais depois...

É- Eles dão o lance (o cliente). Eles também estão sabendo, estão informados de quanto vale o quadro de fulano, mesmo os do Aldemir Martins (que já morreu). Eles sabem, eles são muito informados. Ninguém passa do lance que a galeria está vendendo, é muito raro. Porque a maior parte das pessoas que compram... A minoria que compra é que vai comprar um quadrinho no leilão para pendurar na parede, mas a maior parte compra é para enforar ou para revender.

K- Para enforar?

É- É, para guardar. Esse Aldemir Martins que morreu a poucos (interrupção)

K- Com a pretensão de....

É- De vender mais tarde. Alguns quebram a cara, o negócio. E hoje, então, a coisa caiu mais ainda. É um risco danado comprar quadros e guardar para vender mais tarde.

K- Você está trabalhando ainda com os leilões da TV, ou não?

É- Não.

K- Então é só o Calderari?

É- Dos mais conhecidos tinha só Calderari, o Ikoma um dia desses. (Trecho incompreendido) A maior parte que eles têm é pintor de fora, do Rio e de São Paulo, e que muitos dizem, juram de pés juntos que copiam, [dizem] que eles têm um ateliê especializado em fazer réplicas em São Paulo.

K- É porque você declarou em alguma reportagem que já chegou pessoas no seu atelier querendo que você cobrasse um preço mais barato porque viram na televisão que era mais barato.

É- Ah sim, muita gente. Tem gente que diz assim: “Quanto? 3.000? Como se eu compro no leilão por 2.000?”

K- Aí você contou também que às vezes tem até que[interrupção].

É- Eu digo assim: “Pode ser até que não fui eu que fiz. Pode até estar mais bonito mais bem feito mais pode ser que não tenha sido eu, aí pode vender mais barato.”

K- Quando você foi para o exterior expor, teve um episódio que você narrou, não me lembro se foi numa entrevista ou onde, que você teve que estrategicamente

esconder os quadros do público daqui porque o público meio que já adivinhou que os quadros iriam subir de preço pelo fato de você está indo expor no exterior. É um mito isso?

É- São histórias. Não, na realidade não havia isso. Quando a gente voltava duma viagem subia o quadro.

K- Por que, o que acontece?

É- Achavam que valorizava porque tudo que vem lá de fora vale mais aqui no Brasil. O Brasil e toda a América do Sul tem esse... O que vem de fora. Não tem dúvida, se você vai àquela exposição que eu fui, fazer viagens... Primeiro ficar quatro meses nos EUA, sendo para ficar 40 dias, valoriza muito o preço aqui. E foi justamente nessa época que começou gente, profissional, a querer trabalhar com os meus quadros. Porque um *marchand* sabe que não adianta ter uma pilha de quadros de pintores que não vão vender, então não interessa, não é? Eles querem ganhar.

K- Você tem hoje quadros para serem vendidos fora, de galerias de fora do Estado do Paraná?

É- Reduzi muito. Tem ainda um pouco, mas está bem reduzido. Talvez também porque eu produzo menos em quantidade. Eu estou mais sossegado. Aquilo era muito cansativo: sair para viagens. Inclusive, viajar para o exterior eu não vou mais, encerrei.

K- Para que país você já foi, vender, expor, enfim?

É- Fui para... Na América do Sul eu fui para Lima, Uruguai, Lima, Buenos Aires. Aqui estive uma vez em Foz do Iguaçu. Uma mulher levou para fazer uma exposição, a dona de uma galeria em Foz do Iguaçu, para fazer no Paraguai também. Nos EUA? Eu estive nos Estados Unidos todo, estive no México, Portugal e Espanha várias vezes, Alemanha. Alemanha também várias vezes, [trecho incompreendido], Frankfurt, Munique. Na Inglaterra eu nunca fui, na França eu também nunca fui expor.

K- Como é você avalia a aceitação da sua obra no exterior?

É- Não entendo muito de ver a obra, porque afinal de contas eu sou um artista sou reconhecido como artista. Sou conhecido porque gostam dos meus quadros,

acham bonitos, compram. Embora tenha saído muita matéria, muita coisa assim, a gente calcula que aquela matéria era coisa de amigo. Sabe, não é um artista assim que inventou uma coisa, que inventou um movimento.

K- Você está querendo dizer a sua obra em relação as vanguardas, por exemplo?

É- É, passou a poeira, o que acabou é asneira, deixa de besteira. Porque em termos de São Paulo, uma coisa que aconteceu, por exemplo, com o Manabu Mabe – um pintor japonês que pintou abstrato –, ele foi quem aconteceu no mundo moderno. Isso, por causa da abstração que ele fez, foi premiado. Os críticos grandes apoiaram e ele aconteceu. Depois dele também, o Aldemir Martins que foi um pintor de nome coisa e tal, vai passar mais uns cinco ou dez anos também nunca mais ninguém vai falar nele, nem lembrar que ele tenha feito uma coisa, nada. Isso em termos de Brasil, os grandes. Aqui do Paraná nem os velhos, nem [Arthur] Nísio, nem [Guido] Viaro, nem [Nilo] Previde, alguém vai saber quem foi que viveu aqui. A menos que você pegue, digamos, um grupo que trabalhe encima daquele pintor. Mas nem os de família rica não fazem isso. Eu não sei, de certo resolveram acabar com os pintores.

K- Você também está querendo dizer que um dos fatores que levam a isso, na sua opinião seria a falta de fazer *marketing*, divulgar o trabalho, é um dos fatores, não é?

É- É também. Porque antigamente, as famílias faziam isso pelo artista.

K- Por que você também está falando em termos de inovação?

É- Principalmente! Que ficou uma arte marcada, que serviu de exemplo para as futuras gerações e tal, se baseou no fulano de tal, seguiu a escola do fulano.

K- Mas, também em termos de estratégia, do *marketing* do artista, está faltando?

É- É que talvez aqui, dos pintores velhos que eu não conheci porque já estavam morrendo... Não! O conheci ainda, eu tomei cachaça com ele: o Nísio. Ele foi o único que ficou aí na história da arte do Paraná.

K- Mas, fora daqui talvez ele não tenha tanto reconhecimento.

É- Muito raro. Nessa parte é difícil. Esses dias, eu estava vendo aí um negócio – era uma filha dele que estava falando na televisão – eu procurava uma coisa para ver, o pintor chamava-se Rebollo. Ele tinha a filha viva que estava dando uma

entrevista. Hoje, ela mora no Morumbi. Ele foi um dos primeiros moradores do Morumbi. E ela mostrou umas reproduções de quadros horríveis. Ele teve nome, na época, junto com o Volpi do Grupo Santa Helena e coisa e tal. Você vê, quando os artistas estão vivos, o Volpi, o Portinari, todo mundo falava dos caras, mas o cara morre e aqui no Brasil não se fala mais. O setor cultural não se interessa por essa parte, assim de divulgar. Não sei se na Europa continuam acontecendo essas coisas. Porque no fundo, o artista, o pintor, ele tem um valor intrínseco enquanto ele está no meio, fazendo, depois vem outro. Não dá para ficar martelando o porquê. As vezes, o cara era ruim pra burro e tem nome, as vezes, porque foi promovido ou porque pertence a uma família importante ou a algum grupo de políticos importantes. Caso do Di Cavalcanti, o Di Cavalcanti e o Portinari. O Getúlio Vargas precisava de duas figuras (principalmente o Portinari), então, ele foi construído pelo governo do Getúlio Vargas e conseguiu ficar famoso, ficou. Então, eles fazem isso também no resto do mundo, faziam, montavam uma figura que pertencia ao grupo político.

K- E você está satisfeito com o apoio das instituições estatais.

É- Eu estou muito contente. A única coisa [com a qual] eu não estou contente é que eu estou sempre com a pulga atrás da orelha, procurando sempre uma coisa nova para fazer em matéria de arte. Estou sempre... E daqui a pouco eu me sento um pouquinho... E vou perder meu tempo se tenho que fazer dez daqueles lá. Porque se não fosse isso, se não fosse a necessidade que eu sinto, [mas] eu tenho que cuidar da minha vida, da minha família, [se não], eu faria outras coisas.

K- O que por que exemplo?

É- Outro tipo de pintura, ia inventar artesanato.

K- Ah, tá.

É- Mas sempre pintura. Mas na realidade, na verdade a gente... Fico atrás da máquina. Porque eu quero que as pessoas gostem e comprem os meus quadros. Quer dizer, no fundo a gente continua fazendo concessão. No fundo mesmo, na parte artística, sem concessão não se sobrevive. [Chegar ao] ponto de dizer cada um faz, eu faço que quero, não é isso, não é bem assim. Você pode fazer para o teu diletantismo.



K- E daí você acha que isso toma muito o seu tempo? [Acha] que talvez você pudesse se dedicar a uma outra, um outro estilo, digamos, é isso?

É- É. Uma outra experiência para ver só como é que fica.

K- Você lamenta um pouco por que você não tem isso?

É- Não, não é que eu me lamente. Não é lamento, nem nada. Eu só fico pensando que de repente é capaz de me dar uma louca dessas. Eu fico me segurando. De vez em quando, faço um alarme lá dentro de casa: “Amanhã vou pintar só um negócio que eu pensei”. E todo mundo diz sempre assim para mim: “Olha”!

K- E depois, coloca em prática, ou não?

É- Não.

K- Nem de brincadeira? Tem umas coisas escondidas por aí que senhor não está querendo mostrar?

É- Não, não sobra tempo.

K- Não sobra tempo, não é?

É- Não sobra tempo.

K- Então está [bem], eu estou muito contente com essa entrevista, agradeço muito a sua disponibilidade, eu gostei demais.

É- Tomara que te ajude em qualquer trabalho [para] que você possa fazer para ganhar [ao menos uma] nota 8 (risos)

K- Opa!

Fim!

Curitiba, 21 de setembro de 2004.

Local: Ateliê do artista

Curitiba-Paraná

Entrevistadora: Katiucya Perigo

**Entrevista com Fernando Velloso (artista plástico e administrador da cultura)**

F- Eu dei a você o meu livro?(Livro sobre a trajetória artística de Fernando Velloso)

K- O Bini me deu (Fernando Bini, crítico de arte paranaense).

F- Ah, o Bini.

K- Mas então nesse livro não tem essa outra parte.

F- Essa parte de coisas públicas e tal.

K- Será que você poderia mencionar um pouco?

F- Posso. Já está valendo?

K- Então pode começar, já está valendo.

F- Bom, a partir de 1951 eu entrei no serviço público. Até inicialmente uma entrada muito modesta. Eu era estudante de direito na época, e arranjei um emprego num órgão que não existe mais chamado Serviço de Assistência ao Servidor Público (SASP). Esse serviço posteriormente se transformou no IPE. Eu precisava ganhar algum dinheiro, tinha que trabalhar, fazer alguma coisa. Mas na verdade, esse início foi praticamente o primeiro degrau de uma carreira pública que se seguiu. Eu, a partir disso, nunca mais deixei de ser servidor público do Estado do Paraná. Posteriormente, depois de me formar, fui advogado do Estado. Terminei sendo procurador do Estado. E como eu tinha essa ligação muito forte com a área cultural, fui requisitado e participei praticamente na minha vida pública [toda] de procurador do Estado, inclusive, a maior parte do tempo eu prestei serviço na área da cultura longe da minha atividade profissional específica de advogado. Então, já estando no antigo Departamento de Cultura a partir do governo Ney Braga em 1961, eu obtive um cargo de chefia na área cultural do Departamento de Cultura. Depois, posteriormente, eu lá dentro do Departamento

de Cultura fiz florescer a idéia de criar um Museu de Arte do Paraná, que não existia. Não havia grandes interesses do governo em fazer. Eu vim batendo nisso, insistindo desde lá, no tempo do governo Moyses Lupion que achava que o Museu Alfredo Andersen já era um museu de arte suficiente para o Paraná, porque tinha uma visão acadêmica da coisa. Eu, desde então, queria criar um Museu de Arte Contemporânea. Acabei representando o Paraná – que não tinha nenhum museu de arte. Eu representei o Paraná em vários colóquios. Eram reuniões anuais numa Associação dos Museus de Arte do Brasil, a MAP. Associação essa, que eu acabei sendo admitido como sócio [representando o Paraná] e que deu também muita força e um impulso muito grande para que eu pudesse levar essa idéia adiante (A de criar um museu). Na época, o diretor do Departamento de Cultura – quando se começou a mexer com isso – era o Ennio Marques Ferreira. E não conseguimos nada. Posteriormente, o Wilson Andrade Silva, muito amigo meu também, foi diretor do Salão de Cultura. Era o governo Paulo Pimentel, e nós conseguimos então, convencer o governador Paulo Pimentel a criar o Museu. Na verdade ele foi criado sem que existisse uma sede, nem nada. Apesar de que, tinha uma vantagem que já tinha um razoável acervo. Porque todas as obras que estavam na Secretaria de Educação e Cultura (na época era uma coisa só), pertencentes ao Departamento de Cultura, poderiam já constituir esse acervo.

K- E você tem idéia de como é que essas obras pertenciam ao Departamento de Cultura?

F- A grande maioria era fruto de prêmios de salões. O que permitia que tivéssemos lá uma coleção nacional bem razoável com grandes nomes como Tomie Otake, Fukuxima e tantos outros. E até, inclusive, uma excelente coleção em papel, de desenhos de gravadores de renome nacional. Aliás, isso foi o início do acervo no MAC. Então, eu na época era conselheiro da Associação dos Funcionários Públicos do Paraná (ASPP) e contava com um apoio muito grande lá dos meus companheiros de diretoria da época, inclusive a presidência. Tinha uma casa vazia praticamente inoperante (tinha só um resto de uma biblioteca da Associação) na Rua 24 de maio e eles resolveram ceder essa casa pra fazer o

museu. Então, esse empreendimentos foram todos meus, pessoais, e graças a isso eu consegui, já no final do governo Paulo Pimentel, nos últimos dias, instalar o museu de caráter temporário nessa casa na [rua] 24 de maio. Hoje já foi demolida. Era uma casa que tinha sido anteriormente, inclusive, uma pensão de estudantes na qual tinha morado, entre outras pessoas, o Juarez Machado – o que é uma curiosidade. Inclusive, o quarto dele era a sala do sótão onde eu instalei o gabinete do diretor. Então, a minha vida pública se dirigiu muito para essa área. Paralelamente, ou posteriormente, eu exerci também..., eu fui conselheiro da Fundação Teatro Guaíra. O Teatro Guaíra, quando foi transformado numa Fundação, tinha um Conselho Diretor composto de 4, 5 pessoas: 2 que eram diretores e três que eram pessoas de fora dos quais eu era um deles. Então, eu exerci por 11 anos as funções como Conselheiro da Fundação Teatro Guaíra (três mandatos sucessivos, se eu não me engano. Exatamente!) E fui também, participei, enfim, da própria procuradoria geral do Estado. Em algumas ocasiões eu reassumi minhas funções. Inclusive, terminei minha carreira pública lá, de volta. Mas, na verdade, [eu] fiquei um tempo maior dentro do serviço público na área da cultura do que na área do da procuradoria. [Eu] também fui membro, por duas vezes ou até três (não sei, eu não lembro isso), do Conselho Estadual de Cultura. Em diferentes governos, em diferentes fases do Estado se animou, se reativou ou se criou, mas nunca [o Conselho] produziu nenhum efeito. Jamais esses Conselhos Estaduais de Cultura, em nenhuma das suas ocasiões, tiveram voz ativa ou participação efetiva. Foram órgãos simplesmente decorativos. Os titulares da área cultural nunca quiseram dividir o poder com esses Conselhos. Então, eu realmente nunca vi nenhuma função efetiva ou prática nesses Conselhos dos quais participei em diferentes ocasiões. Essa associação, essa dos Museus de Arte, a MAP, Associação dos Museus de Arte do Brasil, eu posteriormente, já quando era realmente diretor de museu, mais tarde, tive uma atividade muito grande lá. Fui secretário, depois fui vice-presidente. Por dois mandatos sucessivos eu fui presidente da entidade que acabou se dissolvendo pelas dificuldades, por serem essas associações compostas de pessoas de diferentes regiões do Brasil, do Estado, que nunca tem recursos pra estar se

reunindo. Então, acaba se dissolvendo, ou se restringe numa única reunião anual, numa assembléia, ou então colóquio que cada vez se fazia com mais dificuldades porque as despesas se tornavam maiores e as verbas menores. Acabou se dissolvendo, então.

Fui membro também da Associação Brasileira de Museólogos. Porque quando se reconheceu e regularizou a profissão de museólogo se estendeu a quem tinha mais de 5 anos de efetiva atividade técnica em museus, [à estes] foi dada a condição de museólogo, mesmo não tendo curso específico. Então, aqui em Curitiba, um grupo de umas..., imagino que umas 12 a 15 pessoas, receberam a condição profissional. Então, posteriormente participei também do Conselho Regional de Museologia, que era um órgão, afinal, profissional da classe, muito embora eu não fosse um museólogo formado, como, aliás, apenas dois ou três aqui do Paraná [eram].

K- Você sabe quem são essas pessoas?

F- Não... O que mais? Sobre funções públicas acho que eu esgotei, não é?

K- Certo. E você teve algum vínculo político, ou...?

F- Não, não.

K- Ou esteve filiado a algum partido?

F- Não, não. Eu tive filiação partidária, vamos dizer, quase compulsória. Porque quando num certo tempo você tinha um, era titular de um cargo de Comissão no governo, [você] era obrigado a participar do partido que era o que dominava o governo. Então, eu participei, provavelmente, mas sem nenhum interesse político. Eu fui, na minha juventude, comunista e não tinha muito interesse em participar na vida partidária, mesmo sendo filho de político. Porque inclusive, meu pai foi senador pelo PSD, o Partido Social Democrata. Isso lá no tempo que o Juscelino era o presidente da república. E mesmo com meu pai tão vinculado e com a vida toda dedicada à política eu nunca tive interesse na política partidária. Ou talvez até porque via bem, vamos dizer por dentro, como é que funcionava aquilo, [foi] que eu me desinteressei. De modo que eu sempre fui apenas um – do ponto de vista político – eleitor. E como eu me decepcionei muito com a esquerda, não só no Brasil, mas nas matrizes, eu realmente também não me

interessei mais, e achei que era um grande equívoco a participação numa esquerda desatualizada, anacrônica, fora do tempo. Então eu fiquei fora.

K- Fernando, em que medida o fato de você, estar, por exemplo, na organização, no planejamento de criar o Museu de Arte Contemporânea, idealizando esse museu e tudo mais, mas ao mesmo tempo você está exercendo outros cargos ligados ao governador da época... De repente muda o governador, como é que isso se dá? [Você] poderia falar um pouco disso? O seu trabalho pôde ter continuidade ou não?

F- Bom, na verdade eu sobrevivi a governos até antagônicos por uma razão muito simplória: é que os quadros de pessoas habilitadas na área de cultura no Paraná eram muito pequenos. Então, na verdade não tem quem colocar nos cargos. Há um número muito pequeno de pessoas disponíveis no serviço público em condição ao mesmo tempo de conhecimento de administração pública e também no fato de ter algum conhecimento, ou mais conhecimento, na área cultural pra poder ter poder de decisão. Então, talvez em função disso, ou talvez em função de que o meu trabalho parecia correto, eu transitei por governos dos mais variados esses anos todos, e poucas vezes saí da área. Na verdade eu saí quando resolvi mesmo me afastar porque não me interessava mais ficar. Eu estava querendo cuidar da minha vida de artista porque a minha presença na área pública e da cultura atrapalhou violentamente a minha carreira de artista. [Isso] porque eu não poderia participar de grande parte das coisas que eu administrava.

K- Como assim?

F- Por exemplo, eu não poderia – de uma altura em diante – mais ser convidado pra exposições que eu convidava. Ficava estrambólico. Apesar da minha posição no ambiente cultural me deixar a vontade, era muito desagradável. Então eu comecei a perder ocasiões, a perder espaço. Estava cuidando da carreira dos outros, dos demais artistas, e estava abrindo mão da minha.

K- De que artistas, por exemplo?

F- Bom, eu sempre dei ênfase aos artistas que eram considerados mais vanguardeiros, ou que tinham uma proposta mais moderna, porque afinal, é a minha maneira de ver. Inclusive, eu entrei na administração cultural a partir

daquele Movimento de Renovação, em seguida daquilo, exatamente para tentar mudar o panorama artístico no Paraná, mas, acima de tudo em Curitiba que era absolutamente fora do tempo. A cidade era uma cidade conservadora, anacrônica que vivia do passado. Vivia do culto anderseniano, dos seus discípulos, e que não admitia nada, além disso, que olhava com menosprezo qualquer tentativa de arte moderna. Tanto que o que era considerado moderno aqui até os anos 60, pode-se dizer assim, no mundo já era coisa superada há mais de 50, 60 anos e aqui não era nem admitido: era coisa de gente maluca ou de cara que queria desorganizar a sociedade, o gosto. Era uma tentativa de anarquizar os padrões, a hierarquia, os valores da coletividade curitibana que são baseados exclusivamente numa pintura que em nenhum lugar civilizado do mundo se considerava mais. Você sabe que a modernidade na arte é anterior ao fim do século XIX. E aqui nós estamos nos meados do século XX com padrões totalmente fora. Aliás, hoje ainda está. Ainda em Curitiba o que mais se vende aí pela cidade é uma pintura da pior propositura, da pior qualidade, que, aliás, não tem propositura nenhuma: enfeites para paredes de apartamento que combinam com estofado, cortina... Então imagine você em 1948, 50, 55.

K- Então, o objetivo que norteou a sua administração era... (Interrompida pelo entrevistado)

F- O meu objetivo era tentar fazer alguma coisa para alertar a comunidade de que existia algo além de pinheirinhos, estradinhas, pôr-do-sol, essa xaropera de naturezas-mortas e rosas que estavam saindo do quadro de tão realistas e essa baboseira toda que equivocadamente tinha gente que achava que era arte.

K- Certo. E você poderia descrever um pouco a sua atuação nesse período inicial da criação do Museu de Arte Contemporânea? As pessoas que te auxiliaram? Como é que você, por exemplo, começou a organizar a aquisição de obras pro acervo?

F- Nunca teve aquisição, na verdade. Infelizmente, nunca havia verbas. Havia entraves burocráticos. Porque a obra de arte era uma peça tecnicamente considerada material permanente. Então, tinha que ser comprada através de processos em que não se entendia que (comprar) uma obra de arte não era o

mesmo que comprar uma máquina de escrever. Então, tudo isso era muito difícil. A maior parte das coisas que se conseguiu continuava a ser através de prêmios de salão e de doações: a mendicância que eu fiz durante anos aos artistas. Também começamos a fazer no museu exposições temporárias de muitos artistas de fora. Então, já se pedia que quando terminasse a exposição [o artista] doasse uma obra pro museu. Uma coisa assim. Assim que a coleção foi aumentando.

K- E como é que se dava o primeiro contato com a exposição que vinha pra cá? Se você quiser falar de alguma em especial ou em termos gerais...

F- Muitas coisas apareciam, eram coisas, às vezes itinerantes, que acabavam caindo no colo da gente. Vinham pra São Paulo, pro Rio e eventualmente se interessavam de vim pro Paraná. O museu já tinha um renome interessante. Depois de um, ou dois anos da sua criação, já havia interesse de artistas do eixo Rio/São Paulo, e, até de outros Estados, em expor aqui. Então, isso também ajudava um pouco, não é? E nós criamos, felizmente, um conceito de boa qualidade na escolha [das obras], de responsabilidade no trato dessas obras, de devoluções corretas, etc. [Conceito] que nos credenciava para que houvesse interesse em expor aqui. Até porque, durante muitos anos – graças ao Ennio Marques Ferreira que esteve durante muito tempo à frente dos salões de arte – o salão paranaense foi um salão muito conceituado como salão de arte contemporânea. Graças a isso e também pela sua organização (os quadros eram devolvidos direitinho, nunca teve grandes problemas com nenhum artista, tudo sempre foi direitinho). Isso foi criando, vamos dizer, um conceito bom, que ajudou muito. Porque abria sempre portas, contatos, através dos críticos de arte que vinham de fora para julgar os salões paranaenses. Tudo isso formava esse giro, vamos dizer, que permitia o interesse de pessoas em expor e o nosso interesse também em alguns nomes que nós queríamos aqui, não é? Mas lá no MAC existe um serviço de arquivo muito bom. Lá você vai achar tudo o que aconteceu durante esses anos que eu estive lá lidando com o acervo do MAC. E você vai ver que nós trouxemos pra cá muita coisa de muito expressão, até de [arte] contemporânea, coisas provocativas, que chocaram a cidade, que agitaram, que provocaram, que re acionaram a cidade para linguagens assim muito *inusuais*



ainda para aquela época, para aquele tino. E fizemos junto com as entidades dos estudantes de arte, [entidades] acadêmicas de arte. [Nós] fizemos umas semanas de arte contemporânea. Até o Bini pode te dar informações boas sobre isso. Que foram todas (Tosse, interrupção da fita)

K- Se você pudesse falar um pouco de alguma exposição que você acha que é especial, que você organizou. Não sei, de paranaenses, por exemplo, acho que seria mais interessante pra minha pesquisa, a respeito disso.

F- Aí eu teria que dar uma olhada. Aí eu teria que pegar documentos pra não falar bobageiras.

K- Você disse que você saiu de certa forma prejudicado porque ficava complicado você fazer uma exposição de você mesmo, não é? (Interrompida pelo entrevistado)

F- Eu fiz, na época, exposições em galerias privadas. As minhas individuais nesse período quase todas foram em galerias privadas. Mas nunca... Minha [exposição] individual não poderia ser dentro do museu. Eu só fui fazer exposições no museu quando não era mais diretor, quando eu saí de lá.

K- Ou mesmo de alguém, de um artista importante de fora que você trabalhou muito, se empenhou muito.

F- Ah, fizemos a maior exposição que já se fez no Brasil de Roberto Burle Marx. Nós fizemos pelo MAC uma exposição enorme de toda a obra pictórica dele. Os desenhos... toda a parte de arquitetura, de jardins na Biblioteca. Uma parte no teatro Guaíra (que tinha uma sala embaixo que nós usávamos). A parte principal, de pintura e desenho, no MAC. Então ele esteve presente, participou. Foi uma grande exposição. Mas eu preferia falar mais de exposições que agitaram mesmo. Só que eu não tenho os dados pra te dar. Coisas de tanto tempo... Fizemos de alguns artistas de fora, inclusive uma alemã que eu não sei o nome pra te dar aqui, mas podemos descobrir.

K- E como é que era a reação do público? Quem é que ia?

F- Quem guarda a documentação sobre essas semanas de arte é o Bini. Tem até filmes. As coisas aconteceram, se espalhavam pela cidade. Faziam-se coisas na praça... Inclusive, teve uma, aquela pianista Joceli Carvalho fez um concerto de...

(Foi a única vez que eu acho que se fez isso publicamente aqui no Brasil, talvez.) É um concerto de piano que dura 24 horas ininterruptas e que é só uma frase musical. Aquilo se repete. Foi feito na Boca (Boca maldita, região central de Curitiba, ponto de encontro para bate-papo). Os pianistas se sucediam, iam trocando. Foi uma coisa que chamou a atenção de toda... (Eu não consigo me lembrar... É do Satie, a peça).

K- E você lembra mais ou menos que época?

F- Não. Essas coisas... ou a gente faz um segundo tempo lá no MAC?

K- Está bem, então vamos pra outra questão.

F- Veja as questões que não dependam de informações muito precisas. Ou eu complemento depois te dando essas informações.

K- Certo, então se você pudesse fazer uma breve descrição... (Interrompida pelo entrevistado)

F- Podemos até eventualmente um dia ir juntos no MAC. Fazemos assim. Então a gente conversa encima daqueles documentos. Assim, fica melhor pra você, porque você já tem ali o material mais específico e eu não fico divagando em coisas assim tão aéreas, não é?

K- Se você pudesse fazer uma breve descrição da sua trajetória artística, desde quando você começou a ter seu primeiro contato com a arte até hoje?

F- Isso eu já não te dei?

K- Não, não. Você me passou o livro, os catálogos. Daí o Bini me passou o livro.

F- Ah, eu não falei de como era a coisa aqui antigamente? Não?

K- Não.

F- Eu pensei que já tinha chegado nisso.

K- Na verdade, você falou em termos gerais da época...(Interrompida pelo entrevistado)

F- Da cidade.

K- ...Da cidade. Mas você não falou da sua profissão. Como é que você vê essa profissão em relação, por exemplo a ... (Interrompida pelo entrevistado)

F- Bom você sabe que... Bom, vamos lá ao começo.

K- Está bem.

F- Eu comecei a me interessar por pintura, por desenho, quando garoto, como ocorre com todo mundo, não é? Não é nenhuma novidade que todo mundo se dirige pra área artística porque quando era garoto desenhava, fazia gibizinho, historinha, desenhinho. Eu até já disse isso numa entrevista. Meus cadernos de ginásio tinham mais desenhinhos do que a matéria. Porque eu ficava na aula – a aula era chata – de química, de física, desenhando no caderno. Mas o ensino de arte em Curitiba era inexistente nos anos 40, a não ser através de alguns professores, aqueles que realmente me interessavam. Mas eu também não tinha uma visão de arte como coisa moderna, nem nada. Não tinha formação. Você imagine: hoje você vai numa banca de jornal e você tem uma pinacoteca completa. Você pode comprar um álbum sobre os principais pintores do mundo – até coisas muito modernas – numa banca de jornal. Numa livraria então, você deita e rola. Naquele tempo, você não tinha absolutamente onde se municiar de qualquer tipo de informação. Primeiro, que as publicações eram em preto e branco, raramente eram coloridas e quando [eram] coloridas eram litográficas com uma qualidade muito precária e em muito pouca quantidade – que era uma coisa cara. A Biblioteca Pública do Paraná esteve fechada durante anos. Praticamente a minha juventude quase inteira, a Biblioteca Pública não existiu. E o que tinha na Biblioteca Pública? Mesmo que estivesse aberta, em matéria de [livros de] arte era quase nada. Só nos anos 50, quando houve o centenário do Paraná, é que o então governador Munhoz da Roxa construiu a atual Biblioteca Pública e encarregou o professor Newton Carneiro, que era o secretário de Educação, de viajar. Inclusive [ele] foi à Europa em várias missões, entre elas, comprar e constituir uma biblioteca de arte dentro da Biblioteca Pública. Então, esse foi um dos primeiros. Quando abriu a Biblioteca Pública em 52 (Se eu me lembro, se eu não me engano), é que nós tivemos acesso às primeiras, afinal, imagens boas. E eu entrei na Escola de Belas Artes quando abriu em 48. Eu fui um dos primeiros alunos a me apresentar e a me inscrever. Era uma escola fundamentalmente acadêmica. Os professores todos eram acadêmicos daqueles de carteirinha. Não abriam mão daquela linha. Então, dos anos 40 em diante eu me..., fiquei restrito a aprender desenho da maneira mais convencional, o

conhecimento do material de pintura também da forma mais convencional. O professor Traple, que era o professor de pintura, dava [aulas] dentro dos fundamentos do Andersen. Fazia-se uma figura humana como se estivesse fazendo uma receita de bolo: a parte iluminada é branco, (trecho incompreendido) e um pouquinho de carmim, nhem nhem nhem... o lado escuro vai isso. Era uma receita de bolo perfeita. Então, uma sala com 20 alunos pintando o modelo, eram vinte trabalhos exatamente iguais com a mesma cor, o mesmo fundo. Inclusive, essa idéia de fundo também era uma coisa acadêmica. Tanto que você pintava a figura e fazia o fundo só quando estava com a figura praticamente resolvida, usando o resto todo de tinta. Você misturava aquela porcariada toda, dava um marrom escuro e você fazia um fundo. Era nessa base. E você não tinha onde ver outras coisas. Então, as primeiras coisas que abriram os olhos, uma delas foi a Bienal de São Paulo que atraiu todo mundo e que nos levou... (Interrompido pela entrevistada)

K- Em 51 a Bienal.

F- Em 51. Fomos com o grupo todo aqui de Curitiba. Alugamos, pegamos um ônibus, tocamos para São Paulo. Estava inclusive o [pintor] Bakun... E fomos visitar a Bienal. Você imagina o choque traumático para aquela jacusada curitibana, que nunca tinha visto nenhuma reprodução, dar de cara com aquelas coisas que estavam lá.

K- O catálogo não é ilustrado?

F- É tudo em preto e branco. Aí você de repente dá de cara... não é? Você sabe, tinha Picasso, Fernand Léger na parte da frente (Trecho incompreendido), Odilon, tinha. Era um negócio de derrubar, não é? Então, isso era uma das coisas que eu considero assim... Fernand Léger. Tinha [artistas] lá que eu não tinha a menor idéia. Só mais tarde é que eu vim a aquilatar o que eu tinha visto. E assim vai. Era uma bienal... tinha Morandi entre os italianos. Realmente foi uma Bienal... o [trecho incompreendido] tinha o Freud, o Lucien Freud. Eu não tinha a menor idéia da importância, do que eram ou o que não eram. Tinha também... Bom, era uma... foi uma cacetada. Aí realmente abriu nossos olhos: nós descobrimos que aquilo que nós estávamos fazendo aqui não tinha nada a ver,

não é? Tinha uns brasileiros que participaram na época. Mas, acima de tudo o grande choque foi ver os grandes nomes da pintura internacional que estavam lá. Tinham as salas especiais que eram todas formidáveis. Eu acho que deu um verdadeiro... deu uma porrada na cara da gente. Você vê, isso foi [de] outubro à dezembro de 1951. Nós estivemos lá no mês de outubro, provavelmente, com aquela nossa excursãozinha. Isso foi uma coisa que nos deu uma sacudida e a outra foi... (Interrompido pela entrevistadora)

K- E em termos práticos, assim?

F- Em termos práticos nós descobrimos que havia um mundo completamente diferente de arte.

K- Mas vocês continuaram fazendo os mesmos trabalhos?

F- Bom, nós éramos obrigados pelos professores. Mas nessa altura, com a presença (Interrompido pela entrevistadora)

K- O salão já existia.

F- ... a presença do Viaro... como um rebelde dentro da Belas Artes ele exatamente contrariava tudo o que os outros nos induziam. Ele era um [professor] que abria as portas pra nós e que vivia (mesmo antes da bienal) dizendo que você tinha: faça o que quiser, do jeito que quiser, a criatividade é que é o importante não é o artesanato e pá, pá, pá. Então, com a presença do Viaro sempre agitando, e essa injeção de informações que nós começamos a ter, os nossos sentidos começaram a mudar. Mas na parte acadêmica nós éramos obrigados... Tanto que eu terminei o curso do jeito que eles queriam, e, praticamente só depois disso que eu comecei a desenvolver realmente um trabalho meu. Até então, eu fiz um pouco de gravura, de xilogravura, especialmente nessa época quando eu estava terminando a Belas Artes, pra depurar um pouco aquela, aquele acúmulo de regras, de bobagens que tinham enfiado na nossa cabeça. Mas, na verdade, só depois que eu fui estudar com o André Lothe em Paris em 59, foi que eu descobri realmente o que existia. [Foi só aí] que eu pude realmente desenvolver um trabalho melhor. Mas até então, o que nós achávamos que era moderno já nem era tão moderno. Era moderno para Curitiba.

K- E nesse seu trabalho que você já identifica certa maturidade, nesse tempo posterior a esse período que você passou lá com André Lothe, que é o trabalho que te caracteriza... (Interrompida pelo entrevistado)

F- É essa é a minha linguagem e como o tempo passou eu não posso mais me atirar, por exemplo, numa aventura de arte muito contemporânea, na linguagem de hoje, porque eu não sei falar essa linguagem. É uma dificuldade você não pertencer a essa geração, esse grupo. Então, eu estou trabalhando sempre encima do que é a minha caligrafia, a minha maneira de dizer que vai evoluindo – evidentemente não está parado –, mas, dentro desses recursos técnicos que eu sempre usei. Eu não abro mão do trabalho. Embora eu faça uma técnica mista que eu adaptei, mais ou menos, à minha linguagem, na verdade eu não posso, eu não pretendo abandonar isso. Eu acho que a pintura é [realizada] num espaço limitado, é em tela, é feita desta maneira. O que na verdade é convencional, não tem nada de revolucionário em pintar com pincel, espátula ou etc., na tela, ou que seja com o dedo, com pano. Mas, na verdade é a mesma maneira convencional que se vem pintando desde que o processo a óleo foi criado em meados do século XIX.

K- Então, você está relacionando o seu trabalho à arte contemporânea, não é? Mas e quando você começa...(Interrompida pelo entrevistado)

F- Sim, mas eu não estou mais numa linha de vanguarda há muito tempo.

K- Certo. Mas quando você traz essas obras abstratas, que você já começa a desenvolver lá na França, pra cá? Quando você começa...

F- Ah, aí é realmente ...

K- Como é que você dialoga esse seu trabalho com o que havia aqui ou mesmo em relação a.. em termos nacionais e em termos da arte local (Interrompida pelo entrevistado)

F- Não. Já havia. Havia um ambiente sabe, em termos locais (que a gente tem inevitavelmente que se situar aqui em Curitiba porque tudo pra nós está girando em torno disso, inclusive por interesse). Na verdade quando eu voltei havia a maior expectativa até porque eu me mantinha, quando em Paris, em contato com meus amigos através de cartas, etc. E havia uma expectativa em torno do que eu

estava fazendo. Tanto que quando eu cheguei, fui alvo de muita... Todo mundo queria ver, queria curtir, enfim, o que eu queria dizer, aquela coisa toda. E houve uma “contaminação”. Muita gente começou a querer fazer pintura abstrata por esse motivo e você vê isso facilmente, não é? Mas já havia muita gente querendo fazer pintura abstrata. Até eu próprio, quando o Andersen estava aqui. Mas não era pintura objetivamente abstrata, era a pintura abstratizante. Ou seja, o cara pintava garrafas que iam deixando de ser garrafas, desapareciam... Mas, na verdade, sempre havia uma estrutura figurativa nos trabalhos de todo mundo. Então, eram paisagens que se diluíam e se abstratizavam, mas não eram propositalmente abstratas. De modo que quando eu cheguei com a pintura propositalmente, totalmente abstrata, isso sacudiu um pouco. Mas, já tinha muita gente procurando essa linguagem: a própria Helena Wong, já estava fazendo isso. O Calderari já estava encaminhando bem a pintura, apesar de que ainda fazia baseado em coisas figurativas. O próprio Érico da Silva era na época um artista que procurava caminhos novos – e infelizmente perdeu depois esse objetivo –, fez muita coisa também. E tinha outros nomes não tão conhecidos..., alguns como o Aldo Pattituci que era um pintor que ninguém sabe nem que existiu (mas) que estava fazendo inclusive uma coisa geométrica totalmente abstrata, nessa época. E outros não [estavam fazendo pinturas abstratas] por razões mais de ordem ideológica. Porque havia uma coisa muito engraçada, até incoerente. Porque a esquerda era absolutamente contra a obra abstrata. Seguindo o figurino soviético, que eu detestava e odiava porque considerava arte abstrata uma arte da burguesia, eles se plantavam numa defesa intransigente da arte figurativa que deveria ser uma arte com conteúdo de denúncia, parará, parará, aquela ladainha toda. Então, muita gente não embarcou na aventura abstrata nessa época por razões ideológicas. Porque estava até a fim, mas se frejavam. Eu próprio, antes de ir pra Europa, não embarquei por essa razão. Porque eu já teria feito abstração antes. Mas sempre ficava aquele certo pudor de fazer pintura totalmente abstrata porque seria destituída de qualquer possibilidade de mensagem social, la la lá, aquela coisa toda. Então, isso também foi um entrave nesse caminho.

K – E a sua obra em relação ao que estava acontecendo em termos nacionais? O que você diria?

F – Na minha volta? Na minha volta eu estava numa posição bem afinada. Apesar de que eu nunca (por razões de ordem pessoal) eu nunca me interessei em conquistar o Rio de Janeiro que era a meta na época. Hoje é São Paulo. Mas lá nos anos... começo dos anos 60, quando eu voltei em 61, a meta era o Rio de Janeiro. E eu nunca tive interesse. Até tinha certa facilidade porque tinha casa no Rio. Minha mãe morava no Rio. Mas, o Rio pra mim era um balneário que eu ia pra ir à praia. Não tinha o menor interesse em ir morar lá nem em ficar lá, nem em me impor em arte no Rio de Janeiro. Tanto que eu nunca fiz uma exposição individual no Rio de Janeiro. E isso impedia o reconhecimento nacional, de certa forma.

K – E o que propiciava o reconhecimento local? Participava de exposições?

F- Eu... É eu me satisfiz com... Bom, eu mandava, mandei [quadros] pra muitos salões, mandei pra fora daqui, na época em que participava de salões. Depois isso se esgotou pra mim. Depois de uma altura da sua carreira não adianta ficar mandando pra salão. Já tinha ganhado todos os prêmios que existiam aqui: medalha de ouro, isso e aquilo. Então, aquilo esgotou. Exatamente, também eu estava num ponto da minha carreira em que eu comumente era convidado para ser júri, membro de júris de salões.

K- Isso a partir de 70?

F- Não, já bem antes eu participava. Mas como não eram os salões... A maior parte não eram os salões dos quais eu participava, evidentemente, não é? Eu pude participar do salão do clube Concórdia, ou da Primavera que era um salão importante. Fui membro do júri de salões fora do Paraná: em Minas, no Rio Grande do Sul, Santa Catarina. E evidentemente eu descobri que não era mais o momento de eu participar desses salões como artista. Até porque, não tinha mais objetivo, já estava premiado, quer dizer, já havia satisfeito o meu ego.

K- Então, você acha que o salão foi a sua porta de entrada no meio [artístico]?

F- É uma porta de entrada, com todos os seus defeitos. Inclusive nós, quando ficamos na Secretaria de Cultura, antes, lá no Departamento de Cultura com o



Ennio e com o nosso grupo todo, enfim... Nós fizemos sempre o possível pra descaracterizar os salões daquele aspecto de corrida de cavalo que tem primeiro, segundo, terceiro lugar. Que era aquela coisa de medalha de ouro, medalha de prata, medalha de bronze. Embora eu tenha ganhado medalha de ouro e tudo, eu acho [a forma de classificação das obras no salão] uma coisa muito incompatível com a obra de arte. Porque você pode ter na sua apreciação três, quatro, cinco, dez obras que estão no salão “concorrentes” sem que você consiga estabelecer qual é a que chegou antes. Não existe a melhor. É uma coisa meio aviltante você dizer: pegou terceiro lugar. Não é uma corrida. Então, se transformou, naquela época, tentou se transformar em prêmios de aquisição ou prêmios com nomes: Prêmio Governo do Estado, Prêmio Secretaria da... com valor de aquisição ou simplesmente de premiação que interessava mais o artista porque ajudava ele profissionalmente a ganhar uma importância, por menor que fosse, do que essa coisa de corrida: primeiro lugar, segundo lugar, terceiro lugar, o melhor. Mas isso ainda persiste muito. Até hoje funciona muito essa coisa de querer estabelecer essa ordem crescente, decrescente.

K- Velloso, alguns pesquisadores recentemente lançaram uma pesquisa que fala a respeito de que no Paraná a gente não tem um mercado de arte porque os artistas não conseguem se desvencilhar do Estado, porque há uma espécie de autarquia. Você concorda? O que você diria a respeito?

F- Não, eu acho que o Estado, aliás... (Interrompido pela entrevistadora)

K- Já que estamos falando de salão....

F- Eu acho que o Estado, sem a menor dúvida, o paternalismo do Estado é uma desgraça do Brasil. Tudo é estatal. Hoje um pouco pior ainda, porque a metade da população brasileira vai comer com uma sexta básica que o governo vai dar. Isso é um desincentivo ao trabalho, à luta, a tudo, e na área da cultura também. Se você começa a ter um salão que subvenciona... (Mas é que não é só o salão) Tanto que, muitas vezes, se pensou em acabar com o salão. Eu sempre fui contra em acabar com os salões pela seguinte razão: porque se acabar com os salões você vai substituir pelo quê? Por nada. Então você vai abrir mão de uma alavanca em troca de nada. Se acabar com o salão, mas, no lugar dele tivermos bolsas pros

jovens talentosos, algo assim... Mas não, a idéia é só acabar com o salão pra ter uma despesa a menos no orçamento do Estado sem colocar nada no lugar. Realmente, seria melhor se você pudesse subvencionar o trabalho dos artistas talentosos, etc. Mas, de qualquer forma, se isso fosse feito pelo Estado vai ser sempre de forma paternalista. Inevitavelmente vai ter um grupo de pessoas, autoridades, comissões, conselhos, seja o que for, mas um grupo de cabeças que vão pensar e que vão decidir que você é talentosa e que a fulana ali não é. E a discriminação é a mesma do salão que aceita, recusa, premia ou não premia. [Quanto] a iniciativa privada? Não vejo como vá suprir isso: esse alento que se dá aos artistas através dessas coisas. Hoje, um artista não... Nem eu que sou um artista velho, com carreira, não conseguiria publicar um álbum da minha obra, como saiu esse aqui que você conhece, se eu não tivesse o apoio de um projeto que é feito através do Estado, ou da prefeitura, no caso. Mas é um projeto baseado em isenção de impostos que só é possível porque é feito através do governo. Porque se não, eu não teria, em hipótese alguma, quarenta e tantos mil reais pra publicar um livro. E acho que nenhum artista aqui de Curitiba teria.

K- Mas você falou que você também vê esse problema em termos nacionais.

F- Ah, sim.

K- No Rio e em São Paulo também?

F- A mesma coisa. Ah, sim. São pouquíssimos. Você conta na mão os artistas no Brasil inteiro que são exclusivamente artistas e que não dependem de ninguém. Pode crer que é pouquíssima gente. Porque ou o cara tem uma segunda profissão, como eu tive: ou ele é professor, ou é professor de arte, ou professor de qualquer outra coisa, ou ele tem uma outra... ou é comerciante, ou ele... Sempre tem uma outra coisa da qual ele vive, da qual ele come, além da profissão de artista. Pode ver os antigos. Dos mais antigos quase todos são professores, o que até estragou muitos deles, porque o sujeito entra naquela estrutura acadêmica de professor e deixa de ter, perde a coragem, perde a disponibilidade de fazer as loucuras que a arte exige pra manter a independência.

(Interrupção para virar a fita)

K- Então, voltando a aquele assunto que a gente estava conversando há pouco: Você acha que o fato de você ter mencionado na entrevista anterior que nós temos (nossos artistas paranaenses) reconhecimento local, que artistas como Nísio são bastante valorizados aqui, mas se você for lá fora ninguém conhece, [este fato] está ligado à essa questão da dependência estatal? Ou não?

F- Não. Está ligado à dependência da comunidade.

K- Como assim?

F- Você passa a ser importante nos limites da comunidade. Por exemplo, o artista mais caro dos artistas mortos paranaenses, que vende – se você tiver um quadro imediatamente tem comprador –, é o Nísio, Arthur Nísio. É um artista exclusivamente local. Pagam trinta mil reais, quarenta mil reais por um quadro do Nísio hoje. [Ele] já morreu há tantos anos e se mantém no mercado porque há uma valorização local. Uma ocasião, eu e o Ennio Marques Ferreira estávamos em Copacabana. Tem uma livraria francesa, que eu não sei se ainda existe, que passa pelo Copacabana Palace. E nós estávamos vendo livros, revistas. O Ennio viu um quadrinho encima, empoeirado, pequeno (30X40cm) do Nísio (que dava pra reconhecer). Perguntou pro cara: O senhor tem uns quadros aí. Vende esses quadros? – É, deixo aí esses troços. Se o senhor me pagar a moldura pode levar. E o Ennio trouxe o Nísio pelo valor da moldura.

K- Nossa! Muito interessante isso.

F- Então, você vê como funcionam essas coisas. A maior parte do Andersen é o artista local. Um pouquinho mais conhecido e tal, mas, ainda é um artista local, não tem mercado fora, não existe. Uma das razões, é que a comunidade curitibana tradicionalmente valorizou sempre os artistas locais. Ao contrário de alguns Estados: eles não compram artistas locais. Isso obriga o artista local a ir embora, ir pra São Paulo, pro Rio, se tornar famoso pra depois vender nas suas terras. Isso não acontece no Paraná. Os artistas paranaenses, quase todos, têm um mercado bom aqui. Eu não conseguiria atingir um mercado como o de São Paulo porque eu não tenho produção que agüente o consumo em grande escala. De modo que o que eu faço é absorvido aqui, é vendido aqui. Por essa razão, eu não corro atrás dessas coisas. A gente faz exposições fora mais para currículo, para

divulgar a obra, do que para procurar mercado. Agora eu não acho que essa proteção estatal exista a ponto de prejudicar. Ela sem dúvida alguma, inevitavelmente, pode ter funcionado até no passado como, vamos dizer... consagradora de um certo naipe de nomes oficiais: os queridos do poder. Isso inevitavelmente. Já mesmo lá atrás, o próprio Andersen era o querido do poder. Porque os retratos dos governadores, das autoridades, da sociedade eram feitos pelo Andersen, isso inevitavelmente. Posteriormente, a mesma coisa aconteceu: quando você comprava um quadro para um órgão público, uma Secretaria, o palácio. Ia atrás de quem? Do Freysleben, do De Bona, do Nísio. O palácio Iguaçu, no centenário, [adquiriu] grandes quadros. De quem são? Do de Bona do Nísio, as esculturas do Stenzel. Então, havia uma... sempre há os queridos. O Potty. Não há artista mais oficial do que o Potty, que era o querido do prefeito Jaime Lerner, era o querido do Rafael Greca de Macedo. Então, procuraram valorizar os artistas dos quais os detentores do poder gostavam. Isso é um desvio do verdadeiro caminho que a coisa poderia tomar. Era ideal que não fosse assim. Mas o gosto pessoal impera (Interrompido pela entrevistada).

K- Pode acontecer de artistas talvez com uma obra de não tanta qualidade... (Interrompida pelo entrevistado)

F- Artistas magníficos podem jamais ter sido incluídos nessa escolha. Eu, provavelmente, nos anos em que exerci o direito de escolher, de selecionar – não exerci sozinho, mas como parte da estrutura –, deixei de lado pessoas que não gostava pelo meu gosto pessoal. Ou porque por qualquer razão havia espinhos na minha relação com aquela pessoa que eu [então] não procurava, não convidava. Provavelmente! Faço uma autocrítica e acredito que sim, que deva ter acontecido isso. O que é uma pena. Podiam ser talentos que às vezes desistiram no caminho porque não viram nenhuma porta aberta. Isso eu acredito que seja um defeito. Tudo na sociedade vive da escolha.

K- Então, com relação à essa escolha (Interrompida pelo entrevistado)

F- Sempre é um fator individual. Como há na iniciativa privada também, o defeito é o mesmo. Você é chamado ao interesse dos *marchands*, dos galeristas, das pessoas que eles gostam, o que ainda é pior do que a escolha estatal: não é só

os que eles gostam, são os que eles acham que pode dar negócio, dar dinheiro. Então, isso deturpa ainda mais, porque há, às vezes, porcarias que são lançadas e empurradas pela goela da comunidade e que não tem valor nenhum, mas que socialmente funcionam. Ou [obras] que, de repente, são de uma linguagem agradável, fácil, combinam com o estofado das madames e os decoradores acham que ficam bonitas naquela parede colorida. E a iniciativa privada...

K- E nós temos colecionadores?

F- Muito pouco. E isso é muito ruim porque restringe a venda da obra de arte mais como objeto de decoração. Isso fecha portas. Porque, ao fazer a decoração, o cidadão coloca lá os quadros que são necessários às paredes (Trecho incompreendido) e encerrou o assunto pra ele, ele não é apreciador. Esse é um dos mercados, vamos dizer, é uma das faces do mercado que existe. Então, há colecionadores também... Hoje, você sabe que o dinheiro mudou de mão. Hoje não, há bastante tempo vêm mudando de mão. Uma onda muito grande dos novos ricos são os detentores do poder econômico. Essas pessoas não têm absolutamente nenhuma leitura crítica sobre a obra de arte. Então, eles têm o dinheiro, mas não sabem o que comprar. Nem têm interesse, nem gostam, nem estão interessados em desvendar uma obra de arte, em descobrir o que é. Então, se fecha essa grande porta e as pessoas que antigamente tinham dinheiro, que compravam, principalmente intelectuais, pessoas que tinham sensibilidade, essas [pessoas] não têm mais grana pra comprar. Por que a economia brasileira achatou essa categoria, por exemplo, dos professores universitários, dos intelectuais em geral, muitos dos compradores de antigamente. Eram advogados, médicos, engenheiros, profissionais liberais que tinham o prazer da coleção, alguns até aqui em Curitiba. Um número grande de pessoas até de origem não rica, no sentido que se dá hoje à palavra, mas pessoas de bom gosto, que ao decorrer dos anos foram comprando, uma parte aqui, outra ali. (Interrompido pela entrevistadora)

K- Você lembra de alguns nomes?

F- Não, não sei isso pra te dar. Mas você vê que há muito poucas coleções assim realmente importantes. Um dos grandes colecionadores do Bakun, que você

talvez tenha tido contato, foi o professor Oscar Martins Gomes. Professor de universidade, um homem muito conceituado, mas, que não era milionário, não era um fabricante de dinheiro desses que você vê por aí. Ele tinha um *status* bem de vida e colecionou a obra do Bakun. Ele não comprava só pra ele, era o maior colecionador do Bakun, tinha as melhores coisas. Cada vez que ele tinha um casamento, um presente [a dar], ele comprava um quadro do Bakun e dava. Então, além de enriquecer a coleção dele, ele conseguia distribuir entre as pessoas da idade dele, quadros de Bakun. Assim, têm outros: o arquiteto Lolô Cornelsen tem uma grande coleção de trabalhos do Nilo Previdi que eu não sei se já... [Se] estão com ele ou estão com os filhos. [Havia também] outras pessoas que faziam, tinham essa coisa de fixar a sua compra num determinado artista. O que é comum no mundo todo: pessoas que se especializam praticamente num artista.

K- E uma coisa que acontece em Curitiba é o colecionador de álbum de figurinhas.

F- É, esse é um defeito muito grande e lá pelos anos setenta, por aí, criou-se uma mania em Curitiba que era... “chamavam” painel. O cara tinha uma parede onde ele enchia de quadrinhos pequenos. Então, era exatamente a coleção de figurinhas. O cara tinha que ter o Fernando Velloso, o Domício Pedroso, o Bakun, o Viaro, não sei o que... Mas, como ele tinha que encher uma parede que era bonitinha, era aquilo. Ele comprava só quadrículo de 20X30, de 10X15. Então, na verdade, ele tinha um álbum de figurinhas. E isso, até do ponto de vista do artista, acabava sendo desagradável porque você fechava as portas de vendas para aquela pessoa porque ela já tinha um Fernando Velloso de 10X15 e não iria comprar mais. Você estava excluído porque era a figurinha carimbada que ele já tinha. Então se fechava portas de vendas cada vez que se vendia um quadrinho pequeno. E as galerias adoravam porque chegaram a fazer feiras aqui. Algumas galerias se fizeram só de quadrinhos pequenos. Vendia que nem água aquilo, baratíssimo, evidentemente. E o cidadão lá achava que era um colecionador, porque tinha todos os nomes de A a Z da arte paranaense. Era um equívoco também porque, vamos dizer, não havia nenhum critério de qualidade. Era mais

como se visse um álbum de figurinhas. Não interessa se a figurinha era grande coisa: fulano eu já tenho.

K- E Velloso, quando você começa a pintar abstrato não passou pela tua cabeça alguma coisa de que você não estava priorizando algo regional.

F- Não, nunca. Já houve, críticos que fazem uma leitura da minha obra atribuindo essas coisas. Até hoje... Você está na frente de um monte de quadros (Velloso aponta para os seus quadros na parede do ateliê). Você vê alguma coisa aqui que tenha cara de árvore, de troncos? Continuam [a haver] pessoas que olham para a minha cara e dizem: Ah, tenho visto aqueles teus troncos, as tuas árvores. Não tem nada [a ver], é um troço... Só porque lá pelos anos 1960 e qualquer coisa eu... Até vou contar pra você essa história que é bom você documentar aí. Eu fazia os meus quadros e chamava *Composição em azul*, *Composição em castanho*, *Composição trelélé*, isso quando eu comecei a fazer pintura abstrata. Acontece que, antes de sair de Paris eu fiz uma exposição pra encerrar a minha presença lá: uma individual. E essa individual foi visitada pela diretora, por uma coor... Não é diretora, lá se chama curadora, não, [quer dizer] conservadora do Museu de Arte Moderna de Paris. Museu de Arte Moderna de la ville de Paris. Essa senhora que foi lá gentilmente, gostou muito do meu trabalho e resolveu escolher um quadro para o museu. Posteriormente, a dona Sara Kubtcheck, que na época estava, enfim, era esposa do presidente brasileiro que estava terminando o seu mandato, fez a doação. Porque não era simpática a doação do artista. Então, essa diretora do museu pediu que uma personalidade fizesse a doação. A dona Sara doou esse quadro que na verdade era um quadro meu. E o quadro era, chamava-se, se eu não me engano: *Abstra... Composição em cinza*, alguma coisa desse jeito. Eu não me lembro bem. E essa diretora disse: – Por que você não dá um nome... Eu tenho a sensação, quando eu vejo esse quadro, que é uma Floresta Petrificada. E eu dei o nome: *Florest Petrifié*, em francês. E lá se foi o quadro, esta lá até hoje. Bom, a partir dessa coisa que ela plantou na minha cabeça eu comecei a fazer uma série posterior a essa inicial em que eu assumi essa coisa da floresta. Então eu passei a chamar *Florestas reconstituídas*. Em que realmente a estrutura toda parecia troncos, lugares... você deve ter visto obras dessa época.

Isso foi durante um tempo, mas depois eu abandonei. Então eu comecei a ver que dentro daquelas... Aqueles troncos eram totens, seriam... Sei lá, [seriam] habitantes da floresta, seriam figuras. Não eram mais as árvores. Eles assumiam uma vida própria no conteúdo daquela floresta. Eu fiz os totens e mais não sei o que. Mas, sempre com uma menção mais da cor do que do tema: era *Totem em bege*, *Totem em ocre*, *Totem... Floresta constituída azul*, babababababa...por aí. Então, na verdade eu nunca me segurei muito nessa coisa. Mas, posteriormente se deduziu e foi embora, [só que] não tem nada a ver. As pessoas continuam a olhar e a dizer que são os troncos, as árvores, mas não tem nada a ver. Então, quando trabalho, eu não tenho a menor ligação com o mundo objetivo. Eu não estou me lembrando de nada, eu não estou compondo. Como um cara que compõe num piano, são sons que tem que ser juntados e dentro de um espaço que é oferecido que é a tela. [Onde] você tem que trabalhar aquilo com harmonia colórica, de formas e de textura (Trecho incompreendido). Porque alguns artistas não se preocupam e [para] outros, a textura tem uma capacidade de comunicação com o expectador tão forte quanto a cor e a forma. Às vezes, através da textura você dá um choque de... Proporciona mais sensação do que pela forma. Apesar de que eu acho que a cor ainda é o elemento mais forte da obra de arte. Saber manipular a cor, eu acho da maior importância: a mistura, as sutilezas, nuance, essas coisas, pequenas diferenças de uma área pra outra. Quase te dei um banho de abobrinha.

K- Não, está ótima. E Velloso, pra finalizar, será que você poderia fazer um balanço da sua atuação enquanto artista plástico, mas também enquanto administrador da cultura, da sua participação nas mudanças, nas transformações da arte do Paraná?

F- Eu tenho um pouco de pretensão em relação a isso, mas acho que realmente o meu trabalho não passou despercebido. Acho que no sentido público, principalmente, eu fiz muitas coisas, eu trabalhei muito, [fiz] muita correção com a maior honestidade possível para ajudar o meio artístico. Eu não estive preocupado comigo mesmo na boa parte do tempo, mas sim, em deixar alguma coisa, não é? E de repente você vê que as gerações vão se sucedendo. As pessoas



não vão saber que houve esse trabalho, porque não interessa a elas, aos que estão vindo agora, nascendo agora, entrando na arte. Mas a coisa estava lá, a semente estava lá. Quando eles forem colher os frutos não interessa quem plantou a semente. E quem plantou a semente também não estava interessado em receber o aplauso de quem vai colher os frutos. Era mais um sentido de comunidade, obrigatório de qualquer ser humano. Até porque, eu me beneficieei muito. Fui estudar na Europa graças ao fato de ser funcionário público. Eu consegui uma bolsa e tudo isso. Então, os caminhos se abriram e eu tinha uma obrigação de dar o troco, não é? Fazer alguma coisa em troca dessa chance que eu tive. Então, eu tentei fazer, também até quando eu fiquei lá como conselheiro do Guaira. Lá, eu trabalhei muito, sempre com a preocupação de dar um... [De] retribuir alguma coisa no trabalho que eu estava tendo. Até porque, eu vivi a minha vida graças a minha função pública, não é? Pude fazer o meu trabalho artístico, pude comprar as minhas tintas, as minhas telas, porque eu tinha essa posição que me permitiu. Então, eu acho que eu devia uma retribuição à comunidade como um todo. Assim, eu tentei fazer da minha maneira, talvez nem sempre certo. Ninguém é detentor da verdade, nem pode ter essa pretensão. Mas eu procurei sempre fazer corretamente. Isso eu tenho absoluta certeza.

K- E o projeto artístico que você idealizou, não sei, ou que você constantemente vem idealizando pra você, ele foi posto em prática? Você está satisfeito? Em relação, por exemplo, ao embate, ao choque local?

F- É, eu gostaria realmente de ter produzido mais, de ter avançado mais na minha pintura. Mas eu tive que dividir o meu tempo. Até foi uma divisão mais no sentido público do que no privado, mas assim mesmo valeu a pena. Eu consegui realizar. Eu tenho uma obra grande e está por aí. Eu acho que o meu recado eu dei. Consagração? O que é a consagração? A Globo faz a consagração. (Trecho incompreendido) A obra está aí. Se houver consagração depois que eu morrer e continuar a ser valorizado, a ser olhado, está resolvida a questão. Eu não estarei aí pra conferir, evidentemente, mas eu deixo a obra. O meu trabalho? Eu estou ainda trabalhando, acho que é, até que o mundo me... (Trecho incompreendido)

Eu ainda posso fazer muita coisa, muita pintura. E eu vou continuar fazendo, sem dúvida alguma, enquanto eu puder.

K- Mas você menciona que você fica de certa forma satisfeito com o retorno da imprensa. Por exemplo, se você vai fazer uma exposição ela aparece na primeira página em colorido.

F- Ah, sim. Eu tenho tido muito... Sempre tive, desde o início da minha carreira sempre tive, vamos dizer, uma receptividade muito boa da comunidade, dos órgãos de imprensa. Não posso me queixar nunca, jamais. Se isso é consagração eu estou consagrado (risos). Mas não é isso não. Consagração seria a obra resistir após a minha partida. Isso que para o artista é importante. Você transcender o seu tempo. Porque depois que você termina de pintar uma obra, ela adquire vida própria. Não é mais você que vai falar para o expectador é a obra que vai falar para o expectador. E isso vai além da tua vida, ou não, não é? Isso você não estará aqui para conferir.

K- Então muito obrigada. Gostei muito da entrevista.

Fim!