

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELLE CATUCCI DA SILVA

ARTE PÚBLICA EM IBIPORÃ:  
REFLEXÕES SOBRE CULTURA EM UMA CIDADE NO INTERIOR DO PARANÁ



CURITIBA  
2012

ISABELLE CATUCCI DA SILVA

ARTE PÚBLICA EM IBIPORÃ:  
REFLEXÕES SOBRE CULTURA EM UMA CIDADE NO INTERIOR DO PARANÁ

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, no Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Selma Baptista

CURITIBA  
2012

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

Silva, Isabelle Catucci da  
Arte pública em Iporã: reflexões sobre cultura em uma  
cidade no interior do Paraná / Isabelle Catucci da Silva. –  
Curitiba, 2012.  
196 f.

Orientadora: Profª. Drª. Selma Baptista  
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de  
Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do  
Paraná.

1. Antropologia urbana. 2. Arte pública. 3. Escultura pública.  
4. Identidade. I. Título.

CDD 306

**89ª ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO  
PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA  
SOCIAL**

Aos vinte e oito dias do mês de setembro de dois mil e doze, às quatorze horas, na Sala 613, do 6º andar, do Edifício D. Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (SCHLA/UFPR), foram instalados os trabalhos de arguição da mestrand **Isabelle Catucci da Silva** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: *"Arte pública em Ibiporã: reflexões sobre cultura em uma cidade no interior do Paraná"*. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná (PPGAS/UFPR), foi constituída pelos seguintes Professores Doutores Selma Baptista (orientadora), presidente da sessão, Sandra Jacqueline Stoll (UFPR) e Geraldo Leão Veiga de Camargo (DEARTES/UFPR). Dando início à sessão, a presidente passou a palavra a aluna, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidente da sessão passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidente retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou aos presentes e a mestrand que deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente para discussão de suas avaliações, e decidiu pela *Aprovação*..... da aluna, com conceito *B*..... A mestrand foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidente da sessão fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em Antropologia Social**. Nada mais havendo a sessão foi encerrada, da qual eu, Dóris Guidolin, lavei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. Curitiba, 28 de setembro de 2012.




Dóris Guidolin



Profª Drª Selma Baptista (Orientadora)



Profª Drª Sandra Jacqueline Stoll (PPGAS/UFPR)



Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo (DEARTES/UFPR)

Dedicado a  
Maria José da Silva (*In Memoriam*) e a  
perseverança e força de Osmar da Silva.

## AGRADECIMENTOS

A compreensão de “rede”, estimulada pelo pensamento de alguns antropólogos, como Clifford Geertz ou Bruno Latour, parte da difícil tarefa de localizar os caminhos, as pessoas e as influências que contribuem para uma determinada ação ou evento. No meu caso, ao identificar a “rede” construída durante a realização desta etnografia, pude rastrear os contatos- e agora, no final da escrita, realizar esta tarefa prazerosa, que é relembrar as preciosas contribuições que culminaram nesta etnografia. A rede de relacionamentos que me auxiliou a compor a dissertação é extensa, por isso, agradeço a todos, que de alguma maneira estiveram ao meu lado e apoiaram a minha pesquisa.

Em especial, aos meus pais, Sra. Solange e Sr. Osmar, que sempre investiram todas as energias reunidas na formação educacional de seus filhos, sendo professores e entusiastas do conhecimento, mesmo reconhecendo as dificuldades materiais e físicas. Ao Carlos Borges, poeta que escutou, acompanhou, aconselhou e discutiu diversos temas, pelo seu carinho e atenção. Agradeço aos meus irmãos, Anaísa, por apoiar minha pesquisa possibilitando que ela fosse divulgada para fora do país, e ao Diego, por sua amizade e confiança. A toda minha família, que sempre se preocupou e procurou acompanhar, ainda que de longe, todo o meu processo de formação acadêmica.

Sou muito grata também, a minha orientadora, Professora Dra. Selma Baptista, pessoa de sensibilidade e conhecimentos admiráveis, dedicada às artes e a antropologia, que acompanhou de maneira muito gentil esse projeto de pesquisa, disponibilizando textos e horas de conversa, compreendendo e criticando pontos importantes da etnografia.

Agradeço o artista Henrique de Aragão, que atendeu pacientemente a todos os questionamentos, dedicou várias semanas durante cerca de dois anos, para que eu pudesse reunir dados, documentos, e informações sobre suas obras e trajetória, indicando pessoas e colaboradores, que contribuíram para a existência do local no qual ele habita- a Casa de Artes.

Sou grata ainda aos artistas João Werner e Letícia Marquez, que me receberam em seus locais de trabalho e ateliês, oferecendo informações, livros e histórias sobre o processo de criação e percepção das obras de arte. Ao Zezinho,

que me recebeu em sua casa para contar sobre sua atuação na cidade através do Projeto Arte no Barro, e a seu aluno Eglius.

Aos que tornaram possível a realização da pesquisa, agradeço os habitantes da cidade de Ibiporã, aos que de dentro de instituições públicas se dispuseram a me atender, como o Prefeito José Maria e vice Sandra Moya, ao Sr. Laurindo Petri, aos funcionários da prefeitura, do Museu Histórico da cidade- a jornalista Ana Maria, e das diversas bibliotecas das cidades pelas quais passei, sempre sendo atendida de maneira atenciosa e disponível. Agradeço a hospitalidade dos moradores de Ibiporã, que me receberam em suas casas, dispondo de tardes inteiras, com cafezinhos, para me contar sobre suas experiências e contatos com os meus temas de pesquisa. A atenção das Sras. Maria Pelizer e Maria Pelisson que recontaram suas memórias. Agradeço aos padres Severino e João, que pacientemente ofereceram suas percepções sobre a arte na cidade.

Aos colegas de Aragão, Severino Semprebom, Agnaldo Adélio e Ediel, que participaram da história da Casa de Artes como assistentes do artista, fornecendo importantes pistas para a aproximação dos problemas do tema pesquisado. A Terezinha Pelisson, Maurício Bigati, Rosanea de Almeida, Paz Adulnate, Benedita de Fátima, Marilza Ribeiro, e tantas outras pessoas que simpaticamente me receberam, ofereço meus agradecimentos.

Aos colegas do curso, pelos momentos em comum de amizade, indicando caminhos, possibilidades e dificuldades, a prof. Lorena Avellar, pela iniciativa do grupo de estudos de antropologia e arte, a professora Edilene Coffaci de Lima, pela possibilidade da monitoria. Aos professores Marcos Silva da Silveira, Ricardo Cid Fernandes, Laércio Loiola Brochier, Liliana de Mendonça Porto, Miguel Alfredo Carid Naveira, Lorenzo Gustavo Macagno, pelos ensinamentos. Agradeço ainda os secretários do departamento de antropologia, Bruno e Doris, pela atenção, e ao departamento de antropologia da Universidade Federal do Paraná como um todo, pelos apoios concedidos à pesquisa.

Agradeço as colaborações e sugestões dos professores Allan de Paula Oliveira, Demétrios Galvão, Dr. Ilídio Salteiro e Zueleide Casagrande de Paula, realizadas durante as apresentações de partes desta pesquisa, em congressos no Brasil e Portugal.

Esta dissertação contou com a ajuda de duas revisoras, Jeniffer Albuquerque e Francine Ozaki por intermédio de Juliane Reali, às quais agradeço, considerando

que os argumentos presentes no texto são de responsabilidade exclusivamente minha. Agradeço ainda, o apoio concedido à pesquisa, através do programa de bolsas disponibilizado pelo departamento, do programa REUNI, e dos colegas bolsistas, com os quais desenvolvi diversos programas e eventos, como contrapartida desta concessão.

Agradeço enfim, as considerações, críticas e sugestões dos membros da banca examinadora, os Drs.: Sandra Jacqueline Stoll e Geraldo Leão Veiga de Camargo.



*“O homem vive por meio de ideias, pessoas e coisas  
à custa de deixá-las viver por meio dele.”*

Roy Wagner

## RESUMO

Esta dissertação trata de questões relativas à pesquisa de esculturas públicas como objetos de estudo para compreensão das dinâmicas sociais, na cidade de Ibiporã, interior do Paraná. A pesquisa tem como foco, as negociações necessárias para instalação e manutenção das obras de arte no espaço público. Ela se encontra intermediada por reflexões da antropologia urbana e do campo de estudos.

O processo de pesquisa no campo revelou a importância da presença do artista Henrique de Aragão como mediador das negociações entre o poder público e a produção artística. A partir de considerações de habitantes locais, jornais, documentos, relatos e narrativas, a trajetória de vida do artista permitiu ressaltar algumas percepções sobre a construção de espaços, lugares e objetos, percebidos como veículos comunicadores de conceitos culturais. A etnografia demonstra leituras possíveis, a partir de vários discursos sobre os objetos no espaço público. Tal metodologia foi utilizada com o intuito de perceber as influências e disputas que enredam, em conjunto, as imagens e identidades da cidade, as quais se encontram em constantes transformações.

**Palavras-Chave:** antropologia, arte no espaço público, trajetória de vida, identidades.

## ABSTRACT

The present Masters dissertation deals with the research of public sculptures as objects of study for understanding the social dynamics in the city of Ibiporã, countryside of the state of Paraná. The research focuses on the negotiations required for the installation and maintenance of the works of art in public spaces, and is intermediated by reflections about urban anthropology and the field of study.

The process of field research showed the importance of the artist Henrique de Aragão as mediator between the public authorities and the artistic production. Based on opinions expressed by local residents, newspapers, documents and stories, the artist's life journey made it possible to highlight some perceptions about the construction of spaces, places and objects, seen as vehicles that communicate cultural concepts. The ethnography shows the possible readings based on several discourses about the objects in public spaces. Such methodology was adopted in order to perceive the influences and disputes that entangle city images and identities, which are in a state of constant transformation.

**Keywords:** anthropology, art in public spaces, life journey, identities.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1- “Marcos visuais” .....  | 25  |
| Figura 2- “Anjinho Mágico” .....  | 26  |
| Figura 3- Exposição dos trabalhos desenvolvidos por alunos.....           | 31  |
| Figura 4- Outras obras na cidade.....                                     | 32  |
| Figura 5- Interação na fonte-obra “Velas ao Vento” .....                  | 42  |
| Figura 6- “Velas ao “Vento.....   | 43  |
| Figura 8- Escultura “Koynonia”.....                                       | 51  |
| Figura 9- Evento de instalação e retirada da escultura do pássaro.....    | 56  |
| Figura 10- Escultura “Leide-N-Mítica”.....                                | 58  |
| Figura 11- Esculturas “Verso” e “Reverso”.....                            | 62  |
| Figura 12- Três imagens de “Verso” e “Reverso”.....                       | 64  |
| Figura 13- Reportagem sobre o “Monumento ao Passageiro” .....             | 66  |
| Figura 14- Detalhes das inscrições nas esculturas “Verso” e “Reverso..... | 69  |
| Figura 15- Escultura “Desfolhou a Margarida”.....                         | 76  |
| Figura 16- Letícia Marquez em seu ateliê.....                             | 79  |
| Figura 17- Escultura “Passe de Dança”.....                                | 86  |
| Figura 18- Garotas ensaiando balé, ao lado da escultura.....              | 89  |
| Figura 19- Outras esculturas do <i>Museu</i> .....                        | 91  |
| Figura 20- Esculturas do Museu na Casa de Artes.....                      | 92  |
| Figura 21- Remoção e instalação da escultura.....                         | 94  |
| Figura 22- Esculturas instaladas temporariamente no Museu.....            | 96  |
| Figura 23- Escultura “Blow Up” .....                                      | 127 |
| Figura 24- Reprodução de folder sobre artesanato.....                     | 130 |
| Figura 25-Painel “Flora norte-paranaense”.....                            | 132 |
| Figura 26-Esquema “O Sistema Artístico Cultural”.....                     | 133 |
| Figura 27-Reprodução de artigo de jornal sobre H. Aragão.....             | 142 |
| Figura 28- Reproduções de reportagens polêmicas de arte sacra.....        | 153 |
| Figura 29- Escultura “Cristo Ressuscitado” .....                          | 157 |
| Figura 30- Benedita, membro da FHA, veste a camiseta com o ícone.....     | 159 |
| Figura 31- Aragão na abertura do Salão Regional de Artes.....             | 164 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 32- “Marco Comemorativo do Cinquentenário” .....                      | 167 |
| Figura 33-Detalhes do “Marco Comemorativo do Cinquentenário” .....           | 171 |
| Figura 34-Abertura da exposição “Tarô” de Aragão no hall do Cine-Teatro..... | 177 |
| Figura 35- “Álbuns Urbanos” .....  | 178 |
| Figura 36 – Reproduções de “propagandas” com “imagens de Ibiporã” .....      | 181 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>APRESENTAÇÃO</b> .....                                  | 14  |
| <b>1 REAPROXIMAÇÕES DO CAMPO</b> .....                     | 15  |
| 1.1 INTRODUÇÃO.....  | 15  |
| 1.2 REFERENCIAL TEÓRICO METODOLÓGICO.....                  | 18  |
| 1.3 ARTE PÚBLICA EM UMA CIDADE DO INTERIOR.....            | 21  |
| 1.3.1 As compreensões do conceito de arte.....             | 21  |
| 1.4 ESCULTURAS DA PERIFERIA.....                           | 24  |
| 1.4.1 “Anjinho mágico”.....                                | 25  |
| 1.4.2 “Cristo Redentor”.....                               | 28  |
| 1.5 A ENTRADA “NO MUNDO ARTÍSTICO”.....                    | 30  |
| <b>2 AS ESCULTURAS DO CENTRO DA CIDADE</b> .....           | 37  |
| 2.1 REAPROXIMAÇÕES DO CENTRO.....                          | 37  |
| 2.1.1 O roteiro turístico.....                             | 38  |
| 2.2 “VELAS AO VENTO”.....                                  | 41  |
| 2.2.1. Reaproximações da teoria antropológica.....         | 46  |
| 2.3. “KOINONYA”.....                                       | 50  |
| 2.4. “LEIDE-N-MÍTICA”.....                                 | 55  |
| 2.5. “VERSO” E “REVERSO”.....                              | 62  |
| 2.6 <i>MUSEU DE ESCULTURAS AO AR LIVRE</i> .....           | 73  |
| 2.7 “DESFOLHOU A MARGARIDA”.....                           | 76  |
| 2.8 “PASSE DE DANÇA”.....                                  | 85  |
| 2.9 AS OUTRAS ESCULTURAS DO <i>MUSEU</i> .....             | 91  |
| 2.9.1 Estátua!.....  | 94  |
| 2.10 O ESPAÇO PÚBLICO.....                                 | 99  |
| 2.11 O <i>MUSEU</i> EM CONTEXTO.....                       | 102 |
| 2.12 O CAMPO SIMBÓLICO DO <i>MUSEU</i> .....               | 106 |
| <b>3 ESPAÇOS CULTURAIS</b> .....                           | 110 |
| 3.1 A <i>CASA DE ARTES</i> .....                           | 110 |
| 3.1.1 Entre histórias e memórias.....                      | 112 |
| 3.1.2 A criação e manutenção da <i>Casa de Artes</i> ..... | 114 |

|   |            |
|---|------------|
| 3.1.3 “Aqui não é uma escolinha de artes” .....           | 116        |
| 3.2 DE CASA DE ARTES PARA FUNDAÇÃO H. ARAGÃO.....         | 121        |
| 3.3 UM NOVO PALCO, O CINE-TEATRO.....                     | 123        |
| 3.3.1 “BlowUp” .....                                      | 126        |
| 3.3.2 O palco da “cidade cultural” .....                  | 128        |
| 3.4 ICONOGRAFIA EM CONTEXTO, O ARTESANATO E A ARTE.....   | 130        |
| 3.4.1 “Flora Norte-Parananese” .....                      | 131        |
| <b>4 A TRAJETÓRIA DO ARTISTA.....</b>                     | <b>136</b> |
| 4.1 TRAJETÓRIA DE VIDA.....                               | 136        |
| 4.2 A CONFORMAÇÃO DO ARTISTA NO CAMPO.....                | 139        |
| 4.3 O ARTISTA EM TRAJETÓRIA.....                          | 142        |
| 4.4 O NASCIMENTO DA ESCULTURA.....                        | 146        |
| 4.5 A RELEVÂNCIA DA ARTE SACRA NO CAMPO.....              | 152        |
| 4.5.1 “Cristo Ressuscitado” .....                         | 157        |
| 4.6 RECONHECIMENTO: ATUAÇÃO E VOCAÇÃO.....                | 163        |
| 4.7 “MARCO COMEMORATIVO DO CINQUENTENÁRIO” .....          | 167        |
| 4.7.1 Pioneirismos.....                                   | 172        |
| 4.8 OITENTA ANOS.....                                     | 174        |
| 4.9 IDENTIDADES PARA A CIDADE E REFERÊNCIA ARTÍSTICA..... | 177        |
| 4.10 UMA IMAGEM DA CULTURA DE IBIPORÃ.....                | 181        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                        | <b>182</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                   | <b>183</b> |
| <b>APÊNDICE A.....</b>                                    | <b>192</b> |
| Trajetória de H. Aragão.....                              | 192        |
| <b>APÊNDICE B.....</b>                                    | <b>195</b> |
| Mapeamento de Esculturas- Ibiporã PR, 2010-12.....        | 195        |
| Museu de Esculturas ao ar livre.....                      | 196        |

## APRESENTAÇÃO

A proposta de estudar as obras de arte, do espaço público da cidade de Ibiporã, interior do Paraná, surgiu como um desdobramento de minhas pesquisas anteriores sobre as esculturas públicas do Campus Pampulha UFMG (2004-2005) e depois, das esculturas públicas de Curitiba (2007-2009).

Voltar à pequena cidade, na qual residi durante minha infância e juventude, para estudar uma área afim de minha formação, pois sou graduada em escultura<sup>1</sup>, foi também uma possibilidade de “recriar” meu olhar, a partir da soma de várias vozes que convivem com as esculturas na cidade.

O processo de familiaridade e de estranhamento, exercitado durante a etnografia, possibilitou perceber o quão amplos são os agenciamentos que mantêm as esculturas e o escultor na cidade. O grande número de reportagens de jornais encontrado na pesquisa foi a principal pista sobre a importância regional da cidade, a partir desta manifestação artística.

Nas propagandas governamentais e nas “imagens” construídas para os turistas, constatei que manter obras de arte em espaço público não era apenas uma oportunidade para a população de conviver com a arte, mas também a formação de um campo de poder simbólico, visualizado e disputado por diversas esferas da sociedade.

Para uma cidade do interior a presença de um artista local é sempre referenciada com “honra”, uma possibilidade de alavancar o “nome” da cidade com o “nome” do artista. É certo, que o artista também se beneficia deste processo, criando formas de legitimar sua produção e garantindo a visita e reconhecimento de sua obra. Deste usufruto mútuo, entre o artista, o poder público e a comunidade, é que surgem os desdobramentos das principais indagações e reflexões desta etnografia.

---

<sup>1</sup>Iniciei minha formação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2004. Conclui em 2009 o Bacharelado em Escultura, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná.



# 1 REAPROXIMAÇÕES DO CAMPO

## 1.1 INTRODUÇÃO

Ibiporã é uma cidade com cerca de 47 mil habitantes<sup>2</sup>, situada ao lado de Londrina, originada civilmente na época do café (década de 20 até 60), de onde surgiram seus herdeiros e gerentes atuais. Atualmente, a cidade é 90% asfaltada, com poucas pessoas no campo<sup>3</sup>, onde a máquina planta e colhe principalmente a soja e o milho. Para contar sobre a história e memória do espaço, as fronteiras sobre a identidade ibiporaense não são apenas demarcadas por um passado colonizador com índios e pioneiros, somado a uma gerência política atual.

Na cidade foi instalado um *Museu de Esculturas ao Ar Livre*<sup>4</sup> e como referencia o artigo no jornal Nicolau<sup>5</sup>, a “primeira galeria de arte do interior do Paraná”. Quais foram então, as influências que fizeram de Ibiporã, uma referência de “modernidade”<sup>6</sup> regional através das esculturas públicas?

Outras cidades do Paraná como Londrina, Maringá e Curitiba, tiveram seus projetos de “modernidade” orientados a partir de planejamentos urbanísticos ou arquitetônicos. As relações entre arte e cidade, derivam das concepções destes projetos de modernidade, no entanto em Ibiporã essa “modernidade” é concebida através da instalação e manutenção de obras artísticas no espaço público.

Seriam estas esculturas passíveis de serem consideradas como *arte pública*? Para compreender os processos de assimilação dos objetos como *arte*, podemos adentrar nas empirias ligadas à personalidade de quem as faz e reproduz

---

<sup>2</sup>Dados do IPARDES, de abril de 2010, estimativa do IBGE em 2009: 47.512 habitantes

<sup>3</sup>Habitação área urbana: 12.400, contra 1.195 da área rural. Acesso: [www.ipardes.gov.br](http://www.ipardes.gov.br) – cadernos.

<sup>4</sup>Inaugurado em 1991 distribuído entre a Praça Pio XII, Igreja Matriz, Biblioteca Pública (atual Museu Histórico) e Cine-Teatro Pe. José Zanelli.

<sup>5</sup>Jornal NICOLAU. Secretaria de Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, ano I, nº 7

<sup>6</sup>A “modernidade” é compreendida a partir do contexto local, como os habitantes referenciam as inovações e desenvolvimento da cidade. Esta “modernidade” por vezes encontra diálogo com as artes ou arquiteturas “modernistas”, como afirma Perry Anderson “a própria modernização é concebida como um processo linear de prolongamento e expansão, que necessariamente traz consigo uma renovação constante da arte modernista.” (ANDERSON, in NOVOS ESTUDOS..., 1986,7)

na sociedade essa sua função, por meio de uma poética, ou de ações educativas. É importante ressaltar que dois dos escultores ibiporaenses, Henrique de Aragão e Zezinho, vêm atuando no ensino de suas técnicas para alunos da cidade há mais de dez anos. Portanto, há, de certa forma, a disseminação de uma inexplicitada “tradição”, com centros de formação e mestres.

O reconhecimento aferido ao artista Henrique de Aragão e a constante legitimação de suas obras, percebida na pesquisa procura revelar e perceber, como as esculturas, presentes no centro da cidade, são referenciadas como “obras de arte do município”. Ainda que todas estas obras não tenham passado necessariamente por uma crítica de arte legitimadora, antes da instalação das esculturas, ou que o artista não houvesse comprovado sua atuação por um academicismo, pois ele se considera autodidata, as esculturas foram escolhidas por alguns habitantes como “ícones da cidade”. Quais foram, então, os processos de agenciamentos de suas obras, que fazem com que sejam consideradas como artísticas, e emblemáticas para o município?

As esculturas públicas da cidade foram instaladas em várias épocas e a maior parte delas a partir da iniciativa de um mesmo artista, é necessário aprofundar a pesquisa sobre esta “negociação da instalação de obras de arte na cidade”, pois ao longo do tempo elas ocorreram de maneiras diversas.

Procurro perceber de que maneira todo este processo de construção das representações sociais se liga à trajetória de vida, em especial, a do “artista da cidade”. A formação de “campos de poder”, e de uma negociação de “bens simbólicos” (BOURDIEU, 2003), contribui ainda, para a construção de uma reflexão sobre o sistema cultural contemporâneo.

É importante perceber a relevância dos espaços culturais criados e mantidos na cidade, como, por exemplo, a *Casa de Artes*, situada em uma posição privilegiada, no centro de Ibiporã, no chamado “espaço monumental”, composto pela: Igreja Católica Matriz, Praça Pio XII, Fundação Cultural de Ibiporã e Cine Teatro e arredores. A *Casa de Artes* é apresentada como uma instituição de dualidade cambiante, em função de seu processo de constituição, entre a de ser reconhecida como um espaço público – galeria e museu de arte da cidade, e ao mesmo tempo de um espaço privado, que serve como ateliê e residência para o

artista. Recentemente, a *Casa de Artes* passou por um processo jurídico, configurada legalmente como *Fundação Henrique de Aragão*, ainda que a placa de entrada continue informando seu nome como *Casa de Artes*.

A criação de outros espaços culturais como a *Fundação Cultural de Ibiporã*<sup>7</sup>, da qual o artista Henrique de Aragão foi um dos membros fundadores, e de setores a partir desta instituição municipal, fortaleceu vínculos e aproximou ainda mais a administração municipal dos movimentos culturais da cidade.

Estes espaços de práticas artísticas forneceram um grande estímulo simbólico para a implantação do *Museu de Esculturas ao Ar Livre*. As esculturas foram mapeadas<sup>8</sup> e estudadas conforme a poética do artista, a partir de sua apresentação estética (formal), da interpretação de alguns habitantes, considerando a sua localização na cidade. A pesquisa sobre as esculturas sugeriu para esta etnografia, um ponto de partida para as reflexões sobre o denso campo de articulações, negociações e mediações entre os agentes e habitantes da cidade.

A “imagem” de Ibiporã, visualizada a partir das esculturas e do espaço público como “linguagem”, pensada de acordo com a sua representatividade, que indicia, infere e conduz a interpretações sobre a identidade da cidade. Essas associações dadas pelo objeto x sujeito x espaço, são observáveis nas representações sobre o espaço **vivenciado** e estão sujeitas a transformações, a partir de categorias internas e externas a ele; em uma semiótica que dialoga com a constituição da “ideia” deste espaço, ainda que esta ideia possa ser refutada, nas mudanças e alterações de cada época.

As esculturas públicas e os conceitos sobre a arte e a cultura local de Ibiporã foram observados dentro de um espectro mais amplo, como um “lócus” de formação e negociação de significados; um lugar semiótico, a partir do qual a interpretação

---

<sup>7</sup> FCI: Fundada em 29 de junho de 1987, criada pela lei municipal 855/87, “A Fundação Cultural de Ibiporã mantém um amplo complexo cultural com instalações que contemplam o Cine Teatro Pe. José Zanelli, CEFORMA (Centro de Formação Musical e Artes Mário de Menezes), Escola de Ballet, Museu Histórico, Centro de Eventos, Centro de Artesanato, Complexo Cultural Turístico e Artístico Municipal. A instituição formula e auxilia a política cultural do município, articulando-se com órgãos Estaduais, Federais, Municipais, Instituições de Ensino e Culturais, assegurando assim a coordenação e a execução de programas às comunidades culturais do município” Histórico da Fundação Cultural de Ibiporã. Fonte: Museu Histórico de Ibiporã

<sup>8</sup> Mapa APÊNDICE B, 188-89

sobre a trajetória do artista e a construção de uma “imagem” da cidade confronta a construção de conceitos culturais, em uma cidade do interior.

A pesquisa tem em vista que há uma especificidade, os objetos em questão são valorados através de um campo artístico ocidental, como um campo de produção, agenciado e submetido a relações específicas, determinado através de estratégias objetivas e subjetivas. Como bem relata o sociólogo Pierre Bourdieu, o campo simbólico no qual a arte ocupa papel preponderante deste contexto, pode atribuir poderes, que garantem a conservação da autonomia deste campo, ou ainda, pretendem a sua subversão, gerando práticas e posturas de produção e recepção das obras artísticas. (BOURDIEU, 2002). Neste sentido, este autor discute a formação de um campo especializado do saber, do fazer e de uma crítica de arte, gerando posturas artísticas e a negociação da manutenção dos conceitos produzidos no campo.

Esta etnografia se pretende “densa” no sentido de localizar as polêmicas e determinações constituídas no processo de organização de bens e capitais simbólicos, ou como afirmam George Marcus e Michael Fischer (1999), ao “identificar elementos de resistência e acomodação na formação de identidades coletivas ou pessoais no local em que se desenvolve um projeto etnográfico” (MARCUS, 1991:202).

Esta “leitura antropológica” se fundamenta então, a partir de quatro momentos: 1) da estratégia de reaproximação do campo, 2) na percepção e localização das obras de arte pública da/na cidade, 3) na formação de espaços culturais, que contribuíram para a criação do *Museu de Esculturas ao Ar Livre* de Ibiporã, e 4) na preponderância da trajetória de Henrique de Aragão para a formação de valores e conceitos culturais para a cidade.

## 1.2 REFERENCIAL TEÓRICO METODOLÓGICO

A construção da etnografia foi conduzida a partir do método organizado pelo antropólogo George Marcus, a respeito da antropologia “local” versus “global”, em

uma etnografia multi-situada.<sup>9</sup> Para o autor, ao desconstruir a diferença entre o local e os macroprocessos da economia capitalista, é possível pesquisar as nuances culturais que se formam, quando seguimos várias narrativas, que se apresentam em dispersão no campo, mas que são participantes de um fluxo cultural comum.

Os métodos de G. Marcus (1995) podem ser resumidos em seis passos: 1) siga as pessoas e suas conexões; 2) siga os objetos, o sistema; 3) siga as metáforas, discursos de jornais e públicos; 4) siga as tramas históricas, alegorias; 5) siga as histórias de vida; e enfim, 6) siga os conflitos e contradições.

Começo minhas caminhadas na cidade primeiramente em busca dos objetos, as esculturas do espaço público de Ibiporã. A maior parte delas está dentro do “circuito” ou sistema cultural. No entanto, existem obras “fora” deste circuito, em bairros afastados, que também contribuíram para a etnografia.

A partir das esculturas surgem conexões, que são o que os interlocutores contam a respeito das obras, normalmente pessoas que convivem com as obras, que casualmente eu encontro ao visitar as esculturas. Vários destes interlocutores eram vizinhos às esculturas, por isso contavam sobre a instalação, sobre o convívio na região, sobre os apelidos dados às obras. As pessoas com as quais eu conversava me indicavam outras pessoas, e assim começo a “seguir pessoas”, que podiam falar mais sobre as esculturas. Muitas vezes as sugestões levaram às conexões entre pessoas com relacionamentos sociais próximos aos artistas<sup>10</sup>, e obviamente, aos próprios artistas.

O método inclui a pesquisa das metáforas, que estão em jornais, periódicos, websites, etc. Durante todo o processo de pesquisa, reuni diversos arquivos de jornais, de várias instituições, buscando pelos temas: esculturas públicas de Ibiporã

---

<sup>9</sup> Faço aqui, referencia ao termo “Multi-sited Ethnography” utilizado por George Marcus. Segundo o autor, a diferença se dá na etnografia que comumente concebe unidades conceituais – pessoas, comunidades, locais–, em um controle comparativo com o global. Na etnografia “multi-sited” a comparação é fraturada, percebida em como um contorno de lugares múltiplos em que os relacionamentos sociais acontecem. “The object of study is ultimately mobile a multiply situated, so any ethnography, of such an object will have a comparative dimension that is integral to it, in the form of juxtapositions of phenomena the conventionally have appeared to be (or conceptually have been kept) ‘worlds apart’” (MARCUS, 1995:102).

<sup>10</sup> Estas pessoas moravam principalmente em Ibiporã, apenas algumas estavam fora da cidade, em Londrina ou Curitiba. Outras pessoas (a exemplo de Severino que morava na região norte do país), entrevistei enquanto visitavam o artista na Casa de Artes.

e Henrique de Aragão.<sup>11</sup>Essa pesquisa em arquivos possibilitou um “afastamento” temporal, pois pude conjugar várias informações que eram repassadas pelos interlocutores, com as divulgadas nos artigos de periódicos. Este rico material ofereceu à pesquisa uma oportunidade da leitura de discursos indiretos e de discursos relacionados às propagandas ou consolidação de conceitos, pois traziam também entrevistas com os administradores locais da época em que as obras foram instaladas. As falas presentes nos jornais localizaram as discussões temporalmente, os agentes em disputa e os ideais propagados através das esculturas.

Da mesma maneira, a história oficial do município, a partir de livros, leis, estatutos, me propiciou pesquisar as alegorias, pois os espaços culturais eram construídos indicando “motivos” e simbolizações dos idealizadores, auxiliando na construção de memórias oficiais e paralelas sobre o espaço e o imaginário da cidade.

Durante a pesquisa procurei desvelar os agenciamentos dos artistas, principalmente de Aragão, seguindo sua “história de vida” associada à construção de espaços culturais na cidade, que constitui o terceiro capítulo desta dissertação. De alguma maneira, as descrições sobre as esculturas da cidade tangenciam a história de vida de Aragão, que é descrita com o intuito de revelar as conexões e mediações necessárias para sua manutenção em campo.

A etnografia ressalta os conflitos e contradições que surgem ao instalar esculturas públicas em Ibiporã, presentes nas obras descritas. As percepções sobre as esculturas estão envoltas em polêmicas a respeito de toda a produção do artista, assim como sobre a “imagem” como identidade do município. Estas discussões constituem o processo de construção cultural da cidade, de seu capital simbólico e campo artístico, propiciando a possibilidade de reflexão sobre estes temas na contemporaneidade.

---

<sup>11</sup> Consegui artigos nos arquivos da Biblioteca Pública Estadual de Curitiba, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Biblioteca Municipal de Ibiporã e de Londrina, Museu Histórico de Ibiporã, acervo da Casa de Artes e Ofícios Paulo VI, Museu de Arte de Londrina, Biblioteca da Universidade Estadual de Londrina e da Universidade Federal do Paraná.

### 1.3 ARTE PÚBLICA EM UMA CIDADE DO INTERIOR

Ao definir o tema da pesquisa algumas questões se apresentam como relevantes, principalmente a reflexão sobre o que seria a “arte pública em uma cidade do interior do Paraná”. Esta etnografia se apresenta de modo diferenciado por abordar questões relativas à formação de culturas locais analisadas fora do chamado “eixo cultural”.

Neste caso específico, a cidade de Ibiporã vizinha a Londrina (grande centro comercial do Paraná) é observada através de um patrimônio material específico: as esculturas públicas presentes na cidade. As esculturas são percebidas como uma “manifestação artística”, permeadas por diálogos entre moral, espiritualidade, conceitos de arte e interpretações de mundo – apreendidos através da pesquisa em arquivos e entrevistas; e têm como fio condutor a presença ativa no contexto, do artista Henrique de Aragão.

As esculturas da cidade de Ibiporã, ao serem instaladas no espaço público desde 1990<sup>12</sup>, passaram por um processo de negociação, tanto no sentido físico, como os materiais utilizados, a mão de obra, o pagamento; quanto no sentido simbólico, ao configurarem no espaço, mediações de agentes e instituições, a partir das diversas esferas sociais, constituídas a partir do campo artístico.

#### 1.3.1 As compreensões do conceito de arte

A questão que se faz pertinente, fundamental, é quanto ao o que estamos conceituando como “arte”. Sem aprofundar neste momento as noções cruciais das especificidades de uma arte ocidental ou não ocidental e pela complexidade que esta noção carrega, seguimos a sugestão de Clifford Geertz (2003), ao privilegiar o tratamento cultural do conceito, aproximando-o da vivência coletiva daquela concepção, conforme escreve:

---

<sup>12</sup> Esse é o ano “oficial” de instalação do Museu, no entanto, as esculturas Verso e Reverso foram instaladas em 1989. As esculturas fora do eixo central foram instaladas em 1989.

**A participação no sistema particular que chamamos de arte, só se torna possível a partir da participação geral nos sistemas de formas simbólicas que chamamos de cultura, e não em um empreendimento autônomo. (GEERTZ, 2003:165)**

A noção de arte decorre do que os interlocutores informam e re-significam acerca deste conceito, considerando suas mais variadas expressões, influências e formas de vivenciá-las na cultura onde é concebida. Já no início de seu artigo “Arte como um sistema cultural”, Clifford Geertz lamenta a dificuldade de se falar sobre o tema “artístico”, pois os ensaios sobre teorias da arte costumam se deterem questões formais, estéticas e ocidentais, deixando justamente de lado, o fato de a arte ser parte do sistema cultural como um todo.

A observação desenvolvida nesta etnografia sobre “arte” é pautada a partir da concepção local, assim como sobre o conteúdo que os interlocutores atualmente manifestam acerca dela. Nesta forma de percepção sobre o conceito artístico, assim como na divulgação deste, a pesquisa sobre Ibiporã começa a tomar um corpo de significações, ao revelar documentos, artigos de jornais, projetos artísticos, narrativas de pessoas relacionadas ao contexto, construídas sobre o campo artístico e cultural da cidade.

Para isso a experiência etnográfica se torna uma ferramenta importante, que objetiva um estudo *multi-situado* das mediações, na medida em que procura evidenciar os processos de formação de significados, seguindo pessoas, objetos, territórios, metáforas, interfaces e instituições; com a finalidade de refletir sobre a construção cultural que este *lócus* produz nas suas variadas formas de expressão. (MARCUS, G. 1995:95-117)

A etnografia proporciona a possibilidade de coparticipar deste processo de construção cultural, quando o pesquisador procurara estratégias para realizar o “afastamento” no estudo antropológico, começa a perceber as nuances indicativas de uma gama de problemas, gerados na produção destes significados.

Ao atentar para a formação e percepção da obra artística em Ibiporã como nativa, estava imbuída de um olhar anterior, que durante a pesquisa de campo foi recriado, pelas teorias antropológicas, pelo estudo acadêmico, e considerações “externas” ao campo. Esta reflexão sobre a “arte local”, proporcionada pelo estudo



na cidade de Ibiporã, recoloca minha posição também como uma participante da vida social da cidade. Como afirma Geertz:

**A compreensão desta realidade, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social. (GEERTZ, 2003:149)**

A “desconstrução” cotidiana do meu “olhar” foi necessária para perceber a visão dos “outros” sobre a arte. O desafio de estudar arte através da apreensão do método etnográfico, fez com que eu estudasse a forma como esta sociedade a constrói, com as interpretações do meu olhar, confrontadas com a teoria antropológica. A antropologia social permite a mediação entre o pesquisador e o campo, a partir do estudo das relações sociais, contribuindo para a formação de um olhar crítico, sobre o processo de formação de cultura nas sociedades, que é sempre mutante. Segundo a antropóloga M. Peirano, a “(...) antropologia é a disciplina dos artesãos, microscópica e detalhista, que reconhece na sua prática cotidiana, a temporalidade das explicações” (PEIRANO, 1992:15).

A temporalidade dos conceitos de “arte” em campo foi percebida na pesquisa, quando os interlocutores procuravam categorias ou formas de legitimação no círculo social para suas práticas, que por vezes mudavam de acordo com a situação. Já as considerações externas sobre “arte”, advindas do estudo da teoria antropológica, auxiliaram na compreensão sobre a constituição destas negociações, como estratégias de investigação sobre a conformação dos “artistas” em campo.

A conjugação dos termos “cidade do interior” com a chamada “arte pública” é uma combinação que vai sendo evidenciada na pesquisa como um fator diferencial, ou seja, uma cidade que se destaca de suas vizinhas por ter um “aparato cultural”, lidos aqui através das esculturas públicas. A definição contemporânea de “arte pública” extrapola as fronteiras da “escultura”, mas neste caso, o termo “arte pública” será referente à intervenção artística no espaço público, e em Ibiporã, estas intervenções são, substancialmente, as esculturas instaladas em logradouros públicos.

O termo “cidade do interior” será usado na etnografia como termo valorativo, utilizado pelos nativos, que considerada o ritmo de vida, desenvolvimento da cidade e o índice populacional como diverso da “metrópole” / “capital”. Isso não quer dizer

que toda a etnografia estará circunscrita geograficamente a uma cidade, mas indica que os valores construídos localmente, repercutem a partir da observação sobre a arte produzida em Ibioporã em relação a contextos mais abrangentes.

A pesquisa está circunscrita, portanto, pelas percepções da arte no campo, a partir das considerações nativas, das minhas interpretações e das reflexões geradas com a vivência no espaço, ao pesquisar a construção de significados para as esculturas da cidade.

#### 1.4 ESCULTURAS DA PERIFERIA

Sol quente, ruas asfaltadas fui levada para conhecer os arredores do meu campo. É um trajeto facilitado por um carro e um guia. Eu já conhecia o centro da cidade, mas como na última década a cidade passou por uma explosão demográfica, havia novos bairros e centros de convivência.

Estava primeiramente interessada em *marcos* visuais, seja uma placa indicando construção de rodovias, o Rotary Club assinalando sua presença na entrada da cidade, assim como, quem sabe, uma escultura.

Os *marcos* dos quais falo, aparecem na paisagem como sinalizações simbólicas tridimensionais e por não se confundirem com anúncios de *marketing* ou placas de trânsito, são como espaços de significação, muitas vezes apropriados e utilizados pelos seus convives, como local de anúncio de mensagens pessoais: uma assinatura, algumas iniciais inscritas, às vezes uma interrupção de fita adesiva, que servia para pendurar cartazes anunciando festas ou bazares.



Figura 1- “Marcos visuais”. Direita: Símbolo instalado pelo Rotary Club na entrada do município. Esquerda: Marco de construção da rodovia estadual, próximo a “Linha de trem”, em direção a um bairro periférico da cidade

A ocorrência destas inscrições era maior quando o espaço era frequentado por jovens, a exemplo de praças próximas às escolas. Mas nem sempre a localização desses *marcos*, determinava sua apropriação, visto que em um local com mais de um marco, às vezes, apenas um deles havia sido escolhido para interações.

Iniciei a pesquisa pelos arredores da cidade, indo dos bairros mais antigos e afastados, aos mais novos e vistosos, acompanhando as constituições das praças, a arquitetura urbana, o acervo alocado.

#### 1.4.1 “Anjinho mágico”

Algumas praças de bairro que visitei pareciam abandonadas, com jardins descuidados, sem iluminação ou sinalização. Dessas praças, presentes em bairros antigos, apenas uma contava com uma escultura central, instalada de modo referencial. A praça localizada em um terreno íngreme, com grama, algumas passarelas, e uma escultura instalada no topo, dá vistas para o eco da pedreira da cidade. Soube por moradores da região que foi a primeira escultura instalada em Ibiporã.

Animada com a descoberta da obra, busco informações. Durante a visita, pergunto aos passantes e poucos sabem informar algo sobre a escultura, alegando terem se mudado para lá há pouco tempo. Avistamos um senhor de idade, eu estava com um colega, que pediu um cigarro a ele, que estava fumando esperando o ônibus. Ele diz que não tem, mas como está próximo da sua casa, pegaria.

Ele passa por duas casas e chama a mulher. Neste pequeno trajeto conversamos sobre a praça e a escultura do bairro. Ele informa que o nome da obra é “anjinho mágico”. Acho pitoresco e investimos mais no assunto.



Figura 2- “Anjinho Mágico”. Escultura de “Zé do Barro”, instalada na Praça Ângelo Maggi, do Conjunto Pe. Rino Nogaroto, popular “Serraia”. À esquerda: visão frontal da escultura. À direita: visão que se tem da praça para a pedreira de Ibiporã.

Sua mulher sai da casa, informa que são moradores do local há mais de vinte anos, a senhora, de maneira muito gentil, me diz que gostava da obra, apontou com o dedo para as casas nas quais moravam os parentes do escultor, ela perguntou de onde éramos, fica pensando nas cidades grandes, onde uma de suas filhas agora morava. Voltou à reflexão sobre a praça, olhou-a, apontou para escultura e disse: “É por isso que o bairro chama Anjinho mágico”.

Comenta também sobre o estado da praça, do mato, das crianças que não podem brincar no local, e da época em que o candidato a vereador do bairro, resolveu instalar a escultura, depois de uma viagem ao Rio de Janeiro. O ônibus chegaria em breve, nos despedimos e fui conversar com os parentes do escultor.

O escultor é conhecido hoje como “Zé Pintor”<sup>13</sup>, devido à sua atividade atual de pintar casas. Na época da instalação da escultura, era conhecido como “Zé do Barro”, por auxiliar alunos em oficinas de cerâmica. Na casa de parentes do José, que moram vizinhos à escultura, falaram sobre a inserção de sua obra, que depois

<sup>13</sup> Seu nome completo é José Aureliano da Silva Filho, nascido em Lipianópolis em 1964. Autodidata teve sua primeira formação no artesanato com a família, com quem trabalhou durante sua adolescência em uma olaria.

de Zé regressar do Rio de Janeiro, é que ele teve a ideia da construção da praça e da escultura. Indicaram onde fica sua residência, hoje fora do bairro, no centro da cidade.

A moça, que era sua parenta distante, falou da obra com certa vergonha, talvez devido os traços rudes no tratamento da escultura, talvez pela situação da praça. A escultura marcava o centro do bairro, e por isso sua denominação me parecia importante. Este meu encantamento com título da obra acaba logo quando percebo que o “anjinho mágico”, em sua constituição tão pitoresca e popular, dá lugar nos mapas da cidade à inscrição “Ângelo Maggi”.

As pessoas do centro da cidade, ao referirem-se à escultura, localizaram como uma obra em homenagem ao Pe. Rino Nogarotto, (também nome do bairro) importante figura religiosa para a região, na época da construção da Igreja Matriz, na década de 1950/1960.

A fusão de significados diversos se acentua no aspecto religioso relacionado ao nome de um padre (nome do Conjunto) e a coincidência fonética, que vem do nome de um “pioneiro” da cidade, Ângelo Maggi (Nome de bairro e da rua). A significação atribuída pelos moradores de “anjinho mágico”, talvez pela proximidade com temas religiosos, não soava estranho a eles, assimilada à praça e à escultura, em conjunto. Somada a estas interpretações, há ainda a homenagem ao Cristo Redentor do Rio de Janeiro, como referência para “Zé do Barro”.

Esta reconstrução, possível a partir do convívio com obra, reorganizada pelos habitantes através de suas experiências, do que falam, do que veem, atribuindo nomes e significados, conduza um consenso da presença material da obra, a partir de seu aspecto inaugural, permitindo a reflexão sobre a oficialidade do estado, presente na nomeação de ruas e bairros, que são apresentados de maneiras diferentes na comunidade.

### 1.4.2 “Cristo Redentor”

Em entrevista com Zé do Barro<sup>14</sup>, ele fala de seu trabalho comunitário no passado, e indica outra escultura sua, localizada mais próxima da avenida principal do conjunto, ao lado da Associação do bairro, que ele chama de “Cristo Redentor” (inspirado no Cristo do Rio de Janeiro) – localizado em uma praça, onde a escultura abre os braços para quem vem da cidade de Sertanópolis, uma das divisas de Ibiporã.

O “Cristo Redentor”<sup>15</sup> foi inaugurado por volta de 1983, durante a *Festa dos Tratoristas*, em uma semana de missas, apresentações musicais, desfile, bênção de tratores e comemorações. Zé do Barro fala sobre esta escultura como sua principal obra, apoiada pela associação de moradores do bairro (da qual fazia parte na época).

Sobre a outra escultura, chamada de “*Anjinho Mágico*”, Zé comenta sobre a explicação dos moradores. Para ele, esta era uma obra mais abstrata, e “sem título”. Talvez, essa ausência de título e semelhança aparente entre os dois “Cristos”, de braços abertos, um mais figurativo, e outro, com traços mais abstratos (usando a terminologia nativa), tenha aberto possibilidades de associar no bairro de maneira mais criativa, esta última escultura.

Zé do Barro diz que realizou as esculturas, auspiciado pela prefeitura, quando ensinava as crianças a moldar barro através do “projeto arte no barro”. Ele já havia trabalhado em uma olaria, e tem irmãos que até hoje trabalham com cerâmica. No projeto, repassou seu conhecimento para crianças e adolescentes, por mais de dez anos. Zé renega a autoria exclusiva da obra, ressalta que foi realizada pelo “grupo” que ele orientava com ajuda da prefeitura, que deu as bases de cimento.

Durante minha visita à sua casa, Zé conta como surgiu a obra que ele chama de “abstrata, sem título”. Enquanto ele dava aulas para as crianças, veio<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup>Entrevista concedida a autora em 16/04/2010.

<sup>15</sup> Fotografia da obra presente nos trabalhos dos alunos, ilustrado na “*FIGURA3*” página 23.

<sup>16</sup> Parceria da Prefeitura Municipal de Ibiporã, do CEMIC, do projeto de aulas nos contraturnos escolares. Segundo informações de funcionários, foi a professora da Universidade Estadual de

um projeto da Universidade Estadual de Londrina, com professora Maria, que trouxe novas propostas para o grupo. Ela apresentou uma série de fotografias de jornal, para que desenvolvessem novas atividades. Ele e a turma de alunos decidem reproduzir uma das fotografias que apresentava uma figura envolta em panos, segundo sua linguagem, aquela era a figura mais “abstrata”.

Esta figura, escolhida para ser reproduzida em conjunto com os alunos, foi modelada em barro (argila)e, depois que realizaram os moldes, foi confeccionada em cimento. Esta é a obra que está hoje no bairro Pe. Rino Nogarotto, inaugurada entre 1983 e 1984, conhecida por alguns moradores como “Anjinho Mágico”.

Atualmente, Zé trabalha na construção civil e embora conte que suas obras possuem reconhecimento de alguns membros do bairro, diz que a maior parte achava sua produção “muito artesanal”(ele inclusiva) e, por opção econômica, resolveu investir em outro “ramo”.

Neste bairro a presença da pedreira faz com que os terrenos sejam menos valorizados.Com isso, as esculturas assinalaram também uma busca de visibilidade e embelezamento dos jardins e praças do bairro.Ao instalar uma obra em frente à sede da associação do bairro, o escultor agregou valor à sua posição no meio social, como um professor com iniciativas comunitárias (esculturas feitas em “conjunto”).

A visibilidade proporcionada pela obra pode ser percebida, na época da inauguração das esculturas, coincidindo com a época de candidatura, com o escultor (Zé do Barro) concorrendo ao cargo de vereador. Ainda que o “Cristo Redentor”, não seja monumental (com no máximo 2m), a visibilidade é percebida pela localização da obra, situada em um ponto estratégico, alto, na divisa de Ibiporã com Sertanópolis, constituindo-se na época e até hoje, como um *marco* referencial para a cidade.

Depois das duas obras produzidas por Zé e seus alunos, a cidade de Ibiporã recebeu novas esculturas somente em 1989-1990, ano em que o artista Henrique de Aragão, inicia a instalação de obras para o *Museu de Esculturas ao Ar livre*, que hoje somam cerca de quatorze esculturas em espaços públicos.

## 1.5A ENTRADA “NO MUNDO ARTÍSTICO”

Esta introdução ao campo de pesquisa permitiu elaborar algumas questões mais abrangentes sobre arte em uma cidade do interior, pois a partir deste início foi possível perceber valores vivenciados pelos moradores da região, assim como as concepções nativas e leigas sobre a arte, simbologia e significações, presentes na vivência destes espaços em tempos diferentes.

Inicialmente, percebo que Zé renega sua participação como “artista”, pois se considera parte de um “grupo” – seus alunos do curso e prefeitura, que contribuem para a realização das obras. Em seguida, compreendo que Zé transita entre ser “escultor” (reconhecido somente pelos habitantes do bairro) e “artesão” (como ele se denomina).

Essa transição aparece nos termos de reconhecimento da arte pública de Ibiporã, observada a partir da esfera política municipal, que distingue a sua produção de uma *arte legitimada*—as esculturas do centro, encomendadas pelo poder público a Henrique de Aragão. Isto foi perceptível quando entrevistei administradores municipais, e estes não souberam informar a autoria, muitas vezes até mesmo a existência, destas obras, nos Conjuntos Ângelo Maggi e Pe. Rino Nogarotto, que, por vezes, são desconhecidas

Depois de um ano interrogando sobre as obras de arte de Ibiporã, entre conversas com habitantes, professores, artistas e políticos, novas posições são tomadas em campo. Não é apenas o pesquisador que muda com a pesquisa, também o campo se modifica.

No segundo semestre de 2011, aconteceu um interessante projeto educativo, que teve seus resultados apresentados na *Casa da Memória* de Ibiporã. O projeto, desenvolvido por um professor de artes de uma escola pública da cidade, incentivava os alunos adolescentes a investigarem as obras de arte pública de Ibiporã. Os alunos realizaram maquetes e trabalhos de pesquisa específicos sobre o artista Henrique de Aragão, em homenagem aos seus oitenta anos, com vídeos que caricaturavam sua presença no município.





Figura 3- Exposição dos trabalhos desenvolvidos por alunos. À esquerda: catálogo dos estudantes, que incluiu a obra do “artista Zezinho”, escultura “Cristo Ressuscitado” em frente associação dos moradores. À direita: maquetes realizadas pelos alunos do Colégio Unidade Polo em homenagem ao artista Henrique de Aragão.

Nos trabalhos dos estudantes, mesmo sendo uma homenagem a Aragão, aparecem ainda as obras do Zé do Barro (citado como “artista Zezinho”) que foram incluídas em seus registros, configurando-o assim a partir de uma posição “artística”. Mesmo não sendo parte do catálogo de imagens que a *Casa da Memória* disponibiliza<sup>17</sup>, as esculturas do “artista Zezinho” voltam a serem contabilizadas como “obras de arte pública” de Ibiporã.

A iniciativa proposta visava contemplar Henrique de Aragão, reproduzindo as esculturas do artista em maquetes realizadas pelos alunos. Além das esculturas públicas, como desdobramentos da pesquisa, foram também registradas as esculturas e ornamentos realizados pelo artista em Igrejas da cidade e espaços privados.

A questão da autoria e legitimidade das obras de arte são problematizações passíveis de serem analisadas em um segundo momento, o que enfatizo agora, são as condições de existência da obra de arte naquele meio. A presença da escultura no espaço público ibiporaense, comum a todos, permite que a compreensão da obra

<sup>17</sup> A casa da Memória disponibiliza aos visitantes o registro fotográfico, midiático (arquivos de jornais e revistas) e histórico, referentes às esculturas da cidade e demais temas. A Casa da Memória funciona como um Museu Histórico da cidade, resguardando além de fotos antigas de moradores, pastas com históricos das ações da Fundação Cultural de Ibiporã.

seja dada ainda, por questões ligadas a comunidade e ao artista, sua biografia, trajetória e relações sociais.

As demais intervenções no espaço de caráter urbanístico, como no exemplo do *marco* da construção da rodovia, ou ainda, o grande pórtico realizado na divisa entre Ibiporã-Londrina, não constam como “obra de arte” nos catálogos realizados pelos estudantes, não são citadas pelas instituições e também, não são parte desta pesquisa.



Figura 4- Outras obras na cidade. À esquerda: símbolo institucional em metal em frente ao CEMIC. Ao centro: busto do “Carecão”, ex-prefeito Antonio Ribeirete, em frente à praça chamada de “Carecão”. À direita: Pórtico que sinaliza a divisa entre a cidade de Ibiporã e Londrina, com fonte de água e uma pintura em azulejo com o retrato do Pe. José Zanelli

Menos ainda, os símbolos tridimensionais do *Rotary Club* (reprodutíveis em qualquer cidade), ou o símbolo do CEMIC-Ibiporã, realizado com material e formas muito próximas aos das obras de arte (metal), ou os bustos em baixo-relevos não citados.

O que fez com que aquelas obras fizessem parte do catálogo de Esculturas Públicas organizado pelos alunos? É importante ressaltar que a obra do “artista Zezinho” não estava nas pastas oferecidas pela Casa da Memória, como base de pesquisa para os alunos.

O reconhecimento dos dois escultores mencionados está atrelado às suas atuações no meio. Os dois ensinam e dispõem de locais para o ensino de suas técnicas há pelo menos dez anos na cidade. Portanto, a disseminação de uma formação artística, que esteve atrelada a um processo de continuidade de formação, o que poderíamos chamar, de certa maneira, de “tradição”, ao passo que houve pessoas formadoras de opinião, “mestres daquela arte”, e conseqüentemente

“discípulos”, ou pessoas que seguem os princípios dos “professores”, tornando-os de reconhecimento público.

Os autores dos demais marcos, esculturas ou pórticos, são da mesma forma desconhecidos, como era Zé do Barro em relação às suas obras. No entanto, o fato do autor estar presente na comunidade faz com que a memória de seu “feito” seja reavivada, valorizando sua presença, que apesar de ser “anterior” (1984) à obra de Aragão (1989-90), passa a ser incluída no catálogo local.

Sobre estas distinções do mundo artístico, o sociólogo Howard Becker (1977), pesquisador do comportamento desviante<sup>18</sup> na vertente do interpretacionismo simbólico, ressalta a contribuição da *atuação no campo* para a formação de significados e constituições de profissionais da arte. Ou seja, para o estudo da arte na sociedade, o sociólogo considera necessária a observação da interação entre os produtores, os distribuidores e os artefatos.

Segundo Becker, para considerar um objeto como “obra de arte”, utilizamos uma lógica arbitrária. O sociólogo conclui que há uma rede de cooperação, que atribui valores coletivos aos trabalhos, segundo ele:

**Não começamos por definir o que é arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte (BECKER, 1977:10)**

Na sua teoria sobre a formação de “mundos artísticos”, a arte é conceituada como uma “ação coletiva” (BECKER, 1977), na qual a organização e a constituição do profissional ocorrem em constante processo de relacionamentos. Becker considera que existem “convenções”, colocadas para a existência destes “mundos”. Estas “convenções” são seguidas, para facilitar o acesso ao meio artístico ou são desviadas, constituindo movimentos entre “mundos artísticos” diversos, que se nutrem e re-significam, espelhando a sociedade da qual fazem parte.

---

<sup>18</sup> BECKER, Howard. (1963) *Outsiders*. Estudos da sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Sua pesquisa de campo esteve centrada em dois grupos: os consumidores de maconha e cantores da noite, a partir das análises realizadas entre os grupos que determinam às normas e aqueles que instituem novos comportamentos, Becker procura relativizar os conceitos morais em favor da empiria, propondo uma teoria interacionista do desvio, saindo dos conceitos sobre o indivíduo para o das relações sociais.

Na época da instalação das obras, primeiramente, “Zé do Barro” foi considerado o “escultor” do bairro, ele pôde contar com a visibilidade de sua atuação, tornando-se candidato a vereador. Em um segundo momento, sua atuação modifica-se (ele sai do “ramo”) e Zé passa a ser desconhecido para grande parte das pessoas.

No início de minha pesquisa, quando entrevistava administradores municipais que o desconheciam, Zé poderia ser visto como um *outsider*, às margens do reconhecimento e até seu nome muda em função de seu trabalho, para “Zé Pintor”. Já com a catalogação dos estudantes, o “artista Zezinho” retorna ao “mundo artístico”, colocado em uma instância mais oficializada, com um trabalho de estudantes exposto no Museu Histórico da cidade, o que caracteriza sua presença na comunidade, através desta atuação.

Para identificar os “tipos artísticos”, são elaboradas por Becker quatro categorias de comportamento, dentro do “mundo artístico”, segundo o autor:

**[...] um profissional integrado, um inconformista, um artista espontâneo ou um artista popular, [estes] sugerem um esquema geral de interpretação das maneiras pelas quais as pessoas podem estar orientadas para qualquer tipo de mundo social, seja qual for o centro de interesse em torno do qual se organiza a rotina de suas atividades coletivas (BECKER *in* VELHO, 1977:24)**

Essas posições são cambiáveis para H. Becker, pois o artista profissional pode querer galgar um caminho iniciante, através do comportamento de um artista inconformista, que dialoga ainda com a mesma linguagem do profissional, mas sem concordar com algumas regras do outro campo. Este termina por vezes a institucionalizar seu ato, de maneira que seu comportamento seja aceito e novas regras sejam colocadas dentro do campo instaurado.

Os artistas ingênuos ou espontâneos, marginalizados *a priori*, pois não disputam espaço mediado pelo campo artístico (citados por Becker como advindos, por exemplo, da construção civil), adquirem visibilidade ao adentrarem no campo artístico, ainda percebendo a institucionalização de outra forma: “enquanto um inconformista precisa lutar para se livrar dos hábitos deixados pela formação profissional, o artista ingênuo nunca chegou a possuí-los” (BECKER, 1977:20).

Empregando as categorias de Becker, o “artista Zezinho” estaria claramente consoante com seus exemplos a respeito do artesão (sem identidade definida-coletiva) e o artista espontâneo, que sai do campo da construção civil para ser reconhecido no campo artístico.

É interessante notar que as obras de Zé do Barro são instaladas antes da inauguração *Museu de Esculturas* e mesmo não recebendo a mesma atenção, *status* artístico e conseqüente falta manutenção— diferente daquelas do centro da cidade, que compõem o *Museu*; são os primeiros indícios do interesse de manifestação no espaço público da cidade.

Henrique de Aragão e suas esculturas estão diretamente relacionados ao “fazer” e ao “pertencimento” à comunidade. O artista é considerado por setores conservadores de Ibiporã (religiosos) como um “inconformado”— com diversas polêmicas acerca de sua obra sacra, por acadêmicos da região (Londrina) como um artista “espontâneo”— por não possuir formação oficial, mas, sobretudo, nos seus oitenta anos, recebendo homenagens na cidade, como um artista “estabelecido”, um “profissional integrado”.

Outro projeto educativo apresentado no final de 2011 demonstra a representatividade de Aragão, realizado no saguão da prefeitura de Ibiporã. O projeto resultou em uma “exposição” de trabalhos de crianças, também releituras das esculturas públicas de Aragão instaladas na cidade. As “releituras” realizada sem papelão, papel *kraft*, isopor, entre outros, foram avaliadas e os alunos competiram por uma bolsa de estudos, oferecida pela *Fundação Cultural*.

Segundo a coordenadora da secretaria de educação municipal<sup>19</sup>, o projeto nasceu de uma ação conjunta, que visava valorizar a “arte de perto”— produzida na cidade—“e não só a dos artistas europeus e norte-americanos”, como ela ressalta. Em parte deste projeto, estavam incluídas palestras de Aragão para os professores e a visita dos estudantes a *Casa de Artes*, o ateliê onde o artista produz suas obras.

O reconhecimento das obras de arte da cidade ocorre através de uma mediação educativa, que valoriza a presença do artista no espaço. Nesta exposição, as obras do “artista Zezinho” não foram citadas, tão pouco lembradas pela

---

<sup>19</sup> Entrevista a Isabel, responsável em coordenar o projeto, concedida à autora em 20/12/2011.

organizadora do projeto, quando questionei em entrevista. Nestes dois projetos educativos ocorridos em 2011, de escolas estaduais e municipais, estavam incluídas as visitas ao ateliê, no qual poderiam verificar a realização das obras. De certa maneira, “ver”, comprovar, presenciar o “fazer” também legitima as obras e o autor, através da presença do artista na cidade, na *práxis* desta atividade, que é exercitada a cada palestra do artista, a cada trabalho de medição por parte das instituições educacionais, como práticas sociais de cunho político.

Pontuar o lugar e as condições da curadoria, destas implantações e das obras em si mesmas, é uma questão que surge de fundamental importância. Afinal, o que as legitima? Que argumentos são encaminhados pelos discursos, sejam eles dos “artistas”, da esfera administrativa municipal ou do público? Reconhecer que há instâncias que hierarquizam e especificam o campo artístico é um ponto de partida para começar a responder a essas questões. Mas essas instâncias não são definitivas e dependem de uma série de agenciamentos e disputas pelo poder e visualização de significados aferidos às obras.

## 2 AS ESCULTURAS DO CENTRO DA CIDADE

### 2.1 REAPROXIMAÇÕES DO CENTRO

A pesquisa de campo ocorreu entre idas e vindas, de 2010 a 2011, indo nos feriados e férias de 2010, voltando todos os meses de 2011, quando permaneci por quatro meses consecutivos. Esta estadia me permitia saber e participar dos eventos, reuniões, sendo inserida nos círculos sociais dos interlocutores, a partir dos quais, marcava entrevistas e conversas, além das vivências do dia-a-dia, que guiaram meus passos entre as esculturas. Durante a pesquisa de campo, o centro da cidade foi o local onde fiquei alocada, por onde passava todos os dias para ir ao mercado, banco e lojas. No meio do caminho, estavam as obras de arte de Aragão. Na minha infância e adolescência, também havia residido no centro, o que fez com que essas esculturas, ficassem de certa maneira, para mim, como “naturalizadas”, pois faziam parte do meu cotidiano.

O exercício do “estranhamento” antropológico possibilitou encontrar “brechas” no meu olhar, de constituições e significados sobre estas esculturas, considerações que ainda não estavam lá, na materialização concreta das obras, mas que circulavam entre as pessoas e nos relacionamentos sociais.

Segundo Mariza Peirano, as considerações trazidas pela investigação antropológica “em campo”, da etnografia, contribuem para a investigação científica, quando possibilitam “reanálises” a partir dos dados apresentados, sendo suficientemente rica em detalhes, para que outro pesquisador possa analisar os fatos a partir de outras abordagens teóricas (1992:15). Segundo a autora, “foi Geertz quem chamou a atenção para este aspecto microscópico e artesanal da pesquisa antropológica, afirmando que os etnólogos não estudam aldeias, mas estudam **em** aldeias.” (*Ibidem*:12).

Estudar **em** Ibiporã, tendo como referenciais as esculturas da cidade, permitiu elaborar a etnografia através dos discursos e reflexões acerca dos processos de construção de cultura, que são perceptíveis em campo, conforme compreende Peirano, ao observar a construção da etnografia a partir de C. Geertz:

**É lá que o repertório de conceitos gerais das ciências sociais –como "integração", "racionalização", "símbolo", "ideologia", "ethos", "revolução", "visão de mundo", "sagrado", "cultura" –se entrelaçam "no corpo da etnografia de descrição minuciosa na esperança de tornar cientificamente eloquentes as simples ocorrências" (GEERTZ, 1978:38, *apud* PEIRANO, 1992:12).**

Para estar em campo e não somente estudar a cidade, foi necessário traçar estratégias de reaproximações, que possibilitaram a descrição das obras e narrativas acerca do pertencimento à cidade.

### 2.1.1 O roteiro turístico

Encontrei uma oportunidade que possibilitou rever as esculturas do centro da cidade, com os olhos interessados do desconhecido no roteiro turístico. Esse roteiro turístico foi organizado pela Fundação Cultural de Ibiporã, em parceria com a Secretaria de Turismo da cidade, visíveis na divulgação deste roteiro turístico, demonstrados na reportagem publicada pelo núcleo de comunicação da prefeitura:

**Os visitantes que vieram conhecer a Rota do Café e assistir à peça são do SESC-Curitiba. Percorreram também o circuito cultural de Ibiporã (Museu de Esculturas ao Ar Livre, Museu Histórico, Igreja Matriz, Casa de Artes do artista Henrique de Aragão e o Centro do Artesanato), além de fazendas de café em outros municípios.<sup>20</sup>**

Roteiros assim são desenvolvidos recentemente em várias cidades brasileiras, através de programas nacionais de incentivo, que têm como uma das metas, encontrar as “vocações” das cidades do interior, como por exemplo, o turismo rural–informação mencionada por um dos funcionários da secretaria de cultura municipal.<sup>21</sup>

<sup>20</sup>ROTA DO CAFÉ. Disponível em: <<http://www.FCIbipora.com.br/noticia/mostrar/id/288>> Acesso em 20/04/2012.

<sup>21</sup> Na reportagem “Rota do café Ibiporã fomentará negócio e turismo”, a iniciativa aparece como sendo uma ação do SEBRAE para 25 cidades do norte do Paraná. Segundo a reportagem: “O SEBRAE inclui Ibiporã nas duas rotas devido ao intenso trabalho cultural desenvolvido na área e por ter pontos turísticos a serem explorados no município, casos da Igreja Matriz, da Casa de Artes de Ofícios, do Cine Teatro, o Centro do Artesanato e, a partir do próximo ano, o Museu do Café, dentro da Estação Ferroviária, que será totalmente revitalizada.” ROTA DO CAFÉ fomentará... Publicado em 16/11/2009. Disponível em <http://www.jornaluniao.com.br/noticias.php?Editoria=18&noticia=NDaZnQ==>. Acesso em 21/03/2010



Os visitantes já se “sentiam paparicados”<sup>22</sup> no final do trajeto, tanto porque eram raros e recebidos com hospitalidade, mas principalmente porque uma peça teatral fora preparada especialmente para eles, com os alunos da *FCI* encenando sobre o início da história de Ibiporã. As máquinas fotográficas dos turistas registravam muitas cenas, dentre elas, eles mesmos em frente às esculturas da cidade, eles e o artista local, eles comendo e rindo...Era assim que Ibiporã fora apresentada ao grupo, quando pergunto a um dos visitantes vindo da capital, o que mais ele gostou do roteiro interiorano, ele me informa que “foi o centro da cidade e a área cultural, porque não imaginava encontrar algo assim”<sup>23</sup>.

São várias as perspectivas que se pode ter frente às relações entre as esculturas públicas da cidade e as pessoas que por ela passam ou convivem. Mas é interessante notar, que mesmo paradas, estáticas, estas esculturas circulam e fazem circular entre as pessoas, significados sobre a cidade. Já para grande parte dos habitantes do local, a principal referência da cidade é a praça, onde identificam o “lazer”.

Este local é percebido como um conjunto, no qual as esculturas estão incluídas. Na fruição das atividades de *lazer* desenvolvidas na praça, outros “produtos” são. Por “produtos”, entendo também os “produtos culturais” que são divulgados, em sua maioria, patrocinados pelo poder público para a comunidade (carnavais, festas juninas, teatros e desfiles organizados pela prefeitura). O espaço vivenciado passa a ser visto como uma “mercadoria”, tal como Arantes (2000:6) se referiu quando argumenta que “há algo de novo a registrar nessa fase do capitalismo em que as cidades, passaram a ser geridas e consumidas como mercadorias”.

Quando há uma grande divulgação dos bens, uma capitalização “simbólica” se configura nas cidades e a utilização deste capital no espaço público, pode ser então, percebida como um *serviço*. Como sugere Susana Gastal, quando diz que “a cultura que era um produto, aparece cada vez mais como um serviço.” (GASTAL, 2006:100), pois, além da simples contemplação e usufruto que as esculturas, o parque, o espaço para jogos e as festas, oferecem – aliadas a este “lazer” está a oportunidade de divulgação de logomarcas de patrocinadores. O espaço passa a ser

---

<sup>22</sup> Expressão utilizada pela Sra. Sirley, visitante da Rota do Café.

<sup>23</sup> Entrevista ao Sr. Hamilton de São José dos Pinhais-PR.

povoado por *banner* se anúncios, durante as festas para os habitantes ou quando é oferecido como parte de um roteiro turístico. Segundo a autora:

**O que era intrínseco a um fixo específico no seu uso cultural– galeria de arte, museu, teatro– passa a estar na fábrica, no campo de futebol, no meio do parque, incentivando sua condição de fluxo, diminuindo a importância do lugar para sua realização. Na transição do produto cultura a cultura serviço, passa-se do fixo ao fluxo. [...] A cultura serviço mexerá tão profundamente com os fluxos e fixos das cidades, que as próprias metrópoles passarão a ser geridas e organizadas para atender as demandas das comunidades locais e daquelas oriundas de fluxos como o turismo (GASTAL, 2006:100).**

A visitação à “cidade do interior” é parte de um objetivo político, planejado na nova secretaria de turismo, que determina parcerias com as cidades vizinhas, através de programas estaduais e federais (como a Rota do Café), mas que utilizam o substrato simbólico da cidade, para comunicar *lugares* de interesse.

Neste circuito cultural, uma “galeria” ao céu aberto é apresentada e os objetos são vistos como mercadorias, mesmo que não sejam negociados diretamente. Isto implica também em pensar o *Museu de Esculturas ao Ar Livre* não só como uma “vitrine” das esculturas do centro da cidade, sendo as esculturas, produtos culturais; mas pensá-las de modo transversal, ou seja, como veículos, que mediam intenções de “servir a um público amplo”, projetadas e realizadas como uma “cultura/serviço”, que restabelece leituras para a praça e conseqüentemente para a cidade.

Esta reaproximação das esculturas do centro através do olhar do “estranhamento” de um roteiro turístico inseriu a pesquisa em um contexto onde elas estão presentes, mais do que esculturas, pois eram vistas como objetos em conjunto, como parte de um “circuito cultural”. Este circuito foi sendo construído em Ibiporã, em torno da praça central, com espaços simbólicos de grande importância para significação das esculturas.

As descrições a seguir procuram contemplar cada escultura da praça e arredores, com fatos apreendidos em campo e reflexões posteriores, trazendo diversas “vozes” que narram sobre as esculturas, inclusive a minha. Essas descrições organizam o olhar sobre o campo simbólico, do qual este roteiro turístico usufruiu, mas que há tempos, vêm sendo percebido como “arte pública”, que constituiu um “diferencial” para a cidade de Ibiporã.

## 2.2 “VELAS AO VENTO”

A escultura/fonte sem placa de identificação parecia permanecer abstrata na paisagem. Digo abstrata, pois sugeria várias interpretações, das vezes que entrevistei quem se sentava em frente à obra, eles me diziam que não sabiam nada, um adolescente diz imaginar ser parecido com fantasmas com as mãos para cima, já outra garota disse que as formas geométricas têm nome: “são triângulos e nada mais.” A cada passante ou pessoa parada na praça que eu perguntava<sup>24</sup> a respeito da escultura, ou sabiam muito pouco a respeito, mas gostavam ou não gostavam, achavam que as luzes coloridas eram “bregas” e que a fonte “não precisava jorrar a água tão alto”, porque com o vento, a água respingava em quem passava por ali.

Este aparente descaso com o significado das obras não correspondia com a aglomeração de pessoas em torno da escultura aos domingos, sentadas nos bancos da praça, embaixo das sombras das árvores, algumas tiravam fotos das crianças em frente à fonte, outras apenas descansavam ali perto. O espaço da escultura/fonte é um lugar de visualizações, as pessoas param ali e fica molhando o movimento ao redor, nas tardes quentes foi possível flagrar algumas pessoas embaixo da água que jorrava entre as esculturas.

Este tipo de interação típica do verão é criticado por alguns moradores, por acharem que “pessoas tomando banho na praça é feio, porque elas têm ducha em casa”<sup>25</sup>, ou mesmo por acharem que é “perigoso”, porque o piso é côncavo, o que facilita “levar um escorregão e se machucar”<sup>26</sup>. Para o artista que projetou e acompanhou a execução da obra, a fonte de água é algo novo na cidade. Segundo as palavras de Henrique de Aragão, a primeira vez que ligaram a fonte “foi lindo... um menino saiu correndo de onde estava, e quando viu que haviam ligado os jatos d’água, ele abriu os braços, passou pela água no meio das esculturas e correu em minha direção!”<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Entrevistei quinze pessoas escolhidas aleatoriamente, na Praça Pio XII entre os dias 18 a 23 de dezembro de 2010 e 10 a 18 de janeiro de 2011.

<sup>25</sup> Este senhor prefere não ser identificado na pesquisa, assim como não quer que a gravação realizada seja divulgada. (entrevista gravada em Ibiporã, 09 de setembro de 2011).

<sup>26</sup> Esta expressão é de Claudinete, moradora há mais de vinte anos e frequentadora da praça, como ela mesma diz “principalmente por causa da Igreja” (gravada em 09 de setembro de 2011).

<sup>27</sup> Entrevista gravada em 27 de julho de 2010.



Figura 5- Interação na fonte-obra “Velas ao Vento”, na praça Pio XII. Fotos da autora.

O artista lembrou que aquele acontecimento assemelhava-se a uma espécie de “batismo, de benção especial que a água traz, ainda mais no centro da praça em frente à Igreja”. O novo elemento em evidência, a água, é um dos maiores motivos de orgulho para os ibiporaenses, que dizem beber das torneiras “água mineral”, do aquífero guarani, ressaltada pela fonte na praça.

Esta escultura foi uma das últimas obras realizadas pelo artista, encomendada pela prefeitura, em conjunto com a obra *Koinonya*, instalada na mesma época em frente ao *Complexo Cultural Henrique de Aragão*, também construído pela prefeitura na mesma gestão, inauguradas em 2010.

O conjunto de esculturas *Velas ao Vento* teve acompanhamento intensivo da comunidade durante sua instalação. A reforma da praça foi realizada com recursos federais na mesma época que a execução da fonte, e por estar no centro da praça, sua conclusão era intensivamente cobrada por habitantes, que esperavam também, a finalização do recapeamento da calçada.



Figura 6- “Velas ao “Vento”. À esquerda: Reforma da Praça Pio XII em 2009. Foto do site da prefeitura municipal. Fonte: INAUGURAÇÃO(...) [www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br). Acesso em: 15/04/2010. À direita: escultura/fonte e ao fundo as luzes da Igreja Matriz.

A reforma da praça demorou quase um ano, e durante este tempo várias questões são levantadas pelos moradores, uma delas dizia respeito ao posicionamento da escultura, pois a obra tinha como pano de fundo, as luzes da Igreja Católica. Esta discussão foi lembrada por Priscila, uma jovem estudante, como uma “discussão sem sentido”<sup>28</sup>, pois alguns achavam que o cartão postal da cidade era a Igreja, e por isso tinham cortado as árvores da praça que impediam a visualização de sua fachada.

Com a escultura ocupando a frente da paisagem principal do centro, muitas reclamações surgiram, mas, segundo a estudante, “só durante a reforma— que demorou e deixava tudo revirado, feio e sujo—, porque depois que arrumaram tudo, ninguém mais comentou sobre a posição da escultura.”

As três formas abstratas metálicas estão distribuídas circularmente, embasadas no chão, dando a impressão de um movimento ascendente. Elas são iluminadas com holofotes de diversas cores, dispostos na base (embutidos no chão), que refletem a iluminação na água e no metal prateado.

Os significados aferidos à obra mudam constantemente, como podemos perceber no trabalho de catalogação dos alunos da escola estadual, citado anteriormente<sup>29</sup>, quando a escultura fonte é lida a partir de uma percepção religiosa: “representa Deus (placas de metal) e os anjos (água)”. Esta interpretação simbólica

<sup>28</sup> Entrevista concedida em 21 de dezembro de 2010.

<sup>29</sup> Página 23.

está muito relacionada à produção de arte sacra do artista, e ainda, a localização da obra, no centro da praça em frente à Igreja Católica.

Para Henrique de Aragão, a concepção da obra teve como referência a “Trindade Universal”, mística e religiosa<sup>30</sup>. No entanto, o título dado pelo artista revela a obra como “histórica”, quando ele apresenta a escultura para os habitantes como uma representação poética, que sugere as velas que trouxeram os portugueses para o Brasil. Já para os políticos, a obra é discutida como a “realização de um governo”, passível de observação no artigo<sup>31</sup> sobre a visita do presidente da Câmara Municipal de Ibiporã, João Odair Pelisson:

**A obra ficou parada por mais de um ano, já deveria ter sido entregue no ano passado. Fizeram muitas críticas e agora, até os adversários, reconhecem que a praça virou cartão postal, conforme foi divulgado na Tribuna de Ibiporã da semana passada. Mas, como sempre, só esqueceram de dizer que a revitalização da praça e a fonte são conquistas da administração Beto Bacarim. Infelizmente os adversários continuam tendo este tipo de discriminação, mas o povo sabe reconhecer quem realmente trabalha pela nossa cidade. (CAMARA..., site, 02/04/2010)**

As pressões que surgiram por parte da população para que a reforma terminasse, aconteceram também pelo espaço virtual, nas redes de comunicação como *blogs*, que passaram a ocupar o lugar das gazetas informais, nas quais as opiniões apresentam-se como cobrança explícita, organizadas na época em que as eleições municipais estavam por acontecer e que por isso, concluem os “escritores” destes *blogs*, a reforma da Praça não deveria ocorrer.

As podas de árvores e a retirada de bancos considerados “históricos” dão margem às discussões, as reclamações demandam segundo questões individuais dos moradores. Os entrevistados<sup>32</sup> do *blog* reclamaram de seus interesses de usufruto da praça, como o comerciante que estava preocupado com a estética: “Quando as pessoas vêm ao centro para fazer suas compras, encontram uma paisagem desolada (...)”.

<sup>30</sup> Entrevista gravada em 14 de janeiro de 2011.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.cmibipora.pr.gov.br>. Acesso em: 02/04/2010

<sup>32</sup> CRÍTICA aos(...). Disponível em: <http://www.operariodasletras.blogspot.com/2008/08/vergonha-populao-de-ibipor-est.html>. Acesso em: 26/04/2010. Crítica aos “elefantes brancos”, domingo, 17 de agosto de 2008, Vergonha: População de Ibiporã está revoltada com as obras inacabadas da Praça Pio XII e do Terminal Urbano de Ônibus.

Quando as reclamações do *blog* partem de trabalhadores que moram em bairros afastados, a fala é sobre o lazer: “muitos se reuniam no horário de almoço para conversar. Não temos um local para descansar”. As queixas se estendem com a alegação do cartão-postal desordenado e dos banheiros sujos. É possível perceber que as pessoas sentem-se parte da reforma e da falta dela, criando assim, um palco de discussões sobre o que deve ser realizado na praça central.

O artista havia projetado a obra como parte de uma composição, com um mosaico de símbolos a serem instalados na calçada do centro da praça— o que não ocorreu. Segundo ele, o poder público não considerou a obra “como um todo” (incluindo a concepção da praça) e também exigiu que algumas características da fonte projetada para escultura fossem alteradas.

Segundo um esclarecimento público por parte da prefeitura, sobre a demora no término da reforma da praça, isso estaria ocorrendo por um problema burocrático, pois a empreiteira contratada (que ganhou a licitação) tinha colocado o piso, calçamento da praça, com ondulações. Foi realizado o pedido de revisão do calçamento por parte da prefeitura, mas o contrato com a empresa já havia acabado. Então, a partir de um adendo, o piso foi recolocado. Nestas revisões, estaria também a reconsideração da fonte-escultura:

**De acordo com o novo projeto, a fonte luminosa não terá mais um espelho d’água, para evitar que fique água parada no local. Haverá jatos que lançarão água para o alto e um sistema natural de drenagem (com outro tipo de revestimento) coletará a água para o subsolo. (KASTER, Núcleo de Comunicação PMI, 26/08/2009)**

Os agentes que realizam intervenções no espaço público são de diversas esferas. Percebe-se que não foi exclusividade do artista a idealização, o projeto e a execução da obra de arte no espaço público. Se, em um primeiro momento, o artista enfatizava a necessidade de considerar “o conjunto”, com a fonte conectando significados aos mosaicos do chão- por ele projetados; na realização da obra a escolha do jato de água foi objeto de participação conjunta, negociada pela empreiteira contratada e pela prefeitura.

Os usos e representações da praça são apresentados como constantes negociações entre os interesses de quem convive nela, assim como de quem a administra e projeta. A praça, como espaço de significações é discutida, até mesmo

a partir da compreensão de quem pode frequentá-la, como pode se perceber nas palavras de Adulnate<sup>33</sup>, professora de artes: “antes os mendigos viviam dormindo nos bancos, com a reforma, a praça ficou melhor”. As disputas e realizações ocorrem a partir de domínios que organizam e autorizam a utilização do espaço público.

A praça é compreendida como palco destes domínios, os valores encenados nela carregam significações deste “lugar” específico, referentes às memórias sobre o espaço, trazendo à tona valores aceitados ou discutidos pelos grupos sociais que nela convivem. A definição “do que pensam os habitantes a respeito da escultura” por isso é tão complexa, pois de fato, a cada interlocução, realizada com objetivos específicos em favor de interesses em voga, cada habitante reproduz em um momento uma conotação sobre a obra.

### 2.2.1. Reaproximações da teoria antropológica

Em uma tarde na praça central, fiquei parada pensando em como eu iria fotografar o campo. Durante este tempo, percebi que um senhor ficou ali cerca de uns vinte minutos, de pé, olhando a escultura fonte da praça. Eu achei interessante que, enfim, alguém a contemplava.

O Sr. Antônio me informou<sup>34</sup> que estava esperando a mulher sair da missa que logo ia terminar, para acompanhá-la a pé até a casa, porque “a cidade a noite já não era mais como antes”. Por isso ele estava ali “passando o tempo”, vendo o movimento da água e “tentando entender o que o artista queria dizer” com aquelas três placas de metal, iluminadas com luzes coloridas.

O senhor Antônio me indagou por que eu queria saber o que ele estava fazendo lá, eu disse que era por causa da escultura, ele sorriu e perguntou se ninguém mais ficava olhando tanto tempo. De fato, era incomum alguém olhando somente para a escultura, mas, para alguém como ele— que já morava nas redondezas há mais trinta anos— a escultura era a coisa mais recente para se olhar.

---

<sup>33</sup> Entrevista de Paz concedida a Isabelle Catucci em 12 de outubro de 2010.

<sup>34</sup> Entrevista informal, realizada em 08 de janeiro de 2011, do Sr. Antônio concedida à autora.



Ele disse saber que Aragão era o autor da obra, mas não conhecia o artista, “só de vista”. Falou ainda que “achava bonita a fonte, as formas do metal combinam com o movimento da água, mas a escultura é perigosa também, por causa das pontas de metal e que alguém pode se acidentar, se não instalarem uma grade, para as pessoas não chegarem perto.”

Sua apreciação da escultura me mostrou alguns dos caminhos que até então, eu não percebia nas esculturas. Que a escultura era considerada como um objeto estético de embelezamento da praça, isso já era parte do meu roteiro de pesquisa, querendo saber como as pessoas consideravam aquele objeto como arte pública. No entanto, outras questões são suscitadas a partir desta conversa, como por exemplo, o aspecto utilitário da obra, de ser concebida como uma obra que não ofereça riscos, além de estar em um local muito frequentado pelos ibiporaenses, a praça central, que por si só, já trazia memórias sobre a ocupação contínua do espaço.

Os diversos momentos que um pesquisador passa para escrever uma etnografia são descritos pelo antropólogo Roberto da Mata, em seu artigo “O Ofício do etnólogo ou como ter um *anthropological blues*”<sup>35</sup> A primeira etapa do projeto antropológico estaria relacionada a uma idealização do campo, através de livros, ensaios, de outras percepções, que ele chama de “fase teórica intelectual” (Da Mata *in* Nunes, 1978:24). No meu caso, foi a etapa de identificação dos planos de análise referentes às esculturas da cidade, imaginando “como os habitantes interpretariam as esculturas públicas”, pois eu já as conhecia *in loco*.

A segunda fase descrita por da Mata diz respeito à pesquisa em campo, quando as preocupações da vida cotidiana ocupam toda a reflexão do pesquisador, pois ele está vivenciando o campo, “o plano prático” indica o problema fundamental da antropologia— o da “especificidade e relatividade de sua própria experiência” (*Ibidem*: 25). Neste caso, ficar na praça central esperando, observando, interrogar o Sr. Antônio em um momento de lazer, rever as esculturas através de um roteiro turístico, ficar na cidade perguntando sobre objetos inertes, fez com que minhas reflexões sobre as obras ficassem direcionadas às questões mais práticas, como por exemplo, sobre a segurança e utilidade da escultura.

---

<sup>35</sup> Artigo presente no livro “NUNES, E. O. (org.). A aventura sociológica, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Na terceira fase da pesquisa, há uma confluência das duas etapas anteriores, o plano acadêmico e o vivido se misturam, conjugados na fase “pessoal ou existencial”, quando a percepção do mundo do pesquisador e do mundo do “outro” contribuem para a reflexão, chegando à conclusão de que o “ofício– voltado para o estudo dos homens– é análogo à própria caminhada das sociedades humanas” (*Ibidem*). Esta etapa foi desenvolvida na escrita da etnografia, ao buscar desvelar as relações que legitimaram as obras de arte da cidade.

A principal tarefa do etnógrafo, segundo da Mata, está voltada para uma entre as duas premissas, sejam elas:“(a) *transformar o exótico em familiar*, e/ou (b) *transformar o familiar em exótico*” (*Ibidem*: 26). A tarefa (b) ocorre quando estudamos nossa própria sociedade, o esforço então se concentra em descobrir, como se fosse uma criança, as regras que legitimaram as organizações que experimentamos na sociedade.

As maneiras de transformar as experiências pelo etnógrafo – do exótico e do familiar– são sempre residuais.No entanto, ocorrem diferentemente nos dois casos. Para o etnólogo que vai estudar uma tribo distante, sua apreensão é cognitiva, ele tem que interpretar o que as pessoas fazem por isso seu esforço é *intelectual* (*Ibidem*: 27). No caso do pesquisador que estuda a sua sociedade, seu processo de transformação é *emocional* (*Ibidem*), pois tem que se desligar da maneira como foi socializado.

A teoria antropológica propicia estratégias, mas segundo da Mata, elas estão sempre envoltas das relações pessoais que tivemos que passam a virar descrições nostálgicas, o que ele chama de *anthropological blues*. A relação de alteridade criada para o ofício do etnólogo é desenhada quando se pode “recuperar o lado extraordinário das relações pesquisador/nativo” (*Ibidem*: 35). Isso faz com que se utilize o “outro” como um espelho no qual o “eu” pode se ver–e essa visão é buscada por uma via interpretativa, a partir das dificuldades do pesquisador e do que é comunicado durante seu trabalho de campo.

Ainda refletindo sobre a familiaridade do pesquisador com o campo, apoiado na compreensão de Clifford Geertz, de que a antropologia é a *interpretação das*

*interpretações*, Gilberto Velho<sup>36</sup> argumenta que “o antropólogo lida e tem como objetivo de reflexão a maneira como culturas, sociedades e grupos sociais *representam, organizam e classificam* suas experiências” (VELHO, 1980:18). Os estudos apresentados na pesquisa perpassam então, estas representações sobre as esculturas, a organização delas dentro do sistema cultural pelos agentes, e as classificações atribuídas às obras por diversos mediadores, desde o *slogan* divulgado na imprensa escrita à opinião gerada pelos moradores, interpretados na pesquisa.

O antropólogo Gilberto Velho lembra ainda que, quando pesquisamos na própria cidade, é importante considerar que os valores não são homogêneos, relativos a “uma cultura”. Ao contrário, é preciso revelar os valores estabelecidos e que legitimam por um período certas concepções desta cultura. Segundo o autor: “a possibilidade de partilharmos patrimônios culturais com os membros de nossa sociedade não nos deve iludir a respeito das inúmeras descontinuidades e diferenças provindas de trajetórias, experiências e vivências específicas” (VELHO, 1980:16).

Ao considerar as especificidades de cada voz que contribui para a interlocução, podemos adentrar com cuidado nas dimensões em que elas estão localizadas, pois “a vida social e a cultura se dão em *múltiplos planos*, em várias realidades que estão referidas a *níveis institucionais* distintos.” (VELHO, 1980:18) Estes níveis são perceptíveis quando as disputas pelo poder são encenadas, seja por parte das instituições responsáveis em manter as esculturas, ou mesmo por parte dos artistas, ao instalarem no espaço público suas obras.

Uma das maneiras de evidenciar este distanciamento é o reconhecimento de que a presença do etnógrafo em campo produz novas mediações. Este é um ponto de partida, segundo George Marcus, para que, no texto, possa emergir ao menos duas vozes que dialogam: a do antropólogo e a do nativo. Então, ao “refazer o observador” (MARCUS, 1991:208), os próprios conceitos do antropólogo são alterados e a demonstração da justaposição dos dilemas identitários em campo, acabam por refazer a investigação etnográfica.

---

<sup>36</sup> VELHO, Gilberto. “O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia.in VELHO (org.) O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira. Rio de Janeiro, Editora Campos, 1980.

Para esta pesquisa, “estar em campo” para mim, era uma tarefa constante de “recolocar-me em campo”, pois mesmo já conhecendo a cidade e alguns interlocutores, era necessário “estranhar o familiar”, ressaltando as conexões que traziam informações sobre os processos construtivos da cultura em Ibiporã. Já a transformação “emocional”, referenciada por da Mata, ocorria quando eu não me percebia como uma “nativa”, apresentando-me como “pesquisadora” – o que muitas vezes fez com que as conversas ganhassem especificidades, como por exemplo, com indicações de interlocutores sobre “com quem eu deveria conversar sobre esse assunto”. Essas recomendações já não eram indicações de cunho pessoal, ou mesmo familiar.

O “estranhamento” foi considerado também, através da metodologia, seguindo a teoria de uma etnografia *multi-situada* (MARCUS, 1995), seguindo as metáforas, como uma estratégia de reaproximação do campo. Esta “reaproximação” foi intermediada pelas esculturas, que como um fio narrativo, orientou as minhas conversas em campo, conduzindo meu olhar a partir da “escuta” sobre as obras. O diálogo com os habitantes e pessoas relacionadas às esculturas, referenciou valores e conflitos, captados através das entrevistas, fatos e histórias.

Os documentos e registros em jornais a respeito das esculturas acompanham minhas descrições, com intuito de levantar as polêmicas indicadas nos artigos. Com estas apreciações foi possível refletir e ressaltar algumas questões que surgiram no campo, cotejando com referências advindas da teoria antropológica. As obras descritas na etnografia conformam este campo de discursos traçados, às vezes trazendo a tona “o *anthropological blues*” (da Mata) por lembrarem parte de meu convívio com as esculturas e interlocutores, e ainda com a preocupação contínua de perceber que há uma multiplicidade de vozes e olhares que compõem a construção deste campo.

### 2.3 “KOINONYA”

A escultura intitulada por Aragão como *Koinonya*, que, segundo suas palavras significa: “união”, “comunhão” em grego, foi inaugurada na mesma época

em que a escultura/fonte *Velas ao Vento*. A obra encomendada ocupa a mesma área que o recém-construído *Complexo Cultural Henrique de Aragão*, que abrigaria principalmente a biblioteca municipal. Durante minha pesquisa entre 2010 e 2011, não presenciei o espaço aberto ao público, pois o complexo foi fechado depois que um vendaval destruiu o telhado, danificando o espaço.

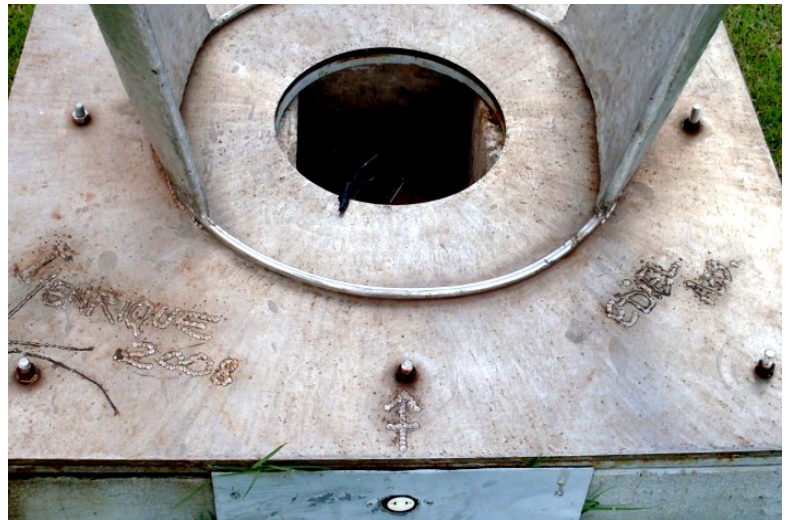


Figura 8- Escultura “Koinonya”. À esquerda: visão frontal da obra e do Complexo Cultural Henrique de Aragão. À direita: Vista detalhada da base da escultura, onde se lê a assinatura do artista “Henrique”, o ano de execução de “2008”, e a “Ass”. de seu assistente “Ediel”.

Sempre me pareceu intrigante ver aquelas belas paredes espelhadas de vidro, em uma arquitetura retangular, que deve ter onerado uma boa parte dos recursos municipais, permanecer por tanto tempo parada. O que escutei de algumas pessoas que trabalham ao redor<sup>37</sup> é que os responsáveis pela obra estavam sendo processados, porque, segundo eles: “como uma obra recém-inaugurada pode estragar tão fácil, se a nossa casa, construída há dez anos, teve apenas duas telhas fora do lugar?”. A razão dada ao espaço inabitado era oriunda de questões do poder judiciário, que estava analisando o processo.

Esta construção recente ocupa uma grande esquina dentro do considerado “centro monumental”, pois está a dezenas de metros da praça. Pouco visitada, a escultura mantém sua posição de significância por ser grande e ocupar a frente do

<sup>37</sup> Estas pessoas (um casal) preferem não serem identificadas por questões políticas. Entrevista concedida em 10 de janeiro de 2011.

complexo, que sem grades ou limites entre a rua, possibilita o acesso e visualização fácil.

É uma escultura vertical, quem olha normalmente acaba com a visão no céu, pois acompanhamos na forma crescente, uma abertura circular no topo das duas chapas que se encontram. Aragão me diz que aquela é uma escultura que retratava “seu momento de encontro com o Divino”, uma “união” que ele mesmo almejava. O artista não falava sobre isto com um tom triste (pois na cidade comentavam frequentemente sobre sua doença – o câncer com o qual lutava para se curar), mas com gestos que imitavam a disposição formal da escultura, teatralizando sua posição e imaginando as dimensões da obra.

A execução desta escultura demandou ajudantes, o auxiliar foi destinado ao artista através da prefeitura municipal. Na base da escultura podemos ler a assinatura do artista, percebida como: JH Aragão, e do assistente: Ediel.

A data da assinatura da obra, “2008”, não coincide com a data de sua inauguração, esperando mais de um ano, para ser inaugurada em conjunto com o Complexo H. de Aragão no final de 2009. Pelo que podemos perceber, a escultura possui um espaço na base para instalação de um holofote de luz, que não foi instalado. O título da obra também não constava em nenhuma placa de identificação.

Durante a pesquisa, vou à procura de Ediel, que já não estava mais locado na *Casa de Artes*. Outras pessoas que frequentavam a *Casa* durante a execução da escultura referiam-se o “garoto” como uma pessoa amigável, muito prestativa e interessada, mas um destes frequentadores achava que “o garoto não aguentou muito bem a questão religiosa”.

O assistente referenciado é um rapaz jovem, funcionário da prefeitura, registrado como “serviços gerais”, mas que prestava serviços em um Centro que acompanhava jovens e crianças nos contra-turnos escolares. Marcamos um horário para conversar e ele me atendeu em seu horário de almoço no trabalho. Era visível a sua constante comunicação com as crianças, que o cumprimentavam e queriam conversar o tempo todo.

Segundo Ediel, ele começou em um projeto com materiais recicláveis, para decorações natalinas. Depois continuou na área, ajudando em outros projetos com os jovens. Disse-me que tinha vontade de prestar vestibular para o curso de artes na UEL, mas que precisava de mais tempo para estudar. Pergunto sobre como conheceu Aragão e, rindo, ele se recorda da infância. Ediel me diz que antes de conhecer o artista pessoalmente<sup>38</sup>, achava aquilo tudo “sinistro”.

Peço que ele me explique um pouco sobre o “sinistro”. O rapaz me diz que, como todos os colegas e pessoas de sua família, achava estranho serem instaladas na praça e lugares públicos, aquelas esculturas nuas. Era estranho porque estavam nuas (como as obras *Verso e Reverso*, *Passe de Dança*, *Gaiato no Universo*), e a pessoa que as fez, quem pensou em fazer daquele jeito, devia ser estranha também.

O rapaz comenta da reconhecida anedota da cidade, de todos dizerem que Henrique de Aragão devia ser irmão do “Didi”, o trapalhão, personagem de Renato Aragão.<sup>39</sup> A anedota, todas as vezes negada pelo artista, informa sobre a ausência de parentescos de H. de Aragão na cidade, e por serem ambos, o ator global e o escultor, advindos do nordeste, mais o parentesco nominal (Aragão), logo atribuíram a irmandade dos dois, tida como verdade entre as crianças. O rapaz me relata ainda que nunca foi à *Casa de Artes* com turmas do colégio, e que só entrou quando foi convidado a deixar temporariamente suas funções na prefeitura para ajudar o artista, com um pouco de receio, superado depois de conhecê-lo pessoalmente.

O estranhamento, de quem nasceu na cidade e conviveu com as esculturas durante anos, é perceptível nas palavras do rapaz. Segundo ele, essas esculturas marcam o centro comercial, assim como o principal parquinho infantil, localizado na praça. Sua família morava em um local distante, um bairro da cidade de difícil acesso (com uma grande baixada), e a referência da cidade, enquanto comércio, diversão e perigo, era avistada naquelas figuras em metal. Quando se aproximou mais da produção do artista, convivendo, vendo as obras da *Casa de Artes*, e

<sup>38</sup> Entrevista concedida à autora em 14/10/2010

<sup>39</sup> O site “Espaço Cultural” também traz esse comentário em uma entrevista realizada a Henrique: “Criaram-se aqui alguns mitos em torno dele, como o de que ele é irmão do humorista Renato Aragão, o Didi, que ele desmente: ‘Não tenho grau nenhum de parentesco com ele’, afirmou.” DE Ibioporã... Disponível em: <<http://www.espacocultural.jex.com.br/ec++01/de+ibipora+para+o+brasil+-+ec+01+-+set+02>>. Acesso em 20/04/2010

aprendendo a técnica, diz que deu mais valor ao que o artista produzia, “mais valor do que o valor que eu já dava”, segundo suas palavras. Para Ediel, era uma honra poder trabalhar com um artista reconhecido na cidade.

Depois entro em questões mais polêmicas, tanto naquelas que eu havia escutado por outros— sobre a religião, como de um possível motivo do afastamento da *Casa de Artes*, por questões que dizem respeito a um preconceito que havia se disseminado entre algumas pessoas, sobre a homossexualidade do artista. Neste momento, Ediel se mostra acanhado, mas deixa claro que se afastou da *Casa de Artes* porque havia terminado a escultura com Aragão. Para ele, foi importante poder ajudar o artista, porque a escultura era grande e seria impossível manejar a obra sozinho. Mesmo ele não sendo muito forte, era bom ter alguém para segurar ou apoiar a obra enquanto o outro fazia arremates. Além disso, ele diz que poder aprender a técnica de soldar e martelar o metal foi uma oportunidade única.

Quanto às questões polêmicas, ele diz que existem mesmo, que ele sabia que Aragão trabalhava em Igrejas Católicas, que fazia esculturas para várias Igrejas. Ediel, que é evangélico, diz que, segundo a sua crença, aquilo que o artista faz não seria permitido. Ele até chegou a acompanhar o artista em uma capela, em Uraí (cidade próxima), mas decidiu não “pegar o serviço” porque não se sentia bem. Quanto aos boatos sobre o artista ser homossexual, ele diz não se importar, porque considera Aragão uma pessoa íntegra e que isso nunca afetou o profissionalismo com que ele o tratava.

As resistências inicialmente apresentadas pelo assistente indicam um “senso comum” a respeito do artista e das esculturas nas falas de Ediel sobre as obras “sinistras”, o artista “gay”, a nudez das esculturas. Desse estranhamento, é possível perceber como as pessoas “afastadas” do campo artístico reinterpretem esse campo, ao serem inseridas nele.

Pergunto no final, se ele tinha vontade de voltar a trabalhar na *Casa de Artes* e sua resposta é um “sim” sorrindo, o que de fato ocorreu, quando em 2012, eu já estava fora do campo, escrevendo esta etnografia, ele volta e ajuda o artista na obra *Leide-N-Mítica*, descrita a seguir.



## 2.4 “LEIDE-N-MÍTICA”

Aragão diz que já registrou em cartório diversas obras de arte em nome da *Fundação Henrique de Aragão*, que se consolida no espaço da *Casa de Artes*. O artista diz que a Fundação surgiu em 2007, pois ele estava preocupado com seu legado. Segundo os membros da FHA<sup>40</sup>, em processo de se oficializar desde 2000, “o artista está preocupado com o que vão fazer com suas obras depois que ele morrer”, e para que não saiam do espaço que as nutriu, podendo ser requeridas eventualmente por parentes distantes, possíveis herdeiros do artista, decidiu-se então criar a Fundação para que as obras continuem a cumprir suas funções na cidade para a comunidade, mesmo que o artista não esteja presente.

Durante o ano de 2011, ações foram e voltaram da mão do advogado da Fundação, para promotoria e cartório, com o intuito de oficializar o intento. Mas segundo os membros da *Fundação Henrique de Aragão* (todos voluntários), o processo não havia sido concluído, pois o terreno é propriedade da prefeitura municipal, continuando assim, depois de recorrerem com ações judiciais, a corrida burocrática. Nesse ano, o parecer foi favorável e a Fundação se consolidou.

É interessante notar como estas questões burocráticas começam a influenciar no processo de encomenda e realização de esculturas públicas para a cidade. *Leide-N-Mítica* ilustra o emaranhado conflituoso em que se situa a obra de arte, por demonstrar com clareza as negociações do campo.

Segundo o artista, há algum tempo, gestores municipais encomendaram orçamento e croqui de uma obra para ser instalada na praça em frente à estação ferroviária (patrimônio histórico material cadastrado do município). Seu projeto acompanharia a reforma da praça e da estação, que se tornariam um centro cultural com museu e sedes da prefeitura.

Depois de entregar o projeto, soube da liberação do recurso, mas não recebeu nenhuma notificação para realização da obra projetada. Acreditando ter

---

<sup>40</sup> Entrevista à Terezinha Pelisson, conselheira da FHA, em 12 agosto de 2011, e Benedita de Fátima, secretária da FHA, em 13 agosto de 2011.

sido enganado, deixa a questão de lado. Depois de alguns meses, soube de um novo projeto em andamento, também aprovado, para o mesmo local.

No espaço idealizado para a escultura, constroem uma fonte de água, segundo seu croqui e uma base, que não fazia parte do projeto. Chegando perto da data da inauguração, o prefeito, amigo do artista de longa data (o mesmo prefeito da época da instalação do *Museu de Esculturas ao Ar Livre*), encomenda a obra ao artista.

O artista, sem tempo hábil para realizar a obra projetada, alega a impossibilidade do pedido. Dias antes da inauguração, o prefeito vai ao ateliê do artista, vê um pássaro em metal (parecido com o que foi projetado) e pede o pássaro para instalá-lo no espaço projetado da praça.

Aragão diz ao prefeito que aquela obra já tinha sido registrada em cartório para a *Fundação Henrique de Aragão* e que, por isso, poderia apenas emprestá-la. É importante notar que a maioria das esculturas públicas realizadas pelo artista anteriormente para o *Museu de Esculturas* (em 1990), não foram remuneradas, pois o artista recebia o material e auxílio em troca de sua mão de obra (fato que só ocorria para as obras produzidas para Ibiporã). Não vendo alternativa, o prefeito aceita assinar um contrato de empréstimo da obra, no qual se responsabiliza por devolvê-la ao acervo em 24 horas.

No dia marcado, instalam o pássaro provisoriamente na nova praça, reformada, e encenam a inauguração. São realizados discursos e registradas as presenças pela imprensa local.



Figura 9- Evento de instalação e retirada da escultura do pássaro. À esquerda: “Descerramento da placa da obra, colocada sobre uma fonte com a escultura de Henrique de Aragão” (foto: Maurício Zubinski. Fonte: INAUGURAÇÃO..Disponível em [www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br). Acesso em 19/11/2010). A flecha em vermelho, indica minha observação sobre a presença da escultura neste dia. À direita: Local da instalação da obra, sem a escultura. (foto da autora realizada em 29/09/2011)

Artista, prefeito e escultura, aparecem ao lado da população aplaudindo. No dia seguinte, a obra é retirada e devolvida, ficando a promessa da encomenda e realização de uma nova obra. Alguns membros da comunidade, ao perceberem a falta da escultura, foram ao gabinete do prefeito, indignados e alegando o roubo da escultura, a perguntar: “cadê o passarinho?”.

Durante algum tempo a praça reformada continuou sem o pássaro, que Aragão se comprometeu em realizar. Nas últimas visitas ao seu ateliê, pude ver a confecção desta escultura, realizada com o auxílio de Ediel, que retorna a *Casa de Artes* com esta tarefa específica, de assistente do artista.

Nas fotografias divulgadas pela *FC*<sup>41</sup> para o evento de instalação, Ediel aparece com o artista e a escultura, confirmando sua participação ativa na confecção das obras, sendo um empenho mútuo para realização da mesma. Henrique diz contar com a ajuda de Ediel para segurar a asa, que foi confeccionada “pena por pena”, para endireitar a envergadura da ave, entre outros detalhes, que necessitavam de auxílio.

A gratidão e reconhecimento mútuo, entre artista e assistente, são sempre mencionados por eles, mas é importante considerar que a obra continua com as características estilísticas do artista, não sendo atribuída então uma coautoria. Ediel diz ser um trabalho recompensador acompanhar o artista, sendo para ele uma “oportunidade única”, esta convivência no ateliê do artista e confecção da obra.

A escultura “Leide-N-Mítica” (também intitulada assim em homenagem ao ajudante Ediel - lido ao contrario Leide), é muito semelhante ao pássaro anteriormente instalado, foi colocada no mesmo lugar, na base sobre a fonte da Praça Eugênio Sperandio. Esta escultura parece ter sido projetada para quem olha de baixo para cima, dando a impressão de uma grande ave que parece ter acabado de pousar, ou que abre as asas com o intuito de levantar vôo, por ter apenas uma parte presa à base, o seu peso parece se equilibrar no ar.

---

<sup>41</sup> Extraídas do site: <http://www.ibipora.pr.gov.br/noticia/mostrar/11509-Ibipora%C3%A3+recebe+hoje++25++mais+uma+obra+de+arte+p%C3%BAblica.html>. Ibiporã recebe hoje (25) mais uma obra de arte pública. 25/04/2012 09:50 acesso em: 30/05/2012.



Figura 10- Escultura *Leide-N-Mítica*. À esquerda: Henrique e Ediel trabalhando na confecção da escultura. À direita: imagens selecionadas da obra. Fonte: IBIPORÃ recebe...(Disponível em [www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br). Acesso em 30/05/2012.

Ao contrário da outra escultura de ave, que tinha a cabeça voltada para um dos lados, e as asas abertas verticalmente – o que fazia com ela parecesse “estar tomando sol”; esta parece ser mais imponente, sob a minha perspectiva, pois sua cabeça está direcionada para baixo, “olhando para o espectador”. O espelho d’água em que está a escultura, até minha última visita ao local estava sem água, havia duas placas de identificação na base, uma dedicada aos políticos que instalaram a obra, e outra, referenciando a homenagem ao “pioneiro”, com pequenas letras indicando a autoria do artista.

A reinauguração da nova escultura, *Leide-N-Mítica* ocorre somente com a inauguração do espaço da frente, a *Estação Ferroviária*, divulgada no jornal como um conjunto de obras:

**Amanhã, uma nova obra do artista Henrique de Aragão, em homenagem a um pioneiro, será inaugurada na praça, chamada também de Museu de Esculturas ao Ar Livre. E o Museu do Café será aberto ao público na sexta-feira./Para as obras de revitalização, iniciadas em 2010, o espaço recebeu quase R\$ 1,5 milhão. Parte do recurso – aproximadamente R\$ 975 mil – veio de uma emenda do deputado federal André Vargas (PT), por meio do Ministério do Turismo. O restante, R\$ 500 mil, foi de contrapartida e investimento do município. No local, haverá o Museu do Café, sala para oficinas, uma Vila Cultural onde serão realizados trabalhos de economia solidária e um anfiteatro com 200 lugares. Além disso, um anexo de 600 metros quadrados foi construído e abrigará a Secretaria Municipal de Educação (...). Em aço e inox, um pássaro de envergadura de 3,3 metros é a homenagem que o artista plástico Henrique de Aragão fez para um pioneiro de Ibiporã. A prefeitura pediu que o nome não fosse revelado porque a homenagem é uma surpresa. “É um pássaro místico, que eu chamei de Leide-N Mítica. Uma coisa suave, devagar, mas que vai em profundidade e chega no lugar para ser aceita”, explica Aragão, em entrevista ao JL. “É um misto de fênix, esfinge e**

**águia”, ressalta. A escultura representa um pouco do trabalho do pioneiro. (LUPORINI, JL, 24/04/2012)**

A aparente confusão quanto aos significados aferidos à escultura indica a necessidade do poder público de encontrar uma “coerência” entre as obras de revitalização do espaço da Estação Ferroviária e a instalação da escultura na praça. Por isso, a instalação da escultura é justificada como uma homenagem a um “pioneiro” (indicando que os pioneiros, primeiros habitantes da cidade, se instalaram na região da Estação Ferroviária).

Para o artista, a obra é concebida em um nível diferenciado de discursos, relativo aos “mitos”, no caso, um pássaro mítico, que faz parte de seu imaginário. Esta poética mais “aberta”, mítica, possibilita que a *FCI* ofereça a escultura à comunidade como um símbolo representativo de outros valores, dos valores de uma pessoa, o “pioneiro”, conforme acompanhamos na reportagem veiculada pelo jornal da prefeitura:

**O pássaro é todo em aço inox e ferro e será fixado no espelho d'água que fica no centro da praça. Foi produzido por Henrique e pelo seu novo assistente, Ediel Ferreira. Será uma homenagem aos pioneiros e também homenageará uma pessoa em especial, Dr. José Justino Alves Pereira, pelos relevantes serviços prestados à comunidade./A escultura será entregue primeiramente hoje (25/4), no Cine Teatro Pe. José Zanelli, em solenidade que inicia às 20 horas. E no dia 27 (dia da inauguração da reforma da Estação Ferroviária) estará fixada na Praça Eugênio Sperandio. (IBIPORÃ recebe...25/04/2012)**

Esta negociação de significados fica cada vez mais complexa, ao passo que a apresentação da nova escultura, ocorre em um local diferenciado, no Cine-Teatro Pe. José Zanelli, com a apresentação de um grupo teatral-circense, que utiliza a escultura no palco como parte de um cenário, como Aragão diz: “o ator parecia estar voando, preso a cabos de aço, se contorcendo em volta do pássaro, um espetáculo lindo!” O espetáculo, organizado pela *FCI*, também prestou homenagens e discursos ao pioneiro.

A associação da obra de Aragão à figura do “pioneiro” ocorreu também com relação ao Monumento ao cinquentenário de Ibiporã.<sup>42</sup> Esta intenção indica a ação do poder público em manter e gerenciar “identidades” para a cidade, conseguindo com isso, certa manipulação dos significados atribuídos às esculturas e o campo simbólico que estas representam.

---

<sup>42</sup>Páginas 160 a 169 desta dissertação

Existem diversos discursos sobre a obra, estes discursos tendem a ser negociados, de acordo com a construção local de significados. No entanto, esta construção não é exatamente específica, pois se apresenta de maneira “mutante”, de acordo com a situação, os significados são apresentados para atender a certos interesses. Percebemos que a “identidade” associada à obra, passa a ser elencada na figura do “pioneiro”, mas não afirma tradições ou valores locais apenas – pois é construída com o fim de estabilizar o que ameaça ser desintegrado, perdido, como a “memória de alguém importante”; mas é apresentada pelo artista com um significado mais “aberto” dado a partir da ave mítica. O antropólogo George Marcus, ao analisar a construção de identidades na modernidade afirma que “documentar a estabilização das identidades num dado local, ou através de vários locais num mundo essencialmente desconstrutivo é uma das tarefas principais da etnografia” (MARCUS, G., 1991:217).

O resgate da figura do “pioneiro” aliado às qualidades mitológicas da ave – que não diz respeito a nenhum mito consolidado em livros ou crenças populares, faz-nos refletir sobre a “mitologia” do “pioneiro” para região, muitas vezes evocado por parte das instituições municipais, que discutiremos mais a frente.

A negociação intrínseca do “material artístico” também demonstra o espaço de discussões aberto por uma escultura. A questão da encomenda, do projeto, do empréstimo, da inauguração – encenada como um ritual, e sua consequente “desinstalação” e devolução, para enfim, ser “realizada”, inaugurada como um espetáculo, e instalada como parte de um conjunto de obras (com o novo *Museu do Café* na antiga Estação Ferroviária), demonstra a que tipo de negociações está sujeita a obra de arte no espaço público.

A partir de fatos e eventos como este, em campo, é que percebemos de que forma a arte pública é compreendida, requerida e recontada por seus convives. As implicações perpassam as esferas institucionais, pois os relacionamentos também são próximos, a partir da figura dúbia e polêmica de Henrique de Aragão, em uma cidade nova, razoavelmente pequena e disposta a gerenciar conceitos culturais, a fim de compor sua própria imagem.

O convite para a confecção da obra de arte surge nas palavras do prefeito<sup>43</sup>, “como um incentivo para que ele continue produzindo, apesar de sua idade, é um artista muito importante para toda região, e que está em nossa cidade”. Aragão e o prefeito se dizem amigos, por isso as relações sociais dizem respeito mais a laços “familiares” e de proximidade, do que por profissionalismo ou de transações negociais. Por isso, o empréstimo da obra intermediado pela instituição, se coloca como uma alternativa para Aragão, ao agenciar suas obras de arte.

A dinâmica das relações pessoais se modifica, quando o “uso cultural” das esculturas de Aragão se explicita, com isso o artista resguarda na instituição— a *Fundação Henrique de Aragão*, alguns direitos do autor, dizendo que as registrou em cartório com o fim de tornar as obras de caráter público. No entanto, as obras são “públicas”, apenas dentro da circunscrição da *FHA*, ou seja, apenas mediante contratos e empréstimos.

Outra esfera de poder começa atuar em conjunto com a memória que o artista construiu no município. Essa memória, da atuação cultural do artista, é ativada para garantir a existência de uma entidade, pois agora, não se trata da “pessoa” Henrique de Aragão, ou de um empréstimo ou doação do artista para a prefeitura, mas da “instituição”, com secretários, conselheiros, advogados e tesoureiros, a fim de resguardar a obra do artista, frente à prefeitura municipal, que embora seja sua parceira, passa a não ser a única parceira.

A *FHA* começa a ganhar autonomia frente às obras do artista, com metas e projetos destinados a registrar e resguardar seu acervo. As discussões elencadas a partir desta obra, a respeito da “encomenda” de uma escultura pública, surgem principalmente pelo tipo de contrato que o artista havia realizado antes com o município. Na época da inauguração do *Museu de Esculturas ao Ar Livre de Ibiporã*, outros acordos foram realizados se as negociações tiveram que ser revistas pelo artista nas últimas obras que realiza para a cidade. Mas que negociações foram essas que propiciaram o surgimento deste *museu*?

Antes de apresentar o *Museu*, descrevo as obras *Verso* e *Reverso* que são esculturas que, de certa maneira, motivaram a existência de um acervo público na cidade em 1989. Durante a fase de produção destas esculturas, ocorre também a

---

<sup>43</sup> Entrevista em 19 abril de 2010.

produção das esculturas do *Museu*, instalado oficialmente em 1990, quando as esculturas de Aragão já haviam sido realizadas. Por isso, *Verso* e *Reverso* demonstram o processo de construção dos significados para instalação de obras no espaço público de Ibioporã, tendo como consequência, um ano mais tarde, a “institucionalização” destas instalações, através do *Museu*.

## 2.5 “VERSO” E “REVERSO”



Figura 11- Esculturas *Verso* e *Reverso*. À esquerda: Conjunto de esculturas *Verso* e *Reverso*. À direita: Detalhe aproximado da base da escultura *Reverso* com inscrições em branco, e um “adereço” (sacola plástica amarrada) em um dos pés da escultura.

Instaladas na Praça Pio XII as esculturas *Verso* e *Reverso*, de autoria de Aragão, são as suas obras mais antigas no espaço público ibiporaense (1989). Idealizadas pelo artista na fase em que trabalha a partir “do dualismo da razão *versus* emoção”, com figuras humanas e geométricas que se compõem por recortes e encaixes: de uma placa retira-se uma oval, das sobras de uma o receptáculo da outra.

O concretismo brasileiro visto nas obras de Amilcar de Castro (1920-2002) aparecem outra face na obra de Aragão. Nela, a expressividade do metal ganha figurações humanas, rudes e pouco detalhadas, ainda assim com uma leveza de movimentos que acompanham as formas geométricas.

Aragão tem muito a dizer sobre a poética da obra. Sua fala está envolta de gestos, pois são eles os inspiradores dos movimentos contidos das figuras



representadas. Aragão diz que, praticando o Tai Chi Chuan, “o corpo respira e a alma se eleva”. A escultura é realizada em um momento interessante de sua carreira, quando já havia inaugurado em 1973, em Maringá, uma escultura pública na principal praça da cidade, chamado de *Monumento ao Desbravador*. Havia também instalado em 1989, uma grande obra, o *Monumento ao Passageiro* em Londrina, marcando a força de sua presença artística no norte do estado.

Segundo Aragão, as esculturas foram produzidas com o material doado pelo Banco Banestado e são várias as obras que resultam dessa fase– entre o figurativo e o geométrico. Para o artista, a intenção foi compor com formas opostas e complementares, figuras que ora se expandem no círculo e no quadrado, ora se retraem. A partir da cosmovisão do artista, essas representações falam da “posição do ser humano”, onde o círculo pode ser considerado como um “universo”, e o quadrado como significando o espaço “mundano”, com o homem e a mulher se expandindo ou se comprimindo nas formas geométricas e, por conseguinte, aos significados atribuídos a elas em conjunto, conforme percebe João Werner, em uma nota no jornal regional:

**Pode-se falar de Verso e Reverso como de uma só escultura, pois embora trate-se de um conjunto de duas obras, ela são complementares pelas suas formas e no conjunto compartilhado. (WERNER, FL, 20/01/1990)**

Para a crítica e historiadora da arte Adalice Maria de Araújo, no texto<sup>44</sup> em que apresenta as esculturas do *Museu de Esculturas ao Ar Livre de Ibiporã*,<sup>45</sup> a expressão de Aragão ao contrapor figuras geométricas a humanas– segundo suas palavras: “tanto ampliam a tensão dramática, como a plasticidade rítmica das figuras”. (ARAUJO, 1990:01). A comunicação visual das obras de arte acontece então, a partir de uma linguagem, que estaria direcionada à “impressão” que as obras causam, seja por sua apresentação formal, nas chapas de metal vazadas ou inteiras, seja nas posições que as figuras humanas são colocadas. Há nas falas do artista e da crítica de arte, um discurso próprio de quem realiza a obra e utiliza a imagem produzida para uma comunicação, direcionada pelas palavras da crítica de

<sup>44</sup> Apresentação crítica das obras encomendada pela Fundação Cultural de Ibiporã, presentes no artigo “A contribuição de Henrique de Aragão e Leticia Faria para o museu permanente de esculturas ao livre de Ibiporã”. 1990. Acervo do Museu Histórico de Ibiporã

<sup>45</sup> As esculturas *Verso* e *Reverso* passam a fazer parte do Museu em 1990

arte “em sentidos universalistas” (*Ibidem*), a partir dos quais se pressupõe que qualquer ser humano independente do contexto, reconheceria tais aspectos.

Nestas esculturas, os jovens também se expressam, com inscrições, cartazes e adereços colados nas esculturas, que como se fossem prisioneiras da vida, passam a ganhar outras falas. Durante a pesquisa de campo, as esculturas muitas vezes foram referenciadas pelos habitantes como “as obras da avenida”, indicando a intensa visualização dos moradores.

Para compreender os diversos momentos de representatividade destas esculturas, selecionei três imagens de diferentes épocas (próxima página)<sup>46</sup>, desde sua instalação em 1989, da interação com o público, percebida pelo jornal no ano 2000, até sua presença no meio urbano sem referência direta à escultura, em um jornal de 2005.



Figura 12- Três imagens de *Verso e Reverso*. À esquerda acima: IMAGEM I: Lanchonete da Praça Pio XII, 1989. Foto do Acervo Museu Histórico de Ibiporã. A direita acima:IMAGEM II: reportagem do jornal Tribuna de Ibiporã, 20/10/2000, p.8. Abaixo: IMAGEM III: reportagem da Folha de Londrina de 14/03/2005, p.3 “Ibiporã quer blindar ocupação desordenada”. Legenda da foto: “Objetivo principal do projeto é tornar a cidade autossustentável, sem prejudicar a qualidade de vida. À direita: Detalhe aproximado da base da escultura “Reverso” com inscrições em branco, e um “adereço”(sacola plástica amarrada) em um dos pés da escultura.

Na fotografia do acervo do Museu Histórico de Ibiporã (IMAGEM I), percebemos como as obras eram dispostas quando a instalação ocorreu, a pedido do prefeito da época, que referencia a necessidade da parceria entre a prefeitura e o artista, para que a obra pudesse ser realizada e instalada no espaço público.

Há meandros que as imagens não contam, seja o financiamento da obra ou o processo que resultou em sua instalação. É certo que houve, segundo a fala do prefeito<sup>47</sup>, um incentivo por parte da prefeitura, ainda que fosse o de intermediar a parceria para a doação de material pelo Banco Banestado Clube. A mão-de-obra do artista não foi cobrada, pois, segundo o prefeito, “a iniciativa parte do poder público”, pois “sem a parceria o artista ficaria apenas com a ideia”.

Para Aragão, a encomenda do amigo prefeito foi “bem-vinda”, visto que ele estava em uma fase de produção e, segundo ele, as obras recentes já não cabiam no ateliê. A exposição ao público ocorreria também de maneira mais intensa, ainda que já acontecesse na *Casa de Artes e Ofícios Paulo VI*, vizinha à praça. Segundo o prefeito reeleito, “noventa por cento das pessoas conhecem *Verso e Verso*, porque está em contato com o público”<sup>48</sup>.

A fotografia de 1989 demonstra como estavam inseridas as obras naquele contexto, perto da lanchonete também recém-inaugurada, abrindo horizontes de uma “modernidade”, que podia ser vista pelos habitantes de Ibiporã na cidade vizinha, Londrina, com grande centro comercial e também com uma grande escultura de Aragão.

Em Londrina, a encomenda da escultura surgiu de uma empresa privada, a Viação Garcia, que doaria o monumento ao município, para ocupar o espaço ao lado da nova rodoviária. A construção da rodoviária de Londrina referencia o ideal de modernidade, transposto da antiga rodoviária de Artigas e Cascaldi<sup>49</sup>, para uma rodoviária tão inovadora quanto se supunha a anterior. A nova rodoviária, projetada de forma circular, é anunciada em uma rotatória<sup>50</sup>, com o *Monumento ao Passageiro*, obra que inaugura a intervenção no espaço público de Londrina, por

---

<sup>47</sup> Entrevista gravada em 19 de abril de 2010.

<sup>48</sup> Mesma entrevista, 19/04/2010.

<sup>49</sup> Os arquitetos Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, realizam a partir de 1948 o projeto para a Estação Rodoviária de Londrina, atual Museu de Artes. Também projetaram o Cine Teatro Ouro Verde em Londrina.

<sup>50</sup> Rotatória entre as Avenidas Dezenove de Dezembro e Avenida Leste Oeste de Londrina.

Aragão, como podemos ver no jornal que ilustra a presença monumental da escultura sendo montada.



Figura 13- Reportagem sobre o *Monumento ao Passageiro*. Folha de Londrina, 17/09/1989. “O Passageiro começa a ser montado/Projeto arrojado encomendado ao artista Henrique de Aragão, o primeiro monumento de Londrina estará pronto com menos de um mês”

Da mesma série de produção que o *Monumento ao Passageiro*, as esculturas *Verso* e *Reverso* de 1989<sup>51</sup>, produzidas na *Casa de Artes*, são levadas para a praça central de Ibiporã. Elas passam a fazer parte do *Museu* só em 1990, de um modo acumulativo, ou seja, foram inauguradas em um primeiro momento ao lado da lanchonete da praça, e depois, entram na lista de obras inauguradas no *Museu*.

Em Ibiporã, o referencial de “modernidade” da cidade passa então a ser visualizado nas novas construções do centro, como a Lanchonete e as esculturas. As obras de arte são bastante conhecidas pelos comerciantes locais e isso faz com que o Sindicato encomende ao artista, cópias menores das esculturas, para servirem como “troféus”, para homenagear os comerciantes de destaque. A respeito da popularidade das esculturas, Aragão escreve um texto (encontrado em seu acervo pessoal) informando que as esculturas:

**[...]marcaram a cidade de modo permanente desde a sua primeira instalação, no local onde foi construída a 1ª lanchonete “Pública” pelo Governo Municipal. Na imprensa falada e escrita, Ibiporã foi citada como pioneira e original no seguir o exemplo de grandes centros do Estado e do País. (ARGÃO, H. Escrito *Terra Bonita*. Inverno de 2005.)**

Esta originalidade e inovação são associadas à Lanchonete e esculturas em conjunto, seguindo como exemplo, as cidades mais desenvolvidas como Londrina, com a escultura recém-inaugurada do mesmo artista. Já sobre os “troféus” e o interesse da réplica das esculturas por parte dos comerciantes, Aragão diz que não

<sup>51</sup> Com data gravada no pé da escultura, ao lado da assinatura do artista

imitaria outros, tão pouco a si mesmo. Então, o artista cria uma nova escultura para o “troféu” e mantém registrado o apreço da população as esculturas centrais, *Verso* e *Reverso*, elevadas a uma categoria “icônica”, representando para população não apenas a “modernidade” presente na nova lanchonete pública, mas relativa às características associadas às obras, que projetam as esculturas como um marco importante para a população naquele período.

Na segunda imagem (IMAGEMII), retirada de uma nota do jornal local, a Tribuna de Ibioporã do ano 2000, percebemos outro momento dessas esculturas. Segundo o artigo, é “um problema que se repete, já anunciado em 1997” pelo jornal: “a pichação das obras de arte.”

Cabe-nos agora situar um movimento interessante, aquele das obras que são colocadas em outro espaço ainda na praça, mas agora em frente a ela, quando a lanchonete pública já não faz sentido, desativada e o centro ganha novas ruas, que conjugam com a principal avenida da cidade. É criado um pequeno pavimento em frente à praça, as obras que antes ficavam em pedestais de concreto em forma de escadaria, passam a ter novos pedestais, agora de concreto em base quadrada, com espaços que possibilitam que as pessoas se sentem neles.

O movimento da praça também ganha novos ritmos, carrinhos de lanches à noite movimentam grupos de jovens e os pontos de venda de sorvete mantêm a frequência nos dias ensolarados. A nova localização das esculturas, realizada pela prefeitura sem a supervisão do artista, coloca as esculturas em local de maior visibilidade, em que o trânsito de carros e ônibus tem a visão livre, para olhar quem está em frente à praça. Isso contribui para que jovens, que saem da escola próxima, se reúnam em torno das esculturas, hábito continuado por outros adolescentes durante a noite.

Como eu havia mencionado, os estudantes escrevem nas laterais das placas metálicas quase sempre com tinta errorex<sup>52</sup>. Nenhuma outra escultura da cidade recebe intervenções como estas. Uma funcionária da Fundação Cultural falou de várias atividades que já foram desenvolvidas com os alunos de colégios próximos, como tentativas de correção deste ato, assim como das inúmeras

---

<sup>52</sup> Palavra utilizada no local para designar o corretivo líquido branco, de utilização escolar, cuja uma das marcas comerciais é “Errorex”.

restaurações já realizadas. No entanto este espaço, ponto privilegiado, continua sendo reapropriado com inscrições e intervenções.

Percebemos no artigo de jornal apresentado (IMAGEM II), que o comentário é sobre um “vandalismo generalizado perpetuado na cultura brasileira”, “com pichações que encontramos em qualquer lugar”. Esta nota de jornal apresenta a intenção de divulgar o ato, para coibir a continuação das pichações.

As inscrições realizadas nas esculturas não se referem a nenhuma reclamação política ou de reivindicação por espaço, mas são como conversas entre pares, que se reconhecem ali, quando, depois da aula, sentam nas bases das esculturas e olham o movimento da cidade.

O artista diz que “as mais absurdas obscenidades” já foram praticadas lá. Também já instalaram objetos, fizeram dos “cabelos” da escultura chifres; e ao perguntar sobre essas pichações, a indignação do artista é frente ao mundo, ao estado da política brasileira, da consciência educacional, da cultura que não é cultivada. Segundo Aragão, “as obras são como reflexos, vítimas de um sistema, os jovens reproduzem o que pensam, e se estão a pensar somente nisso com tantas indignações a se preocupar, o que fazer?”<sup>53</sup>

Durante a pesquisa, sentei algum tempo na base das esculturas e percebi que, além de ser um local de visibilidade e comunicação, aqueles bancos eram também mais “divertidos” que os outros (localizados próximos dali), pois as esculturas dividiam a base em quatro partes, possibilitando que quatro pessoas se sentassem, sem terem que se olhar.

O fato é que se tornaram parte do mobiliário urbano, além de obras de arte. São utilizadas como bancos e murais de informações, situadas em um lugar de passagem e de encontro, espaço disputado e marcado. As dinâmicas às quais estas obras estão expostas são bastante diferentes das outras obras do *Museu de Esculturas Ao Ar Livre*, fato que ao menos em parte, explica o número reduzido de intervenções nas outras obras e a frequente interferência nestas.

---

<sup>53</sup> Entrevista à H. Aragão do dia 27 de julho de 2010.



Figura 14 - Detalhes das inscrições nas esculturas *Verso* e *Reverso*. À esquerda: Inscrição no metal do artista: *Reverso*, e demais inscrições em branco informando (um evento no ginásio de esportes) “Munheção” e (pares amorosos) “Pati e Caio”. Ao centro: inscrição no metal do artista: “Verso” e inscrições em branco de nomes próprios como: “Rebeca”, “Luana”, “Jackie rei Bilac” (Olavo Bilac é um colégio estadual da cidade). À direita: inscrição no metal nos pés da escultura do artista: “J. Henrique” e “89”, acompanhadas das inscrições em branco: “Luana 100% safadinha/Saldanha”(?).

Olhando mais de perto, percebo que as obras já tinham inscrições do artista, informando o título de cada uma, assinatura e ano. Estas inscrições são reconhecidas e as novas inscrições competem com estas, com nomes e informações ao lado, criando uma sobreposição, uma convivência entre as partes – das inscrições do artista e dos jovens.

Continuando na questão das pichações, em entrevista<sup>54</sup> ao diretor da Fundação Cultural de Ibiporã da época, José Laurindo Petri, ele informa que as iniciativas para tentar controlar este tipo de manifestação por parte da *FCI* aconteceram. Ele também diz que, na época, atuou na esfera educacional, pois era professor de escolas estaduais do município e dizia aos alunos sobre a importância de valorização do bem público. Petri fala que quando começaram a pichar, picharam também a fachada do *Cine-Teatro Pe. José Zanelli*, recém-inaugurado. Isso fez com que ele tomasse medidas, com a intenção de inibir a ação dos jovens, “oferecendo recompensa (em um cartaz colado em frente ao *Cine-Teatro*) para quem desse pistas sobre o autor das pichações.”

Segundo Petri, logo apareceram provas de quem realizou o ato. O jovem acusado foi levado à promotoria e juiz, ele era “menor”, por isso compareceu com os pais para se explicar judicialmente. O juiz ofereceu como pena a obrigação de repintar o espaço. Petri diz que não concordou, só concordaria se o jovem infrator pintasse pessoalmente a fachada do *Cine-Teatro*, como ele ressalta ao recontar o caso – “... e sem ser com a tinta da prefeitura!”. Petri diz que o ato foi exemplar, pois o rapaz era conhecido, de família de classe média.

<sup>54</sup> Entrevista gravada em 12 de agosto de 2011

Depois disso, o ex-diretor informa que fizeram um mutirão com os alunos do colégio próximo às esculturas *Verso* e *Reverso*, para repintarem as obras. No entanto, essas esculturas em especial, continuaram recebendo inscrições.

Como podemos constatar a partir da IMAGEM II, a manutenção das obras de arte se torna um tema para discussões sobre as esculturas. O esforço da esfera pública, de setores educativos em resguardar o patrimônio através da *FCI*, incluiu atividades de pintura de mural em locais de grande fluxo, como na parede da *Casa de Artes*. Anos antes desta nota do jornal local, em 1998, a manutenção das esculturas públicas de Ibiporã se tornou um exemplo em uma reportagem de um jornal regional, que referenciava a conservação das esculturas de Londrina. Segundo o jornal:

**O diretor executivo da Fundação Cultural de Ibiporã, Júlio Dutra, explica que a manutenção é realizada sob orientação do artista que criou o trabalho, em conjunto com funcionários da prefeitura. Na opinião de Henrique de Aragão, o poder público de Londrina também deveria ter este cuidado com suas obras. “Mas esta é uma cidade ingrata”, desabafa. “Por ser nova não tem memória, não tem história. É um descaso de pessoas da comunidade e da administração, que não percebem que precisam de referências para a vida delas.” (PELEGRINO, FL, 06/09/1998.)**

Estas novas negociações colocadas a partir de instituições que “mantêm” e que “ignoram” o valor da obra de arte são também esferas de disputas regionais, de apreço e visibilidade cultural, incitadas pela fala do artista. Essas críticas são direcionadas por parte do artista na reportagem, também às obras de Ibiporã<sup>55</sup> – mas como afirmou o diretor da *FCI*, a presença do artista faz com que a manutenção seja possível. É interessante considerar ainda que, em Ibiporã, o artista reside vizinho à *FCI* e às esculturas.

A visibilidade e a representatividade das esculturas, frente à falta de manutenção e de cuidados, com frequentes pichações, fez com que surgissem reivindicações e disputas. Segundo Nestor Garcia Canclini, em observação a monumentos com interferências urbanas na América Latina, as transgressões que são manifestadas nas cidades, passam a operar nas ordens das coisas, linguagens e espaços.

---

<sup>55</sup> Aragão diz em entrevista concedida em 07/01/2011 que o *Monumento ao Cinquentenário*, feito de cimento, nunca recebeu manutenção. Segundo o artista, é uma manutenção necessária, haja vista que o cimento acumula sujeiras, que vêm da poluição, da terra, da chuva, que acabam formando musgos, o que atrapalha a apreciação da obra de arte.



O exemplo utilizado por Canclini, da escultura de um soldado montado em um cavalo, com a espada erguida, instalada em homenagem a um período colonial em uma praça pública, faz com que esta escultura conviva com as manifestações contemporâneas. Isto faz com que o soldado ainda pareça lutar contra os *outdoors* modernos, com as manifestações populares e com o comércio. Segundo o autor:

**As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver. (CANCLINI, 2008:301)**

Essas “lutas semânticas” são as disputas por visibilidade, tanto no sentido da cidade que se “moderniza” a partir de esculturas, ou no sentido de que as pessoas inscrevem seus nomes nas obras, a fim de serem reconhecidos pelos seus pares. Esta disputa continua no campo da “manutenção”, ou seja, dos responsáveis em manter as obras e os significados atrelados a elas, divulgados na imprensa.

Na terceira imagem (IMAGEM III), tomamos como exemplo uma reportagem de um jornal regional, a Folha de Londrina de 2005, cujo tema principal abordado, não é as esculturas, mas a cidade de Ibiporã, discutida em sua crescente urbanização.

Embora a foto do jornal traga as esculturas públicas, a entonação da legenda nos mostra a preocupação com o desenvolvimento da cidade, no movimento intenso de carros e motos. Nas fotos ao lado desta, um mapa indica as áreas de ocupação urbana, e acima, um especialista em planejamento urbano do município confere legitimidade à reportagem. A presença da foto com as esculturas de Aragão em uma reportagem sobre ocupação urbana e “desenvolvimento que mantém a qualidade de vida de seus cidadãos”<sup>56</sup> nos leva a refletir sobre outras questões.

Uma vez que as obras se tornam parte da paisagem urbana, assim como apropriadas em seu aspecto material, as esculturas continuam a apresentar uma característica já colocada anteriormente – quando aparecem em 1989, associadas a uma “modernidade” presente em obras públicas, como acompanhando a primeira

---

<sup>56</sup> Como se pode acompanhar na legenda da Folha de Londrina, 2005, ilustrada na página 57

Lanchonete Pública. Agora as obras são parte de um contexto, com uma proposta de ocupação urbana “autossustentável”.

O local de maior trânsito, que intencionalmente coincide com as obras artísticas, apresenta uma imagem da cidade enquanto centro de urbanização, com discussões sobre o índice populacional, o planejamento de áreas *versus* a ocupação desordenada, de um progresso inevitável. A “qualidade de vida” se torna o argumento principal, ensejado por qualidade da água e áreas de ocupação planejadas.

A cidade demonstrada pela foto no jornal regional anuncia às cidades vizinhas, uma preocupação em voga, discutida em vários meios de comunicação: “a sustentabilidade”. Embora isso pouco tenha a ver com as esculturas, o conceito “qualidade de vida” é facilmente reconhecível no lazer, propiciado pela praça e obras artísticas. O crescimento inevitável da população visível no trânsito intenso é lido na reportagem como um exemplo de uma pequena cidade em pleno crescimento e desenvolvimento “sustentável”.

O cotejamento dessas três imagens apresentadas faz com que a última (IMAG. III) esteja, de fato, associando a “qualidade de vida”, que a cidade oferece e que tem como desafio manter, à paisagem urbana – na qual, as obras de arte são rapidamente reconhecidas. No jornal, a fotografia faz referência apenas à “imagem da cidade” e a um conjunto de elementos que caracterizam a cidade de Ibiporã.

As ruas asfaltadas e os comércios intensos são acompanhados de esculturas na paisagem ibiporaense. Segundo a comerciante Néia<sup>57</sup>, estes objetos permitem “a reflexão sobre as esferas poéticas da existência”. A praça contava apenas – antes das esculturas, com a funcionalidade dos objetos e móveis, como obeliscos, fontes de água, bancos e coretos, comuns a qualquer outra praça.

Com as esculturas na praça, diversas discussões sobressaem, não sendo apenas as questões relacionadas à funcionalidade do espaço. Assim, o “campo cultural” começa a ter visibilidade a partir destes objetos, enredando disputas por

---

<sup>57</sup> Comerciante da área de confecções, reside em Ibiporã desde 1985 e diz que convive com as esculturas desde a instalação. “Todos os dias passo em frente às esculturas porque trabalho a duas quadras daqui”, afirma. Entrevista gravada em 05 de janeiro de 2011.

manter ou subverter os significados, atrelados à cultura ibiporaense e a divulgação destas discussões, presentes nos exemplos dos jornais citados.

## 2.6 MUSEU DE ESCULTURAS AO AR LIVRE

Novas esculturas são instaladas no espaço público de Ibiporã, impulsionadas pela presença de *Verso* e *Reverso*, mas realizadas de maneira diferente. A ação de instalar as esculturas do *Museu* foi, de certa forma, “patrimonializada” por uma instituição municipal, que toma partido das negociações, antes dadas diretamente entre o artista e o prefeito.

O *Museu de Esculturas ao Ar Livre*, organizado pela Fundação Cultural de Ibiporã, foi inaugurado em setembro de 1990, comemorando o início da primavera. Na época, compunham o *Museu*: sete esculturas de Henrique de Aragão e uma escultura de Leticia Faria, artista residente na cidade vizinha, Londrina. As instalações posteriores na cidade foram todas de Henrique de Aragão (incluídas no rol de esculturas do *Museu*)<sup>58</sup>.

Para a realização deste evento, foi convidada a crítica e historiadora da arte Adalice Araújo, para que realizasse um texto especializado. Esse apoio de especialistas que validam o campo artístico é referenciado na teoria do “*habitus*”<sup>59</sup>, termo cunhado por Pierre Bourdieu para indicar as posturas específicas tomadas por agentes nos relacionamentos sociais. Para Bourdieu, as ações sociais são intimamente ligadas às proposições vigentes do meio (BOURDIEU, 2003:183) e a postura de profissionais especializados do meio artístico contribui para a legitimação deste novo *Museu*, para o mercado artístico e a sociedade.

Considerado pela crítica de arte como “um dos primeiros do gênero no sul do país”, supõe-se que o *Museu* tenha trazido ao município, uma possibilidade de diferenciação de seus pares, gerada através da propaganda em jornais regionais, na confirmação de sua existência através de um profissional especializado, um crítico de arte renomado de Curitiba.

<sup>58</sup> Como já mencionado anteriormente, com as obras: *Velas ao Vento*, *Koinonya* e *Leide-N-Mítica*

<sup>59</sup>“A construção do *habitus* como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. (BOURDIEU, 2003, 191)

A *Fundação Cultural de Ibiporã*, em parceria com a prefeitura, organiza uma espécie de edital, responsável em divulgar e selecionar obras de artistas, de dentro e de fora da cidade. O convite para os artistas proporem obras ao *Museu* de esculturas em Ibiporã ocorre na nota de um jornal<sup>60</sup> em 1990. É interessante perceber que acontece durante a divulgação da inauguração do *Museu*, trazendo a seguinte informação:

**A Fundação Cultural de Ibiporã, autora do projeto, oferece aos artistas interessados em participar do Museu o material necessário para execução da obra. Em troca o artista faz a doação da peça para o Patrimônio do Museu, ganhando espaço e divulgação. Os interessados podem entrar em contato com a Fundação Cultural pelo fone 58-2010. (MUSEU... FL, 22 set 1990:63)**

Segundo o diretor da *Fundação Cultural de Ibiporã* da época, os artistas de fora da cidade inicialmente interessados, não participaram, alegando falta de estrutura para realizar as obras e de verba para o cachê (remuneração pelo trabalho de confecção). Somente a artista Leticia Faria<sup>61</sup> se predispôs a intervir no espaço, sendo que outro artista divulgado no jornal<sup>62</sup> como integrante do *Museu*, João Werner, desistiu, dizendo que tinha outras tarefas a cumprir na época.<sup>63</sup>

De acordo com a apresentação escrita no convite de inauguração do *Museu de Esculturas ao Ar Livre*, realizada pelo Diretor Administrativo *Fundação Cultural de Ibiporã* em 1990, José Laurindo Petri<sup>64</sup>: “é de fundamental importância que a população, independente de sua condição sócio-econômica conheça e conviva com todas as tendências e manifestações culturais”.

A nova “fórmula” da *FCI*<sup>65</sup>, de acordo com a campanha do prefeito José Maria Ferreira, privilegiaria a população em geral na medida em que, até então, as

<sup>60</sup>22 setembro 1990. Museu de Arte ao Ar livre será inaugurado hoje. Folha de Londrina. p 63.

<sup>61</sup>Leticia Maria Siqueira Henrique de Faria, hoje chamada de Leticia Marquez. Nasceu em Uberlândia, MG, em 1953. Cursou desenho e Plástica em Ribeirão Preto-SP. Lecionou artes na UEL de 1976-79, e foi Conselheira Municipal de Cultura em Londrina de 1991-94, com produção pictórica e escultórica intensa até os dias atuais.

<sup>62</sup> IBIPORÁ terá galeria ao Ar Livre – Leticia Faria, João Werner e Henrique de Aragão serão os primeiros a expor. 20/06/1990, Folha de Londrina.

<sup>63</sup> Entrevista à João Werner concedida em 13/04/2010

<sup>64</sup> Convite “Museu de Esculturas ao Ar Livre Ibiporã/PR, 22/09/1990”. Arquivo Museu Histórico de Ibiporã.

<sup>65</sup> Fórmula – convite A criação do “Museu de Esculturas ao Ar Livre”, foi mais uma fórmula que a Fundação Cultural encontrou para viabilizar essa concepção em cumprimento às propostas de campanha do atual prefeito José Maria Ferreira, de valorizar a cultura e artistas locais e regionais e de propiciar a todos o acesso a esses valores. (José Laurindo Petri)

obras artísticas não estavam acessíveis – o que, segundo ele, já ocorria nas apresentações musicais, balés e teatro, apresentados para grande parte da população de Ibiporã, em eventos com grande número de pessoas – “sem distinção de classe social”. Nestes discursos percebemos como o “poder simbólico” do *Museu* se constrói como um *capital simbólico* (Bourdieu, 2003) oferecido aos habitantes como um *serviço* para a sociedade.

Há uma produção de sentidos para as esculturas e para a cidade, promovida na reprodução de algumas palavras da crítica, intercaladas nas reportagens dos jornais e de discursos políticos. O último parágrafo do texto crítico de Araújo<sup>66</sup> sobre as esculturas de Ibiporã traz a seguinte afirmação:

**O exemplo dado por Ibiporã deveria ser um paradigma para todas as cidades deste Estado, deste país e quiçá, deste continente, a fim de que finalmente pudéssemos, todos – sem distinção de raça ou status econômico – viver e conviver, no dia a dia, com a arte, em seu sentido mais puro. (ARAÚJO, 1990, Acervo Casa Memória)**

Com algumas palavras atestando o “pioneirismo”, a excelência artística dos dois artistas que compunham o *Museu*, a crítica de arte Adalice Araújo, comprovaria a veracidade e importância do evento. A valorização do *Museu* ocorre por parte das instituições e especialistas, a partir da inovação de aspectos artísticos e da proposta, de ser instalado no “espaço público”. Esta é uma afirmação presente na maioria dos discursos, seja da crítica de arte, dos artistas, da mídia e do público em geral.

A obra a seguir, demonstra como o espaço público da praça influencia nos significados atribuídos à escultura, ora como um espaço de legitimidade e afirmação de discursos, ora como um espaço de difícil gerenciamento, por ser de responsabilidade de administradores ligados a instituições.

As qualidades e diferenciais associadas ao *Museu* aberto ao público são revistas com o tempo, pois não basta apenas que se legitime a existência da iniciativa da criação de um *Museu* em uma cidade pequena, é preciso conviver com as dificuldades e contrapontos que este acervo público apresenta.

---

<sup>66</sup> Este texto é referência para as pesquisas de estudantes na cidade, pois faz parte de uma das pastas da Casa da Memória ou Museu Histórico de Ibiporã.

## 2.7 “DESFOLHOU A MARGARIDA”

A obra selecionada pelo edital da *Fundação Cultural de Ibiporã* é de *Letícia Faria* (que hoje prefere ser chamada de *Letícia Marquez*), artista atuante em Londrina. A escultura é composta por uma coluna em cimento revestida de ladrilhos, no topo, sete braços em metal.



Figura 15 - Escultura *Desfolhou a Margarida*. À esquerda: Letícia Marquez ao lado do diretor da FCI, José Laurindo Petri. Foto: Acervo Museu Histórico de Ibiporã. Ao centro: Visão frontal da escultura, com o parquinho das crianças ao fundo. À direita: vista detalhada da base da escultura, onde há uma manivela.

Letícia me recebeu em sua casa/ateliê com muita atenção, disse que já tinha dado entrevistas sobre muitas de suas obras, mas nunca alguém havia lhe questionado sobre a obra de Ibiporã, que ela gostava bastante por ser produzida numa época em que ela estava com várias ideias novas. Letícia conta que resolveu participar do *Museu* quando soube do edital através do convite do amigo artista, Henrique de Aragão.

Durante a visita ao seu ateliê em Londrina, Marquez diz que projetou a escultura para a interação, com uma manivela na base que faz rodar os braços no alto. Intitulada *Desfolhou a Margarida*, elucida que a intenção de rodar lembra a brincadeira juvenil de adivinhar destinos, despetalando as flores do jardim, conta lembrando a brincadeira ao recitar: “bem-me-quer, mal-me-quer...”

Quando foi construir a escultura em Ibiporã, Marquez ficava na *Casa de Artes* e trocava ideias com Aragão e os artistas que circulavam por ali. Esta era primeira escultura pública de Letícia, ela diz que na época contou várias vezes com a ajuda de funcionários da prefeitura (para confecção da coluna de concreto), utilizando para o revestimento da coluna, pastilhas que eram sobras do revestimento da Igreja Matriz, (que Aragão estava ajudando a reformar). A manivela, segundo a artista, foi encontrada em ferro velho da região, que fazia o barulho de uma matraca, ao rodar. Segundo Letícia, os braços em metal foram realizados a partir de um molde de um braço de um halterofilista, “porque queria mostrar a força do braço”, dispostos em várias posições ao redor do círculo no alto da coluna.

Durante a entrevista, ela foi bastante receptiva, ofereceu-me livros e catálogos sobre sua produção artística, mostrou as produções mais recentes e contou sobre sua recente viagem à China. Quando perguntei sobre seu referencial poético para produção das obras artísticas, a artista falou sobre a energia humana e os sonhos, sobre as cadeias de acontecimentos e o destino, sobre a origem dos materiais e seus significados, complexificando ainda mais minha compreensão sobre a sua obra. O plano de concepção da obra artística para Letícia está envolto pela imaginação, pelo lúdico e o onírico.

O discurso poético sobre a escultura de Ibiporã foi divulgado durante a inauguração do *Museu* em notas de jornais, uma delas – presente na *Gazeta do Povo* – trazia a referência de Kandinsky e Jean Chevalier, “repleto de citações cósmicas e místicas” (IBIPORÃ. 16/09/1990)<sup>67</sup>. Por isso, sua produção é vista como complexa para alguns artistas com quem conversei da região, que a consideraram como uma “representante” de Londrina, por ter um “temperamento forte e uma obra marcante”.<sup>68</sup> Acredito que seu posicionamento em Ibiporã, como amiga do artista e profissional das artes, contribuiu muito para que dividisse a cena com Aragão no *Museu*.

Quando digo “profissional das artes”, estou me referindo a sua trajetória, que foi sendo construída com o intuito de adentrar o mercado de arte e instituições

---

<sup>67</sup> Presente no artigo: IBIPORÃ lança o primeiro museu de esculturas ao ar livre do Paraná. *Gazeta do Povo*, 16/09/1990.

<sup>68</sup> Estes são comentários retirados de conversas sem gravação realizadas com artistas atuantes que preferem não ser identificados. Entrevista em 11/08/2011.

artísticas. A artista mineira nasceu em Uberlândia em 1953, se formou em Desenho e Artes Plásticas em Ribeirão Preto em 1975, lecionou artes na Universidade Estadual de Londrina de 1976-79. Quando propôs a escultura para o *Museu* de Ibiporã já tinha traçado uma carreira artística consolidada, participando de exposições individuais e coletivas, entre elas no Museu de Arte de Santa Catarina em 1986, no Museu de Arte Himeji-Kioto, Japão e no MAM de São Paulo, em 1989. Por isso, é importante relevar que não bastava ser ela apenas amiga de Aragão para conseguir ser aprovada no edital.

Depois da instalação em Ibiporã, sua produção artística continuou em diversas exposições produzindo obras para a Capela do Mosteiro dos Irmãos Marista de Londrina, para o Sindicato Varejista de Londrina, para o Complexo Empresarial Oscar Fuganti, para o Pronto Atendimento Infantil de Londrina e para o Museu da Arte do Parlamento de São Paulo.

No entanto, em seu currículo artístico, a presença da escultura do *Museu*, não traz como referência a palavra “Ibiporã”, limitando-se à descrição de uma obra que compõe o *Museu de Esculturas ao Ar Livre*. Talvez esse seja um reflexo da pouca notoriedade que teve o *Museu* depois da inauguração, não sendo muito comentado em jornais importantes da região posteriormente.

A sua influência sobre gestões administrativas da cultura aumenta depois da instalação da escultura *Desfolhou a Margarida*, pois ela se torna membro do Conselho Municipal de Cultura de Londrina, de 1991 a 1994. De fato, a escultura de Marquez contribui para a construção de sua trajetória, mas não se pode dizer que foi decisiva, legitimadora ou de grande relevância. Atualmente seus trabalhos são pinturas com desenhos soltos de figuras humanas, intrigantes e com composições bastante diversas da escultura do *Museu*.

Em suas últimas exposições com esculturas, a artista usa materiais que chamou de “massa universal”, que, segundo ela, dão a impressão da pele humana, trazendo ainda algumas peças em metal ou outros materiais compondo com suas esculturas, como podemos observar na fotografia em seu ateliê realizada durante a visita.





Figura 16 - Leticia Marquez em seu ateliê. A artista posa ao lado da escultura realizada com a “massa universal”, cabelos, olhos de vidro e madeira.

A artista falou de uma situação “interessante” sobre a apreciação da obra *Desfolhou a Margarida* por parte do público, ocorrida na época em que a instalou em 1990. Segundo Leticia, mesmo ela tendo traçado toda uma poética, criando conexões com autores da crítica da arte e buscando inspirações em coisas simples, como a brincadeira infantil, sua obra é interpretada de maneiras diversas.

Quando terminou de instalar a escultura na praça, Leticia diz que uma senhora e uma criança ficaram olhando. A artista pergunta à criança o que ela achava sobre a obra e a menina responde: “parece com os braços de Deus!”. Sorrindo, a artista abre a discussão para o que a comunidade percebe, “cabendo a ela apenas a produção, incessante, de suas emoções”. Por isso, considera a obra como um objeto “em aberto, cada um acha o que quiser sobre a escultura, dá a ela seu significado”.

É importante ressaltar que a escultura está muito próxima à Igreja Matriz da cidade e talvez por isso, os significados atribuídos às esculturas por vezes encontram diálogos com a linguagem sacra. Outras percepções surgem também em função da localização da escultura, uma delas, intencionada pela artista.

A obra é projetada por Marquez para ser instalada ao lado do “parquinho” infantil, em função de sua característica lúdica. Segundo a artista, na época havia

um canteiro de jardim em forma de estrela, muito próximo ao parquinho. Ela diz que quando olhou aquela estrela decidiu que seria ali, “o ponto certo para instalar sua escultura”. Atualmente o canteiro em torno da obra não tem mais formato de estrela, sendo muito parecido com os outros canteiros da praça. Também a vegetação em volta da escultura mudou – antes o acesso era livre, hoje plantas pontiagudas rodeiam a obra.

A proposta de comunicação direta (público-obra) foi logo apropriada pelos habitantes, que durante anos (até a obra ser danificada) foi disputada por crianças em fila, depois das missas dominicais, para “ver quem girava mais” os braços metálicos longínquos. A matéria passou a convidar o público a intervir, a fazê-la significar, a escultura não era mais independente da ação, quando antes bastava aos pais que tirassem fotos em frente às obras de Aragão, agora na escultura cinética, outra interação é possível.

Segundo Alberto Tassinari (2001), a formação do espaço moderno da obra de arte é identificada na individuação naturalista das obras pela forma com que seus produtores a realizam, sejam na pincelada impressionista ou na modelagem que deixa as digitais, o espectador vê o seu mundo relacionado aos sinais do *fazer*. Estes sinais estariam marcados na obra de Aragão, nas marteladas, incisões e arredondamentos das chapas metálicas, que constroem sua “identidade artística”.

Já na arte contemporânea, esta passagem do mundo “real” ao mundo “feito” não é possível como o historiador da arte compreende: “num espaço em obra também há um mundo em obra, que não transcende espacialmente, porém o mundo comum. O mundo da obra então é contíguo ao mundo cotidiano” (TASSINARI, 2001:93). A arte que então não reivindica uma materialidade inteiriça, um significado completo – no espaço contemporâneo – não se cumpre em si, como fazia a arte no espaço moderno, e a escultura passa a assumir funções do mundo cotidiano. A obra de Marquez, realizada em conjunto com funcionários, sem a necessidade de registrar na matéria o ato do “fazer” artístico, a torna parte dos objetos construídos na praça, encontrando correlações com as pastilhas da Igreja e com manivelas de máquinas.

Sua presença no espaço “lúdico” da praça faz com que seja “parte” dos “objetos de brincar”, como já ocorria com o escorregador, a gangorra, entre outros.

Da mesma forma em que a arte passa a estar na convivência do espaço comum, sua apropriação também é dada a partir das relações sociais tramadas neste mundo. A interação com o público passa a ser percebida pelos artistas como mote para instalação de esculturas. Em Ibioporã, estas reações são colocadas por Letícia Marquez propondo uma obra cinética.

As considerações da crítica de arte Adalice Araújo sobre a obra de Letícia Faria é reproduzida em termos muito próximos nos jornais<sup>69</sup>, segundo o texto: “caracteriza-se pela leitura pós-moderna, extremamente pessoal, que a autora faz de uma coluna dórica; à qual alia uma forte simbologia (...)” (ARAÚJO, 1990). Esta simbologia – ao mesmo tempo densa (a partir do referencial poético da artista) e aberta (colocando a obra como um objeto a ser interpretado), é um fator interessante a ser considerado, pois a obra não traz nenhuma placa de identificação que guie o espectador para a compreensão de que a obra faz referência a uma brincadeira infantil, ou tão pouco, informa o título da obra *Desfolhou a Margarida*, para que esta analogia pudesse ser inferida pelo transeunte.

O modo de interagir com a “obra de arte contemporânea” legitima seu caráter de inovação, caracterizado nas palavras da crítica na percepção de outro tempo, chamado de “pós-moderno”, estendendo este outro modo de perceber o tempo às referências sobre o *Museu*. A ênfase na inovação é colocada quando alia às esculturas uma compreensão sobre o tempo, o espaço, a convivência e o comportamento das pessoas na cidade – percebida na afirmação de Araújo: “é inegável que, na sua obra, o pós-modernismo, finalmente tinge-se de verde-amarelo” (Araujo, sem data).

A expressão da crítica refere-se principalmente ao *modus operandi* da artista, em contraponto com a concepção modernista da obra de acordo com sua especificidade técnica, que delimitava um conjunto de práticas para o artista, que para a obra de arte moderna era percebida a partir de um trabalho delineado, de acordo com seu meio de expressão – o que se modifica no pós-modernismo. Assim, a escultura passa a incorporar outras técnicas que antes não eram de seu campo

---

<sup>69</sup> Presente no artigo: IBIPORÃ lança o primeiro museu de esculturas ao ar livre do Paraná. Gazeta do Povo, 16/09/1990.

específico. É neste campo vivenciado, expandido, que se inserem as novas discussões sobre arte. Segundo a historiadora da arte Rosalind Krauss:

**A lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através de um universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural". (KRAUSS, 1984:93)**

A experiência cultural passa então a fornecer aos cidadãos possibilidades de relações diversificadas em face destas questões, de modo que podemos compreendê-las através de várias perspectivas, percepções e apropriações deste objeto artístico. Nesse sentido, o termo *escultura* acompanha a designação empregada para *arte pública*, que pode ser apresentada de formas diversas, definida entre rupturas e ideologias distintas ao longo da história. Também a denominação “artista” modifica-se, a partir dos questionamentos relacionados à prática, que passa a ser chamado de “artista plástico”, como bem demonstrou a socióloga N. Heinich:

**Essa indefinição se acentua na arte contemporânea, marcada por uma constelação de novas práticas, mesclando pintura, escultura, vídeo, fotografia, cenografia, urbanismo, e até mesmo filosofia. Explica-se assim, o sucesso, hoje em dia, da expressão “artista plástico”, mais neutra que simplesmente “artista”, e que permite evitar os de “pintor” ou “escultor”, que valiam ainda para a arte clássica e moderna, mas tornaram-se bastante inadequados com os adventos da arte contemporânea. (HEINICH, 1996 *apud* HEINICH, 2008, 124)**

Na obra de Aragão, a constituição dos materiais rege o modo de representar, por isso a sua obra apresenta características das obras “modernas” referenciadas assim também, por alguns habitantes de Ibiporã. As esculturas podem ser lidas como “modernas”, ainda por não serem instaladas sob pedestais, e por resguardarem na materialidade da obra, vestígios dos traços do *escultor* – que faz questão de não terceirizar sua mão de obra para serralheiros.

Já a obra de Leticia Marquez é referenciada como pós-moderna pelo jornal Gazeta do Povo (1990)<sup>70</sup> e Adalice Araújo, por necessitar da reflexão e interação do público para que se complete, sendo projetada para ocupar um espaço específico da praça (trazendo as simbologias do espaço), e ainda por utilizar materiais e mão-de-

<sup>70</sup> IBIPORÃ lança o primeiro museu de esculturas ao ar livre do Paraná. GAZETA DO POVO, 16 agosto de 1990. Segundo o jornal, “Na escultura ‘Desfolhar a margarida bem me quer mal me quer’ Leticia Faria não só revê o pós-modernismo como imprime uma dinâmica cinética e sonora.”

obra do local, como os funcionários da prefeitura – para confecção da base, apropriando-se de sentidos locais.

No jornal Folha de Londrina de 20/06/1990<sup>71</sup>, o texto escrito um pouco antes da inauguração do *Museu*, chamando-o de “exposição de Escultura ao Ar Livre”, traz a fala da artista sobre a escultura, estendendo o caráter de inovação a outras questões, importantes para época, como podemos acompanhar a seguir:

**Ligada à natureza e à ecologia, a obra segundo a artista, surgiu num momento em que “vivemos numa imensa angústia política e ecológica”. “Estamos numa época de mudanças” – explica a artista – de renovação. Uma tentativa de erguer um novo país. Foi daí que surgiu o dito popular *Desfolhou a Margarida, bem-me-quer, mal-me-quer*, como se nós estivéssemos sentindo uma fase de insegurança, em que a sorte esteja simplesmente no desfolhar de uma rosa. As sete pétalas e as sete mãos na obra representam a tentativa de começar e terminar com o bem-me-quer.”/ Letícia ressalta que este é o primeiro trabalho nestas dimensões que realiza e não esconde sua emoção e prazer em executá-lo. “Ibiporã está de parabéns por ser a primeira cidade do Estado e talvez a segunda ou terceira do Brasil a ter um museu como esse. É uma iniciativa maravilhosa do município e acredito que é um exemplo muito bom para Londrina, para todo o Estado e região Sul do País” – finaliza. (IBIPORÃ terá FL, 20/06/1990)**

As inseguranças políticas são refletidas nas palavras da artista, pelo momento em que o país passava, quando a ação popular, protestos e manifestações públicas contra a corrupção passam a ser as manchetes dos principais jornais do Brasil. Neste momento, a sorte para Letícia está lançada como quem gira a manivela e vê para onde o braço aponta.

No momento em que estas inseguranças não fazem mais parte do assunto cotidiano, a referência à política e ao meio ambiente, deixa de ocupar o papel central das representações sobre a escultura, ficando a relevância da inovação intrínseca da obra, ou seja, sua característica material. Por isso, a arena de discussão em que as esculturas estão inseridas pode ser percebida como um espaço de visualizações de discursos que se modificam a cada novo olhar sobre a obra, com interpretações recompostas.

A característica que continua ressaltada como referência nesta obra é a sua materialidade, a composição dos braços e da coluna. Todas as outras características de “inovação” da obra foram esquecidas quando ela passa por modificações, por estar no espaço público, a obra se quebrou e não foi consertada,

---

<sup>71</sup> IBIPORÃ terá galeria ao ar livre. Folha de Londrina, 20/06/1990.

teve também o acesso restrito pela vegetação em volta, além disso, não informa – como faria um museu entre quatro paredes – o título e a autora da obra.

Atualmente as crianças que se arriscam em girar a manivela da escultura – digo arriscam porque podem ser “espetadas” pelas plantas ao redor –, logo propagam a ineficiência do objeto às suas amigas, pois o sistema está enferrujado e fica difícil girar, quando se consegue, nada acontece e os braços de metal permanecem estáticos.

Ao lado do parquinho infantil, foi instalada há pouco tempo uma “academia ao ar livre”, com equipamentos de ginástica novos e coloridos. É muito comum ver crianças girando as estruturas metálicas da “academia”. No entanto, já é raro flagrar alguma delas tentando girar a manivela da escultura. Isso faz com que a interação dependa de vários aspectos, sendo o mais importante, a acessibilidade e funcionamento do objeto, que neste caso, seriam usufruídos pelo espectador para apreciação em conjunto com a obra.

Sobre a inoperância da escultura, a artista diz que “é uma pena, os responsáveis pela manutenção são as pessoas da prefeitura municipal, e até hoje não sabia que a obra tinha estragado”. Quando pergunto a funcionários da *Fundação Cultural de Ibiporã*<sup>72</sup> sobre a manutenção da obra de Marquez, eles me dizem que é muito difícil consertar, que teria que abrir a coluna de concreto inteira. Outros administradores entrevistados, como o prefeito e o vice, responderam que a obra precisa ser consertada.

Esta questão sobre a escultura que “não funciona” já ronda há anos seguidos os administradores, que parecem não saber o que fazer depois que “obra estraga”. Um dos estagiários me disse que “eles não querem arrumar mesmo, por isso plantaram aquelas plantas ao redor”. Por ser de responsabilidade da prefeitura a manutenção, todas as pessoas que me davam informações falavam com medo, preferiam não serem gravadas ou identificadas.

Provavelmente por isso, a escultura passa a ser vista por muitos como uma obra de uma artista distante, pois vários interlocutores não conheciam pessoalmente

---

<sup>72</sup> A funcionária da FCI preferiu não ser identificada na pesquisa, o diretor da FCI não aceitou agendar entrevista para esta pesquisa, alegando reuniões e outros compromissos em todas as cinco tentativas realizadas. Com ele, tive apenas conversas informais em eventos.

Letícia Marquez, que há algum tempo, fazia girar os braços no alto da coluna. Durante uma conversa informal enquanto procurava informações<sup>73</sup>, uma das zeladoras me disse que “não adianta arrumar a escultura, porque os meninos não têm cuidado, eles vão ficar girando e girando até estragar de novo, se não tiver ninguém pra cuidar da obra”.

A localização da escultura no espaço público complica as relações entre a manutenção e a divulgação da obra, fazendo com que ela deixe seu caráter de “inovação” no passado, quando foi interessante ter uma obra cinética na cidade, passando a ser apenas uma das esculturas do *Museu*. A obra continua a ser resignificada no simbolismo colocado pela artista, agora nos braços que não giram mais, sem decidir destino algum para aquele que recitar “bem-me-quer, mal-me-quer”...

## 2.8 “PASSE DE DANÇA”

O *Museu de Esculturas ao Ar Livre de Ibiporã* foi inaugurado como um conjunto de festividades, para que a instalação das esculturas (colocadas no espaço público de acordo com período de construção das mesmas) fosse anunciada em um evento. Deste modo, as esculturas seriam percebidas como um “conjunto”, dentro de uma ação da prefeitura, e não apenas como instalações artísticas autônomas.

---

<sup>73</sup> Pesquisa em 15 de agosto de 2011.



Figura 17 - Escultura *Passe de Dança*. À direita: escultura vista do pátio. À esquerda: visão frontal da escultura, ao fundo o Cine-Teatro Pe. José Zanelli.

Para as comemorações da inauguração do *Museu*, uma das esculturas de Henrique de Aragão ganhou destaque, por estar posicionada em frente ao “palco” da cidade, no pátio do Cine-Teatro ao lado da *FCl*. A obra *Passe de Dança* foi coberta com panos antes da sua exibição para o público, gerando um suspense e atraindo a atenção dos moradores. Na reportagem do jornal local, percebemos a importância dada ao evento:

**Na abertura oficial do museu estarão presentes autoridades e artistas regionais, além de músicos populares do coral da Fundação Cultural, que promete uma belíssima apresentação. A Escola de Ballet da Fundação também estará preparando para a ocasião uma admirável coreografia intitulada a 7ª Bailarina. Será sem dúvida uma grande comemoração onde toda imprensa regional estará presente. (MUSEU ao ar livre. Tribuna de Ibiporã, 15 de setembro de 1990, nº 242.)**

A inauguração das obras também se configurou como espaço de convívio e formação de significados. A escultura *Passe de Dança* referencia também o balé – que se consolidava como linguagem artística promotora do nome da cidade.

Para a inauguração da obra, foi ensaiada uma apresentação em conjunto com o corpo de baile da cidade. As seis bailarinas, com coreografias e músicas especialmente preparadas para o evento, finalizaram a apresentação na mesma posição em que a bailarina “estátua” foi descoberta. A apresentação intitulada “7ª Bailarina” tornou a escultura conhecida pelo mesmo nome, conforme descreve Bisotto no Compêndio Histórico de Ibiporã:

**A coreografia exibia a dança das seis bailarinas do Corpo de Baile da Fundação em evoluções em torno da escultura coberta por um pano, que culminam com o encerramento na posição uniforme ao da**



**escultura que, nesse instante, teve o pano descerrado, incluindo-a assim, como a sétima bailarina do grupo. (Bisotto, 2008:239)**

Este evento marcou a inauguração do *Museu*, com a escultura metálica apresentando sua desenvoltura em cima das bases quadradas com círculos, desafiando seu peso em direção aos céus. Aragão diz que, antes de fazer a obra, ficou estudando os movimentos das bailarinas, pediu que uma delas posasse para que ele pudesse compreender os movimentos e então moldou as formas no metal, martelando e soldando.

Organizar um evento para inauguração da obra não era novidade para o artista, que sempre preparava algum tipo de intervenção artística, convidando pessoas do teatro, dança ou das artes plásticas para abrir seus *vernissages*. Dessa vez, o evento foi preparado pela *FCI* e segundo as palavras de Petri (diretor da *FCI* na época), o acompanhamento contínuo do artista durante os ensaios chegou a causar conflitos.

Segundo Petri, como Aragão mora ao lado do *Cine-Teatro* ele podia acompanhar os ensaios do *Corpo de Baile*. Na época, uma professora de balé foi escalada para montar a coreografia (hoje, a vice-prefeita), especialmente para a inauguração da escultura. O ex-diretor conta que, a cada novo passo, Aragão opinava outra forma de expressar o gesto, e ao perceber os frequentes palpites, o diretor acha que o artista “estava se intrometendo demais” e diz: “Henrique, acho que você faz melhor uma escultura do que usa a sapatilha!”.

O ex-diretor me conta o fato sorrindo, em tom jocoso, como uma brincadeira que fez com artista amigo. Com esta provocação, Petri comenta que Aragão deixa a professora “um pouco mais livre” para ensaiar e reconhecendo a importância do artista para o evento, convidam-no para o ensaio final. Segundo Petri, depois de assistirem o ensaio, ao concluírem a coreografia, Aragão no meio do teatro vazio, se levanta e grita em tom alto e entusiasmado: “Bravo! Bravo!”

Esta negociação para a apresentação da obra demonstra a influência do artista sobre as ações culturais da cidade, sendo que em um momento, quando a *FCI* começa a ter seus profissionais especializados (professores de áreas específicas). Logo os campos passam a ser disputados e ocupados, ainda que fosse

para a apresentação de uma escultura do artista, era também, um espetáculo para a inauguração do *Museu*, evento este de autoria da *FCL*.

A obra *Passe de Dança* ocupa então o palco das encenações, que de fato ocorrem em 1990, quando se faz questão de apresentar a comunidade local e regional, as ações culturais promovidas pela prefeitura. Estes eventos, repletos de significações marcam para a pequena cidade, fora do circuito de arte e exposições das metrópoles, outro estágio de compreensão e apropriação da arte. As inaugurações, encenadas como *rituais*<sup>74</sup>, afirmadas por especialistas e propagadas pelas campanhas políticas, tornam memoráveis os espaços públicos, as pessoas apropriam-se dele e, através de suas representações, somam-se a eles.

Durante a finalização da pesquisa de campo, quando eu estava indo para *Casa de Artes* conversar com Henrique a respeito de sua última escultura, por volta das nove da manhã, vejo uma cena que me chama a atenção. Eram três garotas, em frente ao *Cine-Teatro*, atrás da escultura “Passe de dança”, fazendo movimentos do balé. Interessada pela conjugação das imagens que presenciei, escultura e bailarina em posições muito próximas, vou até elas para conversar.

---

<sup>74</sup> Em paralelo a analogia de KERSTEN, Márcia S. A. *Os Rituais do Tombamento e a Escrita da História* Curitiba: Editora da UFPR, 2000.



Figura 18- Garotas ensaiando balé, ao lado da escultura.

As garotas se mostravam envergonhadas por eu as ter flagrado, elas explicam que estava na hora do ensaio de balé, mas não sabiam o porquê a porta do local do ensaio estava trancada, e elas ficaram ali esperando que alguém responsável chegasse para abrir. Comento com elas sobre meu interesse pela escultura. Duas das estudantes de balé olham para a escultura e imitam seu movimento, dizem que se parece com uma bailarina moderna, talvez com um passe do jazz, pois a escultura representava cabelos soltos e um movimento livre, que com certeza, não era do balé clássico ao qual elas estavam a se dedicar

Uma das garotas disse ser a professora e estava concorrendo para ser a “primeira bailarina”, que estava ansiosa pelo teste, pensativa e desanimada, falou que a sua professora havia dito que ela precisava emagrecer. Ela pára de olhar para o chão, volta os olhos para frente, vê a escultura e começa também a mimetizar o movimento da obra. Diz que gosta da escultura porque representava a força da dança na cidade. Essa associação entre a escultura e o “modelo de bailarina”, com a grande representatividade da escultura para Ibiporã, como “símbolo de uma expressão” – da dança, me fez refletir o quão amplas são as redes de significados atribuídos a um objeto.

Essas associações de significados compõem uma “trama” e mesmo que essa trama possua várias conexões, ela pode ser observada como uma rede construída por fios que são bastante decisivos, ao desenharem o contorno das histórias e das impressões que elas causam sobre as pessoas. Por isso, o “modelo

da bailarina” – e a “primeira bailarina”, percebida como um símbolo para a cidade<sup>75</sup> – passa a ser visualizado na escultura, que foi manufaturada em Ibiporã, a partir de uma “bailarina modelo” – que pousou para o artista, tendo como resultado, uma escultura “aceita” pela instituição, ocupando a frente do maior palco da cidade, o *Cine-Teatro*.

Pergunto a elas sobre o artista que realizou a obra, duas delas me respondem que conhecem Aragão, que visitaram a *Casa de Artes* com a *FCI*, em uma noite de gincana, organizada pela Casa da Memória. Elas disseram que, nessa gincana, passaram a noite nos “porões” do Cine-Teatro, onde havia a lenda que o Pe. José Zanelli<sup>76</sup> havia guardado tesouros, – “tudo parte da brincadeira!” – elas contam sorrindo. Depois, perto das três da madrugada, visitam a *Casa de Artes*. Dizem que chovia muito, ainda assim o artista estava acordado e explicou com paciência o significado de cada uma das obras (que elas dizem não se lembrar). Por ser em um horário diferente, não se esquecem da vivência que tiveram durante a gincana, nem do artista, que, segundo suas palavras: “– é um cara muito bacana, ele falou de um monte de coisas diferentes, a *Casa* é muito legal!”

A conjugação da obra-artista é expressa nas palavras das meninas através do espaço da *Casa de Artes* e das várias outras esculturas do artista em Ibiporã, indicadas por elas com o dedo, com se estivessem por toda a cidade em algum lugar, pois não se recordavam dos títulos ou dos significados que o artista atribuiu às obras.

O paradoxo da “escultura símbolo”, representativo como uma “imagem da expressão da cidade”, em contraponto com sua aparente “pouca significância”, por estar em locais públicos de maneira um pouco dispersa, nos leva a compreensão de um “campo simbólico” negociado e gerenciado, formado pelas esculturas como veremos a seguir.

---

<sup>75</sup> Várias notas são publicadas no jornal local, sobre as “bailarinas” que vão para “fora” do país, mas que um dia se formaram na *FCI*, sendo a “primeira bailarina” do Corpo de Baile da cidade.

<sup>76</sup> O Pe. José Zanelli, nascido na Itália, chega à Ibiporã em 1948. É considerado um dos “pioneiros” da cultura de Ibiporã, por dedicar parte de seu tempo a ensaios teatrais para a comunidade, formou uma banda local conhecida como “A furiosa”, um time de futebol conhecido como “o time do padre”, ou “Estrela”, além de eventos ao lado da Igreja, no salão do Pio XII, como apresentação de filmes, concurso de cantores, e músicos famosos na região. (informações do Museu Histórico de Ibiporã). O “tesouro” é uma lenda, pois o teatro foi construído após a morte do padre, sendo apenas uma homenagem ao seu nome.

## 2.9 AS OUTRAS ESCULTURAS DO MUSEU

Na inauguração do *Museu* em 1990, além da escultura *Passe de Dança e Verso e Reverso*, outras esculturas de porte menor passam a fazer parte do espaço público. Atualmente encontramos a escultura *Revoada*, *Janela para o Infinito* e *Homenagem ao cerco da Lapa*, instaladas ao redor das sedes da *FCI*, compondo o espaço chamado de *Museu de Esculturas ao Ar Livre de Ibiporã*.

No início da pesquisa em 2010, estas esculturas eram pintadas de cores metálicas, em tons acobreados ou dourados. Já em 2011, quando realizei as últimas fotografias, as obras estavam sendo pintadas com cores fortes, como azul e vermelho. Ao interrogar o funcionário da prefeitura que pintava a obra, ele não sabia dizer o porquê da cor, apenas que o mandaram pintar. Já os funcionários da *FCI*, disseram que o artista permitiu a manutenção, aceitando as cores, segundo Sandra Moya<sup>77</sup>, secretária de Cultura: “o artista já queria pintar as obras destas cores desde o início, mas na época da instalação, a prefeitura não tinha dinheiro para comprar as tintas, então, agora que estamos fazendo a manutenção, resolvemos seguir o que o artista desejava”.



Figura 19 - Outras esculturas do Museu. À esquerda: *Revoada*. Ao centro: *Janelas para o infinito*. À direita: “sem título” ou *Homenagem ao Cerco da Lapa*. Fotos da autora/2012.

<sup>77</sup> Entrevista concedida em 18 de agosto de 2011.

A mudança de cores foi notada por algumas pessoas, principalmente no dia da abertura de uma exposição do artista<sup>78</sup>, dividindo opiniões. Alguns “achavam melhor na cor do metal”, outros achavam que a cor forte destacava as obras. O artista diz que pintá-las já era necessário há algum tempo e que prefere as esculturas como estão agora, “sem o risco de enferrujar e descascar”.

As questões relativas à manutenção das esculturas já foram levantadas nesta etnografia através de obras exemplares como *Verso e Reverso* e *Desfolhou a Margarida*. No entanto, a transitividade das esculturas no espaço do *Museu*, constatada pela pesquisa, é o fio condutor que nos leva a pensar sobre a mediação dos objetos e a negociação do espaço constituído por eles, fazendo com as obras nem sempre sejam percebidas como “ícones”, mas como “outras” obras, que são parte deste “espaço simbólico”.

Várias esculturas já foram instaladas nesta área, inclusive durante a instauração do *Museu*. No texto crítico de Adalice Araújo, há a citação de sete obras de autoria de Aragão inauguradas em 1990, (informação repassada pelos jornais) numeradas aqui como: 1) Passe de Dança, 2) Verso, 3) Reverso, 4) O Gaiato, 5) Homenagem ao Pioneiro, 6) Revoada e 7) Milagre da Vida. Das obras citadas por Adalice, as obras 4, 5 e 7 não estão mais no mesmo espaço público.

As obras *Homenagem ao Pioneiro* e *O Gaiato* estão dentro da *Casa de Artes*, que antes não tinha muros limitando o acesso as obras, agora estão situadas dentro do jardim e na entrada da *Casa*.



Figura 20 - Esculturas do Museu na Casa de Artes. À esquerda: *Homenagem ao pioneiro*, instalada no perto do portão. À direita: *O Gaiato*, instalada no jardim de entrada.

<sup>78</sup> Comentada na página 167-68 desta dissertação.

A obra *Milagre da Vida*, instalada temporariamente com alguns registros fotográficos de sua presença, segundo Aragão foi vendida para ocupar o espaço público da cidade de Extrema-MG. Além das obras citadas por Adalice, encontrei no início da pesquisa, uma obra geométrica (sem título), instalada no jardim da *FCI*, ao lado de *Homenagem ao cerco da Lapa*, que depois foi retirada.

O *Museu* recebeu novas esculturas ao longo do tempo. Algumas esculturas de Aragão foram instaladas em fase experimental em locais próximos, outras esculturas do artista foram retiradas, vendidas ou doadas, fazendo do espaço público uma espécie de galeria ao céu aberto, onde ele continuou a divulgar sua produção.

Embora o texto crítico de Adalice traga em seu título a palavra “permanente” para qualificar o *Museu*, no decorrer do texto lemos a seguinte frase: “Sete obras de autoria de Henrique de Aragão, integram **até o presente momento**, o acervo do *Museu permanente de esculturas ao ar livre* de Ibiporã, revestindo-o de um caráter emblemático” (ARAUJO, 1990). Assim as qualidades de *permanência*, dialogam com a suposição de continuidade, pois, “até o momento”, são sete obras.

A constância das obras não foi garantida para as esculturas do *Museu* e a palavra “permanente” não acompanhou o nome do *Museu* em reportagens jornalísticas. Suponho que a negação da “permanência”, ou sua supressão, possa ter sido uma estratégia, um recorte por parte da entidade divulgadora, a *FCI*, a partir do texto da crítica, acrescentando e retirando o que considerou interessante, para a reprodução nos jornais.

Essas mudanças contribuem para que a percepção dos objetos públicos ocorra às vezes de maneira indiferente, não sendo obras monumentais, são percebidas por poucos, e então, brechas são abertas para que se mantenha ou retire as obras, do espaço disputado que elas ajudaram a criar.

### 2.9.1 Estátua!

A *Fundação Cultural de Ibiporã*, responsável pelo patrimônio cultural e material da cidade, poucas vezes foi solicitada para manter ou retirar alguma obra de lugar, conforme informam seus funcionários. Ao trocar ou retirar algumas esculturas, pouco espaço para discussão é aberto, uma vez que a comunidade entende que o maior interessado é o artista, e ele está vivo, próximo, e disposto a zelar e recolocar outras peças no lugar.

Foi assim que um desentendimento começou. Pouco repercutiu, não saiu em jornais ou foi discutido em atos públicos. Uma escultura geométrica com cerca de dois metros de altura, instalada em frente à *FCI*, que já havia sido trocada de lugar anos anteriores, é simplesmente retirada do gramado, ponto privilegiado da paisagem, atrás do jardim japonês (frequentado por crianças por ter uma pequena ponte de pedra sobre um lago).

O motivo da retirada da escultura foi justificado pelo diretor da Fundação, que dizia necessitar do espaço para dar lugar a uma casinha pré-fabricada, destinada a ser um abrigo para o “Coelho da Páscoa” e ao “Papai Noel”. Um jovem próximo da *Fundação Cultural* (que já prestou serviços a instituição) comenta sobre aquele evento como “hilário”, pois, como ele adverte, “o diretor da *FCI* não costuma pedir opiniões para promover suas decorações na cidade em épocas festivas” – mas quando teve que retirar uma obra “implantada” de um espaço público, para colocar



Figura 21 - Remoção e instalação da escultura. À esquerda: Escultura “sem título” em frente à *FCI*. À direita: a mesma escultura em frente à Casa de Artes. Ao fundo, a “casinha” branca, motivo da remoção da escultura.



uma casa pequena de madeira, enfeitada com luzes e fitas coloridas, provocou mal-estar e dividiu opiniões entre funcionários e transeuntes.

O fato é que poucas pessoas se lembram da retirada desta obra, que, por não ser muito grande, não houve muitos comentários que possibilitassem o fomento de polêmicas. A obra “não fazia parte do *Museu de Esculturas ao Ar Livre*”, esta era a explicação pública ao ocorrido. E lá estava a tal obra “indefesa”, retirada e colocada sem muito cuidado, deitada na parte interna da *Casa de Artes*, bem na frente, para quem quisesse olhar pelas grades do portão e reconhecer lá, a obra dantes pública, agora desinstalada.

Durante algum tempo ou anos, a obra permaneceu deitada à espera, e o artista recentemente, contratou pessoas para instalá-la na frente, na parte externa da *Casa*, na calçada, retornando ao espaço público, ao lado da placa vertical com escritos vazados: *Casa de Artes*.

Sobre este fato é interessante notar que não houve uma “autorização” do artista para que sua obra fosse retirada, nem um motivo referente ao estado da obra de arte, alguma deterioração ou coisa parecida, que justificasse sua remoção, mas havia uma brecha.

Segundo as palavras de quem estava na direção da *FCl*, quando foram contratados os termos do *Museu de Esculturas*, a ocupação do espaço público era permitida ao artista, que havia doado para o município, cinco<sup>79</sup> obras de arte e que poderia instalar outras e desinstalar quando quisesse a fim de dar maior visibilidade as suas obras.

Quando vou buscar nos arquivos da *FCl* e prefeitura o “termo de doação das obras de arte” de Aragão para o município, as instituições me informam que este termo não foi localizado. O artista informa que, na época, realizou este termo, documentando as esculturas para o município. Os funcionários que me atenderam na Casa da Memória e *FCl*, dizem que muitas pessoas manipularam o “acervo” e documentos do lugar, tornando difícil a localização destes documentos. Nenhum

---

<sup>79</sup> Informação repassada pelo ex-diretor da *FCl* e confirmada por Aragão, sendo as peças doadas: *Verso e Reverso*, *Passe de Dança*, *Revoada*, *Janelas para o Infinito*. As outras esculturas estariam expostas em caráter provisório a critério do artista. É importante ressaltar que foram inauguradas sete obras de Aragão em 1990, mas apenas cinco foram “doadas” para a *FCl*.

outro tipo de catalogação foi oferecido no lugar deste documento de registro de doação, servindo como referência apenas as pastas documentais com recortes de jornais e o texto crítico de Adalice Araújo.

Participaram no espaço do *Museu* várias obras de Aragão, das quais hoje temos somente o registro fotográfico destas esculturas povoando o “espaço monumental” da cidade de Ibioporã. Estas obras foram colocadas como se estivessem em “exposição”, de caráter transitório como obras sendo “experimentadas” e “fotografadas” no espaço público.



Figura 22 - Esculturas instaladas temporariamente no *Museu*. Estas obras foram recolocadas em outros espaços ou retiradas para serem instaladas em outras cidades. (Imagens reproduzidas de fotografias do acervo pessoal de H. Aragão)

O espaço cultural – visualizado nesta etnografia a partir do espaço público – também se tornou uma “arena”, tanto no sentido de produzir discursos, quanto no sentido de ser um campo de embates, de discussões sobre os discursos, percebido pela instalação de esculturas em Ibioporã.

Poderíamos supor que os “produtos” culturais gerados antes, principalmente pela produção de Aragão encontram concorrentes, uma vez que o setor cultural passa a ser visto também, como um local de fruição e de prestação de “serviços”, vistos aqui através das datas comemorativas, com forte apelo comercial, impulsionadas pelas decorações organizadas por membros da *FCI*.

O caráter de “galeria” que o *Museu* passa a assumir, uma vez que permitia a instalação temporária de algumas obras de Aragão, possibilita a chance de venda de alguma escultura para ocupar o espaço público de outra cidade, faz com que esta

região cultural passe a ser disputada como uma “vitrine”. Esta “vitrine” cultural disputa uma visibilidade diferenciada, quando entram em cena as decorações de festas populares organizadas pela *FCI* em conjunto com a Associação Comercial. Nesses períodos, o centro da cidade é repleto de “motivos”, os habitantes podem ver decorações em grande número, assim como consumir os mais variados artigos e comidas nas inúmeras barracas enfeitadas montadas na praça central, em torno do *Museu*, a pedido da *FCI* e prefeitura.

Os espaços públicos continuam a ser negociados, disputados por diversos interesses, são constituídos como um espaço compartilhado com o *Museu*, quando o interesse é a promoção do acesso às obras de arte e ainda são compreendidos como um “espaço público”, quando as administrações públicas resolvem interferir no espaço para promover ações consideradas de “utilidade pública”. Algumas críticas contra o investimento em museus ou esculturas surgem em jornais eletrônicos, como provocações:

**Há coisas em Ibiporã que a gente não entende! Porque querem investir tanto em museu em Ibiporã se a própria população não tem memória?(...) Sem falar nas obras de arte em praça pública que estão pichadas e ladeadas de urina e fezes de animais. (DAMASCENO, Jornal Folha Regional, 04/03/2010.)<sup>80</sup>**

A manutenção das esculturas e a transitoriedade de algumas esculturas evidenciam esta negociação, como no caso das obras *Verso* e *Reverso* – que deixam o local menos visível da praça central, para ocupar a frente da praça; ou no caso de *Milagre da Vida* que é vendida para ocupar o espaço público de outra cidade. Mas nem sempre as retiradas das esculturas são avisadas ou requeridas, como vimos no exemplo da obra recentemente instalada na frente da *Casa de Artes*, que sai do espaço público sem depender de um consenso, sujeita a ser manipulada no espaço em favor dos interesses de cada grupo.

Por serem “obras públicas”, são percebidas como tal e isso se torna uma “qualidade”, que as coloca em outro nível de apreciações, que é intermediado pela *cidade*. O espaço público passa a ser parte das considerações realizadas para as

---

<sup>80</sup>Disponível em:

<http://64.233.163.132/search?q=cache:RRDwXeAnANEJ:www.uniblog.com.br/folharegional/430996/a+parte.html+ibipor%C3%A3+arte+na+pra%C3%A7a&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a>. Acesso em 20/04/2011

esculturas, o *Museu* ganha características distintas por ser ao “ar livre”, e isso faz com que as negociações do campo tangenciem esta questão.

## 2.10 O ESPAÇO PÚBLICO

A arena de atuação escolhida, o *espaço público*, onde se encontram as obras de arte, apresenta desdobramentos próprios na natureza de suas interações ao longo do tempo. A “esfera pública burguesa”<sup>1</sup>, identificada por Jürgen Habermas (1989), pode ser compreendida como um espaço no qual as opiniões têm a pretensão de serem geradas, transcendendo aos interesses privados, políticos e econômicos. Esta arena é caracterizada como um espaço privilegiado de “representação” e de “representações” de toda ordem. Assim, esta esfera pública, em constante disputa, pode ser também o domínio de uma força, que produz efeitos na direção em que intenta, como no caso da manifestação do poder político através das obras de arte.

Frente ao modelo de esfera pública de Habermas, no qual os limites entre as noções de “público” e “privado” disputam o poder de controlar as representações sobre a realidade, podemos ver o domínio público das redes de comunicação em massa, na promoção de “espetáculos” para um público (supostamente) passivo. O pensador marxista Guy Debord (1997) explora esse caminho em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, demonstrando como a sociedade experimenta o *espaço público* como espetáculo, onde os valores sociais são encenados.

Para além da relação espaço público / privado como categorias antagônicas, dialéticas, buscamos a concepção de *espaço público* como *espaço de mediação*, de *interlocução*. Mas o que há de importante na desconstrução da dicotomia público/ privado? Para Fredric Jameson, crítico literário e pensador marxista, novos espaços formados, os quais se diferenciam do paradigma único antigo, daquele que “opunha o domínio público, a família e a casa”. (JAMESON, 1994:195). Segundo o autor:

**Estes novos espaços são o espaço do trabalho (aparentemente público, mas pertencente a domínios particulares) e o espaço da rua, daqui por diante, chamado de vida diária ou cotidiano, que constitui tão plenamente um signo do colapso do privado e do pessoal quanto da emergência do consumo e da reificação, por oposição à própria esfera pública (*Ibidem*)**

---

1964.<sup>1</sup>Ver Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, Polity, 1989

O *espaço público* passa ser repensado e dialoga em seus antagonismos, sendo então, compreendido como *espaço de mediação*. Neste espaço semiótico, de organização, de constituição de significados, a partir deste *lócus*, é que nos pautamos para pensar o espaço público. Nele, as pessoas se diferenciam e se identificam, relacionando-se com eventos, objetos e lugares.

A partir do espaço público há também a constituição de uma *imagem urbana*, divulgada nas mídias, imaginada e idealizada, que estaria mais ligada às questões específicas deste espaço público, do qual fazem parte as *esculturas*. Retomando a frase de Lefebvre, na qual o autor afirma que “a cidade é *uma mediação entre as mediações*” (LEFEBVRE, 1991:46), também os espaços públicos, pensados em termos de praças, passagens e lugares, onde estão as *esculturas públicas*, são apenas *uma* destas possíveis mediações.

Sobretudo, as categorias de *espaço, lugar e paisagem*, são discutidas nos anos oitenta e noventa, com relação à economia capitalista, aos modos de viver a cidade (e as resistências a eles, como no caso dos estudos situacionistas<sup>2</sup>), de consumir e perceber a arte, em contextos globais e locais.

No campo expandido<sup>3</sup>, a obra de arte depende de seu contexto, para que signifique e comunique. A interação do público, a paisagem, o espaço onde é instalada a obra, enfim, o lugar de convivência, passam a ser considerados, também, como parte constituinte da obra, tanto quanto os materiais, técnicas e poéticas desenvolvidas pelo artista.

Para a compreensão do termo “arte pública”, não há uma definição estrita, pois essa é geralmente empregada com relação ao espaço onde a obra de arte é instalada ou realizada, a partir do “acesso ao público”. Segundo o crítico de arte G. Fidelis:

**A divisão entre aquela arte que é pública e a arte colocada no espaço dos museus é que a pública passa a ser, então, uma “arte” diferente.**

---

<sup>2</sup> Inspirados nas ideias de Guy Debord, os situacionistas, procuram estratégias para tornar espaços idealizados da cidade, em espaços vivenciados e significados. Segundo Rubens Mano (2006): “Uma imagem muito próxima dos pressupostos críticos e conceituais formulados pelos situacionistas para a revolução do cotidiano, onde a experimentação radical dos lugares, ou mesmo o desenho de novas arquiteturas, não procurava transformar a vida em happenings ou performances, mas superar a dicotomia existente entre a ação artística e as situações banais do dia-a-dia.”

<sup>3</sup> Referenciado pela crítica e historiadora da arte norte-americana, Rosalind Krauss(2001) como “campo ampliado”1984 (Revista da Gávea, s/data).

Por mais estranha que possa parecer tal afirmação, ela identifica um problema que talvez esteja no cerne de toda a problemática entre as obras públicas e seus chamados diversos públicos [...] A denominação de um viés público para determinadas obras interpôs-se, por consequência, àquilo que não teria necessariamente tal caráter. Além disso, a colocação de obras em espaço público não deveria torná-las mais públicas do que já são em relação àquelas exibidas em espaços de acesso público, mesmo que essas instituições sejam de caráter privado. Partindo dessa pressuposição, a forçosa denominação de “pública” cria uma subcategoria que a diferencia do restante da produção, criando um desvio de acesso à contemplação que requereria um tipo de olhar a que outras obras, por não serem denominadas “públicas”, não estariam sujeitas.” (Fidelis, *in* ALVES, 2006,21) <sup>4</sup>.

Esta diferenciação do “olhar” ocorre como um discurso que propicia a arte para o acesso público, ao “olhar cotidiano”. Por isso, o local escolhido para instalação do *Museu*, no centro da cidade, passa a ser uma área de intensa circulação de capital cultural, especialmente a Praça Pio XII, que continua a ser um espaço de idealizações; é necessário apresentar um projeto (visual e escrito) para uma intervenção e instauração artística no *Museu*. A imagem da praça e do entorno, chamada de “espaço monumental”, é projetada (e propagada na mídia regional) passando depois, também, a ser parte de um “circuito cultural”.

A *Fundação Cultural de Ibiporã* percebe uma oportunidade nas novas discussões sobre o caráter artístico das obras de arte no espaço central ao apropriar-se do *Museu* como um “campo artístico”, para conformação de uma possível “identidade cultural” da cidade. A iniciativa de instaurar um *Museu ao ar livre* vai de encontro a aspirações de “modernidade” transpostas para o município. Quando a instituição vai à praça, por meio da *FCl*, o *Museu* se torna acessível e o “espetáculo” da apresentação, torna-se público.

A formação deste *Museu* não dependeu exclusivamente da vontade dos gestores de instituições municipais, por necessitar de iniciativas de artistas que quisessem contribuir. É importante ressaltar que a continuação do *Museu*, ao tornar-se um “palco”, também contou com a aceitação do público<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Presente no artigo: “A invenção da escala: apontamentos para determinar com maior precisão a denominação arte pública”

<sup>5</sup> Depois da instalação do *Museu*, houve uma intervenção no espaço público, a construção de uma canaleta, como uma fonte horizontal, considerada de caráter urbanístico (pois não houve uma legitimação artística), instalada no centro da praça. Por existirem diversas manifestações por parte da população contra a instalação daquela fonte, a obra foi retirada.

## 2.11 O MUSEU EM CONTEXTO

A cidade de Ibiporã se destaca através da “inovação” ao propor um *Museu de Esculturas ao Ar Livre* em 1990. De fato, até os dias atuais, não é comum presenciarmos inaugurações deste tipo, principalmente em cidades de menor porte.

Segundo o historiador José Francisco Alves, as iniciativas relacionadas à instalação de esculturas modernas no Brasil ficaram em evidência já em 1978, quando foi criado o *Jardim de esculturas* na Praça da Sé, em São Paulo, a partir de um projeto de renovação do espaço, com esculturas de artistas contemporâneos. Outra iniciativa foi o *Jardim de Esculturas* no Parque da Catacumba, no Rio de Janeiro, para ocupar uma antiga favela.

A partir de 1990, os *jardins de esculturas* ganharam visibilidade. Estes foram lidos pelo historiador como uma “transferência”, como iniciativas, em suas palavras: “nada mais são que mero deslocamento da obra de ateliê para o espaço ao ar livre.” (ALVES, 2008:8)

A partir dos anos 2000, as obras começam a serem “projetadas para o espaço”, chamadas de *sites specifics*. Estas obras povoam o imaginário escultórico incorporando, além da materialidade da obra, as simbologias trazidas pelo espaço<sup>6</sup>.

A data de instalação do *Museu de Esculturas ao ar Livre* de Ibiporã, 1990, nos sugere a correlação direta apresentada pelo historiador Alves, dos *jardins de esculturas* que irromperam em outros locais do país. No entanto, a recorrência dos museus e jardins tem como possível determinação as **metrópoles**, pois os museus ao ar livre foram criados para “retomar” um espaço de convivência, que havia sido perdido com o crescimento demasiado das cidades, com o intuito de “devolver”, através da construção de praças e jardins, espaços para o encontro e reflexão, além do simples trânsito.

---

<sup>6</sup>“ Experiência em arte pública. Memória e atualidade. Arte Pública. Produção Público e Teoria.” Neste texto o autor demonstra as dificuldades percebidas no termo “arte pública”, que apenas por estar em espaços abertos, pode ser considerada pública. Para ele, a arte produzida na América Latina no séc. XIX, e XX, constituintes da formação cultural das cidades, apresenta-se como problemática, pois a localização das obras de arte no espaço público remete a uma conversão forçada do público, em público de arte. (ALVES, 2008:05)



Quando o crítico e historiador da arte J.F. Alves diz que os jardins de esculturas são meras transposições do espaço privado (ateliê) para o público (praças), encontramos paralelos com as obras de Ibiporã, que deixam de ocupar apenas a *Casa de Artes e Ofícios Paulo VI*, para ocuparem a praça pública. Nas palavras de Aragão, sobre as esculturas *Verso* e *Reverso*, elas foram para o espaço público, pois “não cabiam no atelier, necessitavam de mais espaço”.<sup>7</sup> Ainda que a *Casa* já recebesse visitaçã para as esculturas instaladas em seu espaço, estas passam a ter uma visualizaçã maior na praça central e ao redor.

É importante relevar que, diferentemente da possível motivaçã das grandes metr3poles, de *recompor* um espaço de convívio, o *museu ao ar livre* Ibiporã, ocorreu como uma *extensã* deste espaço. A iniciativa de instalar um *Museu de Esculturas ao Ar Livre* em Ibiporã foi realizada em uma cidade que é uma metr3pole, e por isso nã “perdeu” nenhum espaço de convivência comum. As praças na cidade foram apropriadas como local de exposiçã artístca, e atravs desta mediaçã, de um *Museu* que recriou este espaço físco e simb3lico, conferiu a ele novas significaç3es.

Com o *Museu*, outra faceta da manifestaçã artístca na cidade é apresentada, pois as esculturas sã asseguradas pelo público (mais especificadamente, pelo poder público, a *FCL*), demonstradas como um bem comum, observadas como de “propriedade comum”. Sua apropriaçã cotidiana, manutençã e proteçã, se tornam “patrimonial”, comunicando, ainda, a “imagem” da cidade.

A comunicabilidade no espaço público pode ser observada de diversas maneiras durante a história. Para Lucrecia D’Aléssio Ferrara (2008), o espaço público, – como a ágora, teatro das discuss3es sobre moral e ética na Grécia – era o espaço de formaçã de opini3es. Este espaço público passava por confrontaç3es diferentes do cenário atual, pois ocorria a partir da “frontalidade” nas discuss3es, pessoa-pessoa, e recebia as teorizaç3es sobre o mundo, de modo espelhado.

Já a comunicaçã construída no espaço iluminista ocorria em busca da ortogonalidade, a “representaçã” apresentava-se como mediadora de discursos até

---

<sup>7</sup> Entrevista de Henrique de Aragão concedida a Isabelle Catucci em 07 de janeiro de 2011.

meados do século XIX, propondo utopias e idealizações, como a caracterização do monumento<sup>8</sup> e da cidade planejada.

No espaço moderno, com o desenvolvimento de ferramentas comunicativas e discursivas (como a cibernética) e o advento de ciências novas (como a sociologia e o urbanismo), as relações culturais no espaço social tornam-se “hiper-sociais”, como sugere Ferrara (2008), em seu livro sobre as variações dos conceitos de espacialidade, cultura e comunicação:

**Se na proporção renascentista era a figura que enquadrava o espaço, agora a espacialidade é constituída pelo confronto entre lugares do mundo que lhe desenham um novo mapa, onde se confrontam realidades concretas e virtuais, que fazem surgir novos traços e configuram outras visualidades. Desse modo, falar em espacialidades nos aponta dois elementos básicos de reflexão que atingem a produção e reprodução de espacialidades no seu conjunto. (FERRARA, 2008:73)**

Portanto, para além do que o *Museu* permitiu experimentar, com esculturas instaladas na praça, no centro da cidade, é importante percebermos como se deu a produção e reprodução deste espaço. Esta pesquisa abrange o que foi divulgado, propagado sobre este evento, na medida em que este espaço foi construído com a participação de variados discursos em conjunto.

O *Museu* foi outorgado e discutido por diversos mediadores, como por exemplo, da esfera artística (crítica de arte, artista, mercado), do mecenas (o Banco que patrocina as chapas de metal, doando-as para a realização das esculturas de Aragão), da política (prefeitos, vereadores, secretários, instituições presentes na inauguração), da mídia (que divulgou, ao menos a nível estadual, a inauguração do *Museu*) e de instituições educacionais (com grupos da *FCI* e de escolas do município participando e pesquisando sobre o evento), dentre outras, que ajudaram a fixar o *Museu* como um *marco* em Ibiporã.

Poderíamos compreender o *Museu* como um *experimento*, pois não houve preocupações na proporção que existiria se inaugurassem um *Museu* entre quatro paredes. Se assim fosse, seriam necessárias nomeações de cargos e funções para a manutenção da memória que esta instituição visaria resguardar. Um *Museu ao Ar*

---

<sup>8</sup> Segundo F. Choay, o conceito monumento, é retomado em seu caráter patrimonial depois das guerras que destruíram a memória material de grandes cidades européias. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

*Livre* proporcionou outro tipo de visitação, mais acessível ao público. No entanto, a titulação “museu” foi utilizada mais no seu sentido midiático, inaugural, experimental, do que institucional.

A ação cultural promovida através do *Museu* incluía várias manifestações encenadas em conjunto com as esculturas. As próprias esculturas apresentavam inovações, e o evento tornou-se o espaço para o “espetáculo”. A criação do *Museu* foi experimental no sentido de não ter referências próximas que guiassem sua instauração. Ainda que um edital de seleção de artistas para compô-lo tivesse sido publicado (que não fosse apenas uma nota de jornal), é possível perceber, a partir desta pesquisa, que apenas artistas “da casa” foram selecionados, (Letícia Marquez também era amiga de Aragão).

Segundo a observação trazida pelo Jornal de Londrina, o *Museu* “é um espaço que não pode ser considerado acabado uma vez que prevê uma constante ampliação pela aquisição de novos artistas participantes” (GEHLEN, JL, 1990). Com isso, a continuidade do espaço é dada no sentido de “aquisição”, “renovação”, “adição”, o que só aconteceu para as obras de um artista, Henrique de Aragão.

Embora Aragão já fosse reconhecido no meio artístico, por ter instalado grandes obras em Londrina e Maringá e ser autor de inúmeras obras sacras, as intervenções propostas na cidade onde residia foram facilitadas pelo seu interesse e contato como “habitante ibiporaense”. No texto crítico de Adalice Araújo, ela se refere à produção de Aragão como “uma releitura expressionista do simbolismo, em que se sente a forma mágica/ telúrica do norte do Paraná”, uma visão que exprime, portanto, um artista que expressaria os “valores da terra”.

Estas colocações sobre o “experimentalismo” do *Museu* procuram informar como a ação de instalação desse foi uma oportunidade de dar visibilidade e agenciar o que os administradores chamam de “valores locais”, elencados em promoções culturais de toda ordem no município. Minha intenção foi demonstrar alternativas para pensar a instauração do *Museu* como um experimento em conjunto, que movimentou diversas esferas da sociedade ibiporaense e como isso re-significou o espaço.

## 2.12 O CAMPO SIMBÓLICO DO MUSEU

A concepção do “campo artístico” (*champartistique*) foi desenvolvida a partir da teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu, para demonstrar o caráter agonístico que envolve a produção de obras de arte. Para o autor, este campo, como os outros “campos da produção de cultural” (2002), é um *campo de forças*. A legitimação deste campo está baseada no poder de dominação de seus agentes, na articulação ou acumulação de capitais, sejam eles econômicos sociais ou culturais.

Estes poderes circulam entre instituições, e a “disputa” pelo *poder simbólico*, ensejada nas considerações de Bourdieu sobre a formação do campo artístico, é lida aqui, a partir das considerações nativas. Ou seja, as “esculturas da avenida” são alvos de constantes disputas pelo “pertencimento” das esculturas do “artista da cidade”, seja por parte dos jovens que interagem ainda como simbolização da “imagem da cidade”, ou na legitimação”. Essas são negociadas através da manutenção de significados, a partir da *FCI* responsável pelo “capital cultural” do município.

A teoria de Bourdieu nos auxilia na compreensão de que o campo está atrelado a redes de formação de significados que são bastante amplas. Como explica Loïc Wacquant, no artigo “Mapear o campo artístico”, dedicado às considerações de Bourdieu sobre o campo artístico:

**A noção de campo lembra-nos que as obras não podem ser derivadas diretamente das características sociais do seu criador ou do seu público. Esse ‘curto circuito falacioso’ omite a mediação decisiva do campo da produção cultural. (2005:118)**

Mas, como é construído este campo cultural? A sociologia da estética de Bourdieu procura demonstrar que o fenômeno da produção artística, que surge com a sociedade moderna, ocorre na crença que sua realização acontece a partir da percepção artística, contrariando ou negando os critérios comerciais e de lucro.

Isso faz com que haja um *campo de batalha* entre os agentes a fim de superar ou transpor as categorias de avaliação, presentes em práticas e hierarquias, produzindo diversos “capitais artísticos”. O “campo” passa ser delimitado a partir da

mediação decisiva do artista, com outras esferas presentes nos agenciamentos do *Museu*.

A construção de um campo cultural em Ibiporã pode ser lida através das organizações em torno da instalação das obras e da trajetória de Aragão. No entanto, o que procurei demonstrar nas descrições etnográficas está circunscrito em um escopo mais amplo, que faz com que as informações sobre o espaço do *Museu* e a manutenção deste capital simbólico sejam disputadas, também, a cada “contar sobre as obras”.

A suposta legitimação do *Museu* por especialistas, demonstrada nas falas da mídia e crítica de arte, não garantiu uma “estabilidade” das peças instaladas, tanto a partir dos interesses do artista, quanto por interesses da *FCI*. A *FCI* não realizou nenhuma catalogação que assegurasse a manutenção do *Museu*, tão pouco foi criado algum órgão especializado, responsável pela guarda e divulgação das obras. Também não foram instaladas placas de identificação ao lado das esculturas, o que não proporcionou uma ampla divulgação dos autores ao longo dos tempos. Com isso, poderíamos pensar o *Museu* como uma estratégia de vários mediadores para obter visibilidade no campo cultural.

Na entrevista de Aragão ao jornal regional sobre o *Museu*, percebemos seus interesses com relação à instalação das obras evidenciados, principalmente, por dois fatores. Para o artista, o *Museu ao ar livre* é “a possibilidade da vivência da obra de arte, tornando-a mais humana”. (GEHLEN, JL, 1990). No mesmo artigo, ele diz que “há um fio que liga todos os artistas de todas as épocas e é neste fio que ocorre toda a arte.” Nestas falas, há indicativos do interesse do posicionamento do artista no meio, ou seja, seu agenciamento ao instalar uma obra de arte no espaço público é mediado, em primeiro lugar, pela intenção de comunicação com um público amplo, e em segundo, pela inserção de sua ação nos encadeamentos chamados de “artísticos” pela “história”.

A afirmação do jornalista Gehlen na reportagem, ao comentar sobre a fala de Aragão, demonstra esta inserção: “Não é só o público que se integra ao espaço/arte. É uma possibilidade de o artista encontrar seu espaço público. (*Ibidem*) Finalizando o artigo, ele conclui: “Ocupar todos os espaços numa verdadeira invasão é exatamente o que pretende Aragão. .

Com esta afirmação, seguimos na pesquisa antropológica problematizando a presença de Henrique de Aragão no meio, construindo e disputando este campo cultural, formado principalmente através da instalação de suas esculturas. Retomando a metodologia proposta por Marcus, seguiremos na pesquisa sobre a trajetória de vida do artista, iluminando as conexões que propiciaram, parafraseando Gehlen, “a invasão” dos espaços ibiporaenses pelo artista, começando pela pesquisa de sua inserção na cidade, através da fundação *Casa de Artes*.

Para compreender o que as pessoas relatam ao falar das obras, mais do que a mediação do artista ou das obras de arte no espaço público, é necessário percebê-las como um conjunto. Quando perguntei a alguns interlocutores, no meio de conversas, o que achavam sobre as obras, foi comum escutar a resposta, “eu conheço o artista, você sabe onde ele mora?”

Estas respostas não indicam somente a presença de uma autoridade artística, que tem conhecimentos e saberes específicos sobre aquela esfera, como demonstrado por Pierre Bourdieu, a partir do conceito de *habitus*, ou seja, uma postura social do “artista” que determina também a forma como as relações sociais se constituem. Mais do que reconhecer uma esfera de poder e autoridade, as pessoas associam as obras do artista ao **espaço**. A importância de detalhar o espaço aqui se dá, pois ele foi sendo configurado na memória das pessoas a partir de suas atuações, seja antes da presença de Aragão, ou depois, ao lembrarem a existência de coretos na praça principal, obeliscos, fontes, obras mal feitas, até as árvores e bancos de jardim, identificando, assim, alguns *marcos* na paisagem.

Esta memória espacial, que alia imagens, tempos, informações e conceitos, é parte do substrato da construção da recente história de Ibiporã. Como bem demonstra o pensamento de Deleuze: “A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo” (DELEUZE, 1990: 122), memória a partir da qual, *conceitos culturais* são formados na cidade.

A compreensão conjunta do campo (obra, espaço, trajetória) é percebida também na teoria de Bourdieu sobre o campo artístico, desenvolvida principalmente em seu livro: *As regras da arte*. Neste livro, Bourdieu desconstrói a figura do “gênio criador” do artista, através da pesquisa sobre a literatura francesa do século XIX,

com o fim de perceber como o artista “luta”, tomando posições específicas no meio. Segundo o sociólogo:

**A ciência da obra de arte tem então por objetivo próprio a *relação entre duas estruturas*, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras. (BOURDIEU, 2002: 264)**

As duas estruturas são tomadas para Bourdieu como estratégias de pesquisa, partindo de relações objetivas, sobre a construção da trajetória do artista “e tal informação biográfica incitar a ler de maneira diferente tal particularidade formal da obra ou tal propriedade de sua estrutura” (*Ibidem*).

Desta maneira, Bourdieu pressupõe que há uma intenção de “controle da recepção” (Idem, 263) da obra por parte dos autores e produtores, que atuam dentro de um campo de situações “possíveis”, e que por maior que seja a autonomia deste campo, “as possibilidades das estratégias de conservação e de subversão dependem sempre, em parte, dos reforços que outro campo pode encontrar em forças externas.” (BOURDIEU, 2004:264-65). Isto nos leva a pensar que dentro da trajetória de Aragão, além das tomadas de posição dentro do campo cultural, houve “reforços externos” que propiciaram a continuidade de suas mediações na arte pública ibiporaense, como veremos no próximo capítulo.

A compreensão do campo cultural da cidade como um campo de poder, de legitimação e da “conservação” da figura do artista nos permite investigar, então, os agenciamentos durante a sua trajetória. Eles conduzem, de certa maneira, nossa percepção do campo, representado em um espaço de negociação simbólica, presente nos discursos sobre as esculturas do *Museu ao ar livre*.

Considerando que o artista faz parte desta estrutura simbólica, o papel particular que ocupa frente às lutas internas para se manter “arbitradas pelas sanções externas” (*Ibidem*: 285), sua postura no campo, indica também como operaram as mudanças que construíram a negociação entre produtores e consumidores, ou seja, do espaço conquistado pela constituição do *Museu* e do campo de poder, gerado pelas tomadas de posições.



### 3 ESPAÇOS CULTURAIS



#### 3.1 A CASA DE ARTES



O espaço remete à memória das ocupações, e o fato mais lembrado pelos interlocutores do setor artístico é a instalação da *Casa de Artes*. Mas como é esta *Casa* e como é percebida?



Há um interfone alcançável entre a grade vazada que delimita a *Casa de Artes*, acompanhado de inúmeras esculturas e, a partir dele, pede-se a visita. Por existir uma grande circulação de crianças que pesquisam na biblioteca, no museu e participam de cursos na Fundação Cultural, - além da proximidade com a praça e o parquinho- é comum que elas, incitadas pela casa diferente e informadas sobre a presença do artista, interfonem e saiam correndo. Por essas peripécias, é necessário insistir na campanha para ser atendido.



Atenciosamente, um senhor de cabelos encaracolados brancos, olhos claros, cansados e calmos, pele alva, com um sorriso no rosto, nos atende. Com vestimentas simples, ele se apresenta: é o artista. No passeio de entrada, um jardim composto de flores e plantas variadas, algumas esculturas antigas, outras pequenas peças de cerâmica encostadas em alguns cantos. Uma figura de metal representa um homem nu<sup>9</sup>, deitado sobre um círculo dentro de um retângulo, se estendendo ao sol. O título, “Gaiato”, nos informa sobre a visão despojada que o artista apresenta. Ao lado desta escultura, podemos sentar em bancos no jardim e conversar. O artista explica suas obras, entremeadas de composições

<sup>9</sup> Mencionado como auto-retrato do artista, no artigo de jornal: LEMES, Francismar. Pelado no Cosmos. Folha de Londrina, 17/06/2001.



construtivistas, geométricas, e figurativas; os pássaros nos sobrevoam o tempo todo, a buscar frutas entre as flores.

Pode-se ficar ali vagando o tempo que quiser ou chamar o artista para conversar, nos sofás ou mesas disponíveis para receber as visitas. As pinturas e esculturas representam temas religiosos, abstratos e/ou sobre a natureza: humana, animal, vegetal ou cósmica.

Seguindo por esta sala, passamos por um armário repleto de livros, a biblioteca, e chegamos a uma sala parecida com uma sala de jantar, duas mesas, uma grande no centro, com uma fruteira em cima, algumas esculturas. Uma mesa menor no canto e, sobre ela, um bonsai, o livro ou revista que o artista está lendo. Aragão tece alguns comentários sobre eles. Nesta mesa, tive a maior parte de minhas conversas com o artista.

A sala continua repleta de obras, sendo necessário um andar cuidadoso para não trombar com elas, com o perigo de se machucar entre os chifres de um veado em metal de um painel de parede, ou nas hastes de triângulos pendulares que sustentam pássaros em metal dourados, pousados no ar, através de um fio dourado.

Da sala de jantar, pode-se retornar à entrada principal por um corredor com várias esculturas e vitrais, ou sair por outra porta para os fundos do jardim. Nesta saída, o artista faz questão de apresentar a escultura fonte: “KosmosAkaticus”, um grande pássaro que jorra pequenos fios de água, sobre seu lago raso construído, onde habitam seus peixes vermelhos de estimação. Ao fundo, atravessando o lago, vemos o teatro de arena, batizado com o nome de sua mãe, onde estava temporariamente instalada a grande obra em metal: *Oici Rua Moruat*, um peão se equilibrando em um gigantesco touro.

Nos fundos da Casa, o ateliê repleto de pequenos experimentos, aparelhagens, gases de solda e ornamentos. Na última vez em que o visitei, Henrique estava trabalhando em um grande pássaro em metal<sup>10</sup>, em processo de acabamento. Do ateliê, retornamos para saída, passando por outras pinturas nos muros externos.

---

<sup>10</sup> A obra *Leide-N-Mítica*, referenciada nas páginas 47-54 desta dissertação.

Enfim, de que se trata a casa que acabamos de conhecer? De um museu, uma residência? Este que nos recepciona, é um funcionário público? Mas é o próprio artista! Há um horário para visitação? Escolas realizam visitas periodicamente. A Casa faz parte do roteiro turístico da cidade, alguns eventos são realizados na Casa, como apresentações teatrais e encontros de artistas. Alguns nomes de artistas reconhecidos regionalmente já passaram e ficaram por lá por algum tempo, como por exemplo, Helio Leites, Laerte Ortega e tantos outros. Mas, lá ainda há a residência do escultor, que não está incluída no trajeto da visita, sendo resguardada por portas que mantém sua privacidade. Além disso, há uma casa de fundos, destinada aos ajudantes que são prestadores de serviço em sua limpeza.

### 3.1.1 Entre histórias e memórias

Alguns relatos nos informam sobre a circulação de pessoas e significados na Casa, no entanto mais do que *circulação*, o que estas pessoas narraram esteve mais diretamente relacionado à *formação e continuidade* de trajetórias, que imbuídas do espaço e da figura do artista, construíram *mundos* e modos de vivenciar a cidade. Como percebemos nas falas das pessoas entrevistadas por mim, as quais passaram pela Casa:

Maurício, frequentador assíduo da *Casa de Artes*, amigo de Aragão, fala de sua aproximação da *Casa de Artes*, de quando ainda era menino e buscava plantas para seu aquário. Ele diz que se lembra da casa sem portões ou muros, da sua curiosidade em conhecer os mistérios construídos em torno da Casa aberta ao convívio da arte, das plantas, das pessoas diferentes. Ele, adolescente, filho de político, ficava imaginando “o que seria uma vida sem televisão”? Vendo o movimento entre jovens rebeldes, roupas diferentes, conversas de roda, amor como lema, diz enfrentar o preconceito da sociedade, que condenava o artista por ser homossexual. Hoje, psiquiatra, Maurício diz ser um privilégio acompanhar o artista produzindo, vendo as placas de metal sendo montadas, na realização de esculturas e ainda presenciar as dificuldades deste processo, vendo o artista se ferir enquanto

trabalha, observando a audácia de seu falar, da sua batalha ao necessitar de reformas na *Casa*.

Severino conta que chegou a *Casa* por saber que lá tinha um curso de marcenaria. Ele necessitava de um ofício, era jovem, saiu de casa porque a família tinha uma renda baixa, e sabia da existência desta outra *Casa*. Com o tempo, vai ficando mais próximo, e a partir de 1982, o grupo de teatro “Célula” começa a montar peças teatrais, das quais ele participa. Com o dinheiro arrecadado em “festas a fantasia” e de doações, o grupo de teatro constrói, com mutirões, o primeiro anfiteatro da cidade, na *Casa de Artes*. Ele que aprendeu marcenaria, acabou sendo ator, diretor de algumas peças do grupo, viajando para outras cidades através do teatro. Severino diz que se tornou um filho de Aragão, pois sua relação profissional inicial foi se tornando cada vez mais parte de uma busca pessoal, em “se encontrar no mundo”<sup>11</sup>.

João fala de sua experiência de aproximação da *Casa*, “como quem rodeia o portão dos monges esperando que os sábios o abram”. Na época da adolescência, havia se formado em filosofia, mas “sai do exercício do exército sem chão”, tinha vontade de aprender artes, e seu pai, em Londrina, “ouve falar do artista Aragão”. Mora na *Casa* por dois anos, começa aprendendo a esculpir em madeira, “em viagens espirituais, em reclusões, a conceber o melhor nas pequenas tarefas, na casa simples enriquecida por vinho, Stravinsky e pernil pendurado perto do fogão...” Enquanto trabalhava aprendendo as técnicas do metal, pintura e madeira, ouvia os ensaios teatrais, dos quais às vezes participava. Diz que foi lá buscar a técnica e dela “ganhou o pão, mais que o pão, encontrou caminhos”. Quando saiu da *Casa* foi diretor de Cultura, hoje, artista reconhecido na região, mestre em semiótica, diz ter grande admiração pela pessoa de Henrique e pelo trabalho que desenvolveu na cidade.<sup>12</sup>

Dentre tantas outras histórias que rodeiam a *Casa de Artes*, onde se ensinava sem cobrar, abrigava quem pedia para ficar, acompanhou tantas inspirações, foi também o espaço onde Aragão viveu e acenou, depois, do portão que teve de construir, para suas esculturas em volta, vizinhas na praça, igreja,

---

<sup>11</sup> Notas retiradas da entrevista de Severino, concedida a Isabelle Catucci em 07/01/2011.

<sup>12</sup> Notas retiradas da entrevista de João concedida a autora em 13/04/2010

biblioteca-museu e Cine-Teatro. Este último espaço nobre foi construído pelo menino que ensaiava como ator na *Casa de Artes*, que anos mais tarde se tornou o prefeito, Daniel.

Estes relatos compõem, entre tantos outros nomes, uma espécie de “alunos, discípulos” da *Casa de Aragão*. No entanto, há também relatos de pessoas que preferem não serem identificadas, que acreditam que a *Casa* não cumpre seu papel cultural, por não formar ou elevar nomes locais. Para âmbitos mais gerais, elas dizem acreditar que a *Casa* ficou “só para Aragão”, o que não era para acontecer com um terreno público.

A característica híbrida desta *Casa de Artes* já gerou muita discussão, chegando à esfera do poder público, em assembléia, com pedido de reintegração de sua função pública ao município<sup>13</sup>. A manutenção deste espaço, por vezes colocada em questão, desenrola-se problemática desde sua criação.

### 3.1.2 A criação e manutenção da *Casa de Artes*

A *Casa de Artes*, residência do artista, fica ao lado da praça central e da *Fundação Cultural*. Ela é inaugurada quando o artista propõe ao prefeito Ciro Ibirá de Barros, em 1965, o ensino das artes na cidade. Em 1969, é aberta a *Casa de Artes e Ofícios Paulo VI*, construída com doações e mutirões. É possível acompanhar este processo através da apresentação de Aragão, da primeira exposição coletiva dos alunos da *Casa*:

**Antecedentes/Nunca será possível esquecer a atitude simples do Ciro, quando apontando para o velho barracão- fábrica abandonada de tubos de concreto-me perguntou: “aquele terreno com o barracão serve para o que pretende fazer?” /Para quem havia pedido apenas uma sala para trabalhar com aqueles que desejassem fazer arte, era demasiado! Uma semana depois uma lei transformava em ato oficial o entusiasmo do menino encantado e fascinado daquele homem aparentemente rude, o que mais me comoveu em sua pessoa foi à confiança na palavra de alguém que naqueles tempos era visto como “monstro sagrado”./Nascia assim, a *Casa de Artes* de Ibiporã, tudo a ser construído! Tínhamos um teto sem paredes e um terreno onde não vicejava nem o mato, porque os restos de concreto que cobriam a terra**

<sup>13</sup> Discussão apresentada no artigo: NOVAES, Dulcineia JORNAL DE LONDRINA. 1984, Caderno 2

não permitiam uma aventura fascinante numa terra pioneira, um desafio para quem havia escutado que “aqui não havia lugar para artistas”. (...) Durante muito tempo foi um cavar sobre a água, a única segurança era a incerteza, se em algum momento destes primeiros anos houvéssemos pensado em resultados econômicos e glórias, a única saída lógica teria sido a desistência. Contudo seria injusto negar a presença contínua de uma alegria profunda e inexplicável”. (Folder, ARAGÃO, 1975, acervo do Museu Histórico de Ibiporã)<sup>14</sup>

A proposta de ensinar artes havia sido realizada anteriormente ao prefeito de Londrina, que negou dizendo não haver interesse. Quando houve a doação do terreno de Ibiporã para o propósito, Aragão aceita mesmo sabendo que não haveria recursos para “manter o sonho”, por isso foi tão importante a participação da comunidade.

A escritura do terreno onde está instalada a *Casa* já causou diversas polêmicas, como relata a jornalista Dulcinéia Novaes, em 1984, na reportagem em que explora este embate. Segundo ela, “um dia a tranquilidade do paraíso é quebrada repentinamente”, quando Aragão teve de dar explicações na Câmara de Vereadores sobre o que faziam na *Casa de Artes*, alegando não haver uma lei que passasse a escritura do terreno cedido pelo Prefeito Ciro Ibirá de Barros. Aragão diz que isso ocorreu porque o prefeito que fez a doação do espaço para *Casa* faleceu pouco tempo depois, ficando apenas a disputa pela escritura do terreno. (NOVAES, 1984).

No entanto, a Lei Municipal 527/76, de 9 de abril de 1976, *reconhece* de utilidade pública a *Casa Artes e Oficinas Paulo VI*, assim como a Lei Estadual 6884, de 30 de junho de 1977, *declara* de utilidade pública a *Casa de Artes*<sup>15</sup>. Com isso, seu caráter público se mantém entre os tempos, sendo que esta disputa continua nos anos 2000, quando o artista e comunidade, resolvem transformar a *Casa de Artes* em *Fundação Henrique de Aragão*.

A importância e a memória pública da *Casa* são resgatadas quando se lembram da construção do primeiro teatro de arena, em conjunto com a prefeitura e comunidade, segundo as palavras de Aragão na entrevista da reportagem de

---

<sup>14</sup> Apresentação de Henrique de Aragão. Folder da exposição coletiva de Adely Richter Sampaio, Ademir Godoy, Itamira Ferreira Sucupira, Arthur Costa, Célio Semprebom, Daise Aparecida dos Santos Iria e Darci Gériques. Julho de 1975.

<sup>15</sup> Publicado no D.O. em 07/07/1977

Novaes: “a molecada vinha para as aulas e trazia um tijolo, um pacotinho de cal ou areia todo dia. Era um mutirão da amizade, bonito de ver”- lembra ele, com ar saudosista.” (NOVAES, F.L. 06/06/1984).

Em 1991, o espaço é reformado graças à parceria do prefeito com o Banco Banestado, conforme reportagem da Folha de Londrina (SATO, 1991.). Localizada no chamado “espaço monumental da cidade”, na Casa ensaiavam grupos de teatro, se ensinava marcenaria, música, dança, e artes.

### 3.1.3 “Aqui não é uma escolinha de artes”

O artista diz ter dificuldade em explicar para a sociedade que a Casa “não é uma escolinha de artes”, mas um espaço *vocacional* (um termo comumente utilizado por Aragão, e que encontra diálogos na esfera religiosa), sem muitas regras didáticas, mas com a convivência e a discussão de temas para o desenvolvimento individual, como podemos verificar ainda na apresentação da exposição de 1975:

**Todas as atividades da casa até hoje têm nascido com uma característica comum: o desprendimento e doação de alguém que se encontra com a necessidade existencial – expressiva de outros, é a marca da arte- vida- arte que praticamos. Não me recordo que nenhum de nós haja guardado nada só para si, há uma presença de comunhão constante, uma coisa que aprendemos em profundidade nestes anos foi “perder tempo” com o outro e se dessa comunhão frutificou algo positivo e novo, está aí para ser visto melhor, para ser amado... [...] (folder, Aragão, 1975, Acervo Museu Histórico)**

Este tipo de atividade artística sem muitas regulamentações fez com que Aragão tivesse que prestar contas sobre a “formação de artistas” que vinha sendo realizada na Casa. Tal impressão era visível ainda na reportagem de Novaes (1984), sua indignação estava na incompreensão de quatro vereadores a respeito de quererem saber o que faz uma escola de formação artística:

**“Sabe que os vereadores chegaram a perguntar em que períodos os alunos estudavam? Se havia 1º e 2º graus? Se aqui se ensinava matemática e português? Eles não entendem que aqui é uma escola de formação artística. Nós não podemos ser enquadrados em nenhuma forma de escola tradicional” [...] (NOVAES, F.L.1984)**

Foi organizado a pedido dos vereadores, um estatuto para Casa, com plano diretor e regimento interno. No estatuto de 31 março de 1983, são apresentadas

como “finalidade principal a promoção e orientação humana, através das várias modalidades artísticas”. As atividades da *Casa* passam a ser vistas como “fora do comum”, realizadas em um espaço “diferente”, disputado, como afirma Novaes: “Aragão defende este pedaço de Ibioporã onde sempre cultivou um movimento cultural independente, quase perene, resistente mesmo. Às vezes tira dinheiro do próprio bolso para continuar a manter aquele pedacinho de paraíso...” (Novaes, 1984)

Nesta *Casa de Artes*, Aragão também reside e mantém o atelier, instala obras no pátio e quando as obras não cabem mais dentro do quintal, ou ficam restritas a ele, com a construção de muros, são instaladas novas obras no espaço público. Por isso, as pessoas da cidade ao referirem-se às esculturas, apontam em direção a *Casa de Artes*, indicando o lugar de “origem” daquelas manifestações.

É na *Casa de Artes* que o grupo de teatro “Célula” se forma e ensaia, apresenta peças em capitais brasileiras, e recebe a visita de importantes nomes do cenário artístico em seu espaço, ganhando reconhecimento local. Em um folder da *Casa* (sem data) podemos perceber a promoção das atividades realizadas lá, com reconhecimento público através de uma autoridade artística e política, do embaixador, poeta e ativista cultural, Paschoal Carlos Magno:

**Este centro de arte que encontrei em Ibioporã é das realizações mais lindas neste mundão de Brasil; tem um homem como Henrique de Aragão que merece o respeito pela sua obra patriótica e admiração pelo seu extraordinário valor como artista. Todos nós, dentro da nossa transitoriedade humana passaremos, mas esta escola de arte ficará como um endereço permanente de inteligência, sensibilidade, perseverança e idealismo, no panorama cultural do Paraná e do Brasil. (Embaixador Paschoal Carlos Magno, s/data prospecto presente no acervo do Museu histórico de Ibioporã)**

Por ocupar um espaço central, a *Casa* é um espaço de visualização intensa, sendo cobradas continuamente ações que justifiquem sua presença na cidade. No *Museu Histórico de Ibioporã*, localizei um documento datilografado, assinado por Aragão, que explica a especificidade da *Casa* na “formação” de artistas. Para isso, vários nomes são citados, justificando as atividades da *Casa*, conforme segue:

**[...], por exemplo, José Quaresma que trabalha hoje no departamento do setor do Teatro Amador do Paraná, Fundação Teatro Guáira. Aqui em Ibioporã ele aprendeu a amar e fazer teatro. A 1ª vez que subi num palco foi agir. João Werner, hoje na Divisão de Cultura, antes, porém formou-se como artista na *Casa de Artes* do Município, (...) Severino Semprebom na Divisão de Projeto e Construção de Agências Novas do**

**Banco Sudameris saiu daqui da Casa de Artes. Jair Salvador é hoje integrante do grupo de teatro profissional em S. Paulo. Heloísa Moreira de Jacarezinho, acaba de realizar exposição individual em S. Paulo, na galeria Itaú e está de partida para os Estados Unidos com bolsa de estudos de especialização em artes plásticas. O prof. Célio Semprebom foi um dos nossos primeiros alunos. [...] (ARAGÃO, sem título, sem data, acervo do Museu Histórico de Ibiporã)**

Na pesquisa documental, encontrei também diversos convites de exposições e prospectos de peças teatrais, que tinham como endereço a *Casa de Artes*. Nas salas principais da *Casa*, existe uma espécie de galeria, onde se realizam exposições de pinturas e esculturas. Durante muito tempo, este foi, também, um espaço para apresentações de dança, residência de alguns artistas e lugar para encontros literários. Inês, em visita a *Casa*, fala que na época em que dava aulas de música, várias vezes durante as suas aulas, mais do que uma atividade era desenvolvida no espaço, fazendo com que os alunos que iam aprender música se interessassem por artes plásticas, dança e teatro.

Estes tipos de atividades formativas acabaram garantindo a continuação do espaço, que com o tempo se modificou, mas continuou a formar “discípulos”, como falou a Secretária de Turismo e Vice-Prefeita da cidade, em um discurso público sobre Aragão, considerando-se “discípula da *Casa*” por ter frequentado o espaço durante algum tempo, ensaiando, apresentando e depois dando aulas de balé na *Casa*.<sup>16</sup>

Na entrevista concedida a esta pesquisa<sup>17</sup>, Sandra se lembra da época em que surgiu a necessidade de construção dos muros na *Casa*: “Era tudo aberto, as pessoas circulavam, tinha um lago, me lembro de quando apresentava o balé na *Casa de Artes* e de minhas colegas brincando para ver quem não caia no lago, mas a cidade cresceu, veio a violência e ainda assim o Henrique não queria colocar muros, mas era necessário.”

A professora de sociologia e atriz Terezinha, colega do artista, diz<sup>18</sup> sobre o seu temperamento “estourado” de Henrique, de sua irreverência, um “homem que não veste terno nem para ser padrinho de casamento”, do artista generoso.

---

<sup>16</sup> Também em encontro com amigos de Aragão, vários deles se consideraram como “discípulos” da Casa de Artes e do artista, como Agnaldo que foi seu assistente e Hamilton, que frequentou a Casa mesmo residindo em Maringá.

<sup>17</sup> Entrevista concedida a autora em 18/08/2011

<sup>18</sup> Entrevista de Terezinha concedida à autora em 12/08/2010



Terezinha menciona, também, sobre a dificuldade em convencê-lo a colocar muros no espaço, como podemos perceber em um trecho da entrevista, quando pergunto como era a *Casa de Artes*:

*Tinha muita gente circulando, Henrique é um homem muito aberto, receptivo, recebe qualquer um, e sempre foi assim, essa é uma das características dele. Eu já disse a ele que isso pode ser perigoso, pois nem todos que vão lá, podem ir com boas intenções. Mas ele não muda, e gosta de receber e conversar com as pessoas pode ser criança, adulto, bem ou mal vestido. Quando construíram o muro na Casa de Artes, ele não queria, pois todos entravam e saíam na hora em que quisessem, era um ponto de encontro. Eu me lembro daquele cipreste que tem na frente da casa dele. Quando comecei a frequentar lá, ele era pequenininho, para você ter idéia de quanto tempo faz! (Hoje está enorme!) Construíram o muro porque foi preciso, Ibiporã era uma cidade pequena, todos se conheciam, mas ela cresceu.*

Em sua fala, percebo o limiar da compreensão sobre a *Casa*, o **muro** representando o embate entre o espaço público e privado, pois a intenção era de que a visita da *Casa* fosse constante. No entanto, com os muros, resultado do progresso e aumento de violência na cidade, a *Casa* fecha o seu jardim (onde estavam as esculturas de Aragão) e, assim, outras conotações sobre o aspecto privado da *Casa* passam a ser percebidos.

Na paisagem lembrada do convívio na *Casa* pelos frequentadores e munícipes que acompanharam estas discussões, o espaço da *Casa* habita quase sempre numa liminaridade. Alguns interlocutores, que preferem não serem identificados, alegaram que a *Casa* é um espaço de “marginalidade”, pois o artista “homossexual” mantinha cursos de artes para crianças sem cobrar.

Estes comentários estendem-se pela fama das esculturas sacras “obscenas” que o artista produziu durante sua trajetória, pois “mesmo dizendo ser católico, tinha algumas de suas esculturas retiradas das Igrejas, por serem consideradas indecorosas.” Outros preconceitos são disseminados através de comentários a respeito das peças teatrais encenadas na *Casa*, consideradas “ousadas”. Tal sentimento é passível de ser percebido através de relatos como os de Rosanea de Almeida, bailarina, que chega de Joinvile à Ibiporã na década de 90, ensaiando

peças teatrais no espaço. Ela explica que os comentários preconceituosos surgem pois as peças continham cenas de quase-nudez ou mesmo de nudez.<sup>19</sup>

As tensões são provocadas também por outras esferas, relacionadas ao convívio cotidiano e das relações sociais do grupo frequentador da *Casa* em enfrentamentos aos setores mais conservadores, muitas vezes permeados por discussões políticas. As disputas pelo poder de gerir o capital simbólico formado por ações culturais aparecem como nuances de discussões, realizadas em comentários informais e “fofocas”, demonstrando atritos internos relacionados ao *status* que o artista e a *Casa* ocupam na comunidade.

É nesta política do cotidiano (VELHO, 1985: 25), do que as pessoas falam de suas leituras particulares sobre os acontecimentos, que disputam entre a acomodação e a resistência de valores, das esferas de discursos, que muitas vezes circunscreve-se o comportamento “desviante” e liminar de Aragão, que de certa forma, é lido, também, no espaço da *Casa*.

Este comportamento desviante pode ser entendido, como sugeriu Gilberto Velho “não como um indivíduo que está fora de sua cultura, mas que faz uma ‘leitura’ divergente dela.” (VELHO, 1985;27). Com isso, Aragão, por diversas vezes, é visto como “diferente, estranho, louco, marginal” por alguns interlocutores. No entanto, concorre com estas falas, o discurso de autoridades o reconhecendo como “fundador, artista de renome, conselheiro de cultura, pessoa de grande coração”.

O “fechamento” da *Casa* com os muros simbolizou de certa maneira outra forma de se relacionar com o espaço. Esta ação contribuiu para que houvesse uma expansão territorial das atividades do artista, com a instalação de esculturas em Ibiporã, estendendo-se às praças vizinhas.

A circulação de pessoas mudou também em função das atividades da *Casa*. Com o tempo, os cursos livres de artes, teatro, música e balé, foram sendo regulamentados e organizados pela *Fundação Cultural de Ibiporã (FCI)*, fundada em 1987, e instalada ao lado da *Casa de Artes*.<sup>20</sup> Com os anexos da *FCI* e os novos

---

<sup>19</sup> Rosanea comenta ainda que por existirem muitos comentários maldosos, o público para “certas” peças acabava sendo convidado “a dedo”, sabendo que certos setores tinham muita resistência àqueles tipos de apresentação. Entrevista concedida 13 de agosto de 2011.

<sup>20</sup> O artista H. Aragão foi também um dos fundadores da *FCI*.

espaços inaugurados, como o *Centro de Formação Musical e Artes Mário de Menezes* (CEFORMA), outras atividades foram incorporadas, como a administração do Museu Histórico, e da loja “Arte da Casa”, com projetos para o desenvolvimento do artesanato local. Também os ensaios e apresentações teatrais e de dança se fundamentaram no palco do *Cine-Teatro Padre José Zanelli*.

A Casa passa a ter uma frequência “monitorada” por estes novos espaços e instituição, pois além de ser visitada pelos habitantes da cidade e por estudantes da região em atividades pedagógicas<sup>21</sup>, pessoas de outros lugares visitavam a Casa de Artes para conhecer o “artista da cidade” e o seu acervo<sup>22</sup>.

Já o comportamento “desviante” do artista, ou a “liminaridade” da Casa, podem ser lidos como aspectos transitórios, pois a legitimidade da existência da Casa foi fundamentada principalmente pela presença e influência do artista no espaço. Esta ação contínua, no espaço e no campo cultural, propiciou uma mudança estratégica por parte do artista em relação ao espaço, que desde o ano de 2007, anuncia a Casa como *Fundação Henrique de Aragão*.

### 3.2 DE CASA DE ARTES PARA FUNDAÇÃO H. ARAGÃO

As disputas pela legitimidade da existência de uma Casa de Artes em Ibiporã, tida como espaço de formação (pública), move discussões a partir da burocratização desta atividade, com questões relativas à escritura do terreno, e ainda na formalização de seu estatuto ou de sua eficiência. A consolidação da parte documental do espaço, ocorridas principalmente por iniciativas de Aragão, indicam também, quais foram os parâmetros que permitiram o desenvolvimento destas atividades culturais em relação à posição social do artista na comunidade.

---

<sup>21</sup> As visitas são incluídas no programa pedagógico escolar de alguns projetos de Escolas Municipais e Estaduais de Londrina e Ibiporã.

<sup>22</sup> É interessante acompanhar como a discussão público versus privado se perfaz em várias instâncias da arte. O processo intencionado por parte de H. Aragão, em transformar a Casa de Artes e Oficinas Paulo VI, em Fundação Henrique de Aragão, segundo ele, é para assegurar que sua obra continue sendo disponível ao público depois de sua morte, não deixando brechas para que parentes ou administrações públicas, utilizem o acervo artístico de outra forma. Por tanto, “seu” acervo, constitui segundo sua intenção, como “um” acervo de caráter público, registrado pela Fundação H. Aragão, que tem como meta, a disponibilização para o público em geral.

No campo artístico, são encenadas disputas principalmente no terreno da atual *Fundação Henrique de Aragão* (FHA). Durante o processo burocrático, em legalizá-la no espaço da *Casa*, Aragão diz, um pouco cansado em uma entrevista em que havia acabado de chegar com os papéis do cartório em uma pasta nas mãos, que para ele “tanto faz, se a promotoria continuar a voltar com os processos, aqui poderia se chamar *Casa de Artes*, que iria continuar funcionando do mesmo jeito!”.

Mas a mudança burocrática de nome efetuada no final de 2011 representou a legitimação do espaço, que disputado diversas vezes, acabou sendo consolidado com o nome do artista. De certa forma, o espaço continua a ser chamado de *Casa de Artes*, principalmente porque há um grande letreiro em concreto vazado em frente ao espaço, denominando-o assim. Por outro lado, as referências dadas pelos interlocutores, continuam também a vincular, as impressões sobre o espaço à obra de Aragão e a sua pessoa.

É interessante notar que, de acordo com o novo estatuto do espaço, o principal objetivo da *FHA* continua a ser a *Casa*, mas aliada à pessoa do artista. Conforme divulgado pela imprensa local, a *FHA* tem como meta: “preservar documentação e acervos da *Casa de Artes* e *Ofícios Paulo VI*, bem como a documentação e obras de seu fundador...” (KASTER, PMI, 2011)<sup>23</sup>.

Além da conservação de suas obras, esta Fundação se comprometeria legalmente em gerir o acervo da *Casa*, conforme o artista informa na reportagem intitulada “*Casa de Artes* transforma-se em Fundação Henrique de Aragão”:

**Tenho nesse acervo uma obra de Poty Lazarotto, três de Brudizinski e também de Fernando Velloso. Isso foi dado a mim pessoalmente, mas tenho de passar para a comunidade “Não pode ser uma comunidade hipotética porque é preciso alguém para gerir esse acervo e, no caso, o ideal é uma fundação” (LEMES, FL., 23/12/2007).**

Com esta nova Fundação, é assegurada uma memória para a *Casa* e para Aragão, que passam a constituir em conjunto, uma história para a paisagem daquele espaço, conformando lugares lembrados a cada recontar de seus convives, de suas experiências com as ações culturais realizadas lá.

---

<sup>23</sup>KASTER, Jaime. “Fundação cuidará das obras de Henrique de Aragão”. Disponível em: <<http://www.ibipora.pr.gov.br/noticia/mostrar/8061-Fundação+cuidará+de+obras+de+Henrique+de+Aragão.html>> Acesso em 20 março de 2011.

Desde o início, ter um espaço público chamado de “casa” indicava esta posição de “familiaridade” para a comunidade, sendo assimilada e compreendida também como uma “casa do artista”, às vezes mais até do que “casa de artes” (em um sentido mais geral). Muitos interlocutores nunca haviam entrado na *Casa*, mas, no entanto, sabiam a sua localização e que lá habitava o artista. Por isso, transformá-la em *Fundação Henrique de Aragão*, com o “nome” do artista, não gerou muitas polêmicas, sendo reconhecida, nas palavras da vice-prefeita, como “um espaço merecedor do nome do artista”.

Esta proximidade indicada nos nomes dos espaços, de *Casa*, para o nome do artista, indica também as conexões e tipos de agenciamentos realizados para a manutenção desta atividade artística em Ibiporã. Este lugar foi constituído na memória dos ibiporaenses através de uma prática contínua, que identificou o artista na cidade com o “lugar” que ele ocupa, sendo que sua postura social esteve sempre associada a este espaço como referência.

Os “espaços culturais” construídos em torno da *Casa* remontam à intenção da continuidade de agregar capital simbólico na região, instalados posteriormente à inauguração da *Casa*, como o Complexo Cultural Henrique de Aragão (que já homenageava o artista, a partir de uma construção de caráter municipal), e a *FCI* na década de 80, com o Cine-Teatro.

### 3.3 UM NOVO PALCO, O *CINE-TEATRO*

O Cine-Teatro Pe. José Zanelli foi inaugurado em 13 de agosto de 1988<sup>24</sup>, na gestão do prefeito Daniel Pelisson. Segundo informações do Museu Histórico, o Cine-Teatro transfere as atividades culturais “oficiais” mantidas há 30 anos, pelo Pe. José Zanelli, no Salão Paroquial da Igreja Matriz, para o novo espaço, a uma quadra de distância, que demorou cinco anos para ser concluído. Planejado pelos arquitetos Marcos Pelisson, Osvaldo Canisaris, José Angelo de Assis e Hebert Keller– na

---

<sup>24</sup> A data de inauguração do Cine-Teatro, 13 de agosto, foi referenciada como uma data não tão boa para inaugurações, para os supersticiosos (GRACINA, FL, Arte ganha espaço, 13 /08/1988). Na mesma reportagem anuncia a inauguração do Cine-Teatro para “a região de Londrina”.

época estagiários da Prefeitura, e supervisionado por técnicos e especialistas –foi considerado como um teatro de ótima acústica, projetada por Solange Boligan e assessorada por Carlos Cur, com capacidade para 300 pessoas.

Segundo o jornal “O Estado do Paraná”, o *Cine-Teatro* foi custeado em 80% pela prefeitura, e o restante proveniente de verbas do PRAM, Programa de assistência ao Município (CINE... O Estado.,1988). A administração do espaço ficou aos cuidados da *Fundação Cultural de Iporã*, contando com assessoramento da *Fundação Teatro Guaíra*. Na mesma reportagem, informam que “no projeto arquitetônico foi incluído a Escola de Arte e Ofício Paulo VI e o local escolhido para a construção foi à antiga autarquia de saneamento da cidade” (*Ibidem*), ficando a primeira caixa d’água do município incorporada à arquitetura do lugar.

A inauguração do espaço foi registrada em uma nota de jornal, de autoria do então Secretário de Estado da Cultura, René Ariel Dotti: “O Teatro Padre José Zanelli exemplo de inteligência e fé” (Folha de Londrina, 17/08/1988). Segundo o autor, “muito mais que a criação de um novo espaço para as expressões da arte, a inauguração veio caracterizar dois aspectos da maior significação política e cívica”. O primeiro aspecto seria o projeto desenvolvido por membros da comunidade, com recursos locais, e o segundo, a “manifestação de esperança de autoridades na cerimônia que antecedeu o espetáculo artístico”.

Na sua descrição, a noite da inauguração foi marcada pela liderança do prefeito, em “um cenário de apoteose no qual as manifestações da cidadania tiveram como fundo musical um repertório de peças clássicas e populares” (*Ibidem*), com a Orquestra e Coro da Universidade de Londrina, sob regência do maestro Anthonio Benvenuto.

A atmosfera de “civismo” e “arte” citada na “noite de glória” (segundo as palavras dos vereadores locais), da estreia do espaço repleto de pessoas (muitas de pé), indicou para Dotti, uma oportunidade de perceber que a “cultura”, pode combater a “ignorância” e “opressão” mantidas durante a “ditadura” (DOTTI, FL, 1988). O autor cita um psicanalista, Jurandir Freire Costa e Freud, para demonstrar “o mal estar da civilização e psicologia das massas”, concluindo que “sem um olhar que transcenda a realidade, o homem cai na agonia, na atomização, no pânico” (COSTA *apud* DOTTI, FL, 1988).

A percepção de Dotti sobre o evento de inauguração está voltada para um “ideal” de inteligência e fé, que ele acredita ser contemplado através da cultura. Mas esta certeza é rebatida na fala da irmã do prefeito da época<sup>25</sup> que, ao lembrar da inauguração do espaço, disse que Daniel sofreu muitas críticas por ter investido o dinheiro municipal na cultura. As principais campanhas “contra”, na época das eleições “diziam que Ibiporã precisa de um albergue, e não de um Cine-Teatro para a elite”. Esta distinção ocorre até os dias atuais, ainda que nas programações divulgadas nos jornais, grande parte dos espetáculos tivesse “entrada franca”.

A construção do espaço foi justificada pelo prefeito na época como “um pedido da população de Ibiporã que considerou prioridade dentro do Projeto Galha Azul”. (CINE..., O Estado do Paraná, 1988). Segundo outra reportagem, a construção é referenciada também como um pedido da população local:

**Há muito a comunidade de Ibiporã sente a falta de um espaço para suas manifestações artísticas [...] Este antigo sonho dos ibiporaenses começou a se realizar há 5 anos, quando foi feito junto à comunidade um levantamento de prioridades. A construção de um teatro ficou em 3º lugar na lista./ Se a decisão de se fazer um teatro foi fruto de uma decisão caseira, nada mais adequado que construí-lo dentro do mesmo espírito, usando soluções caseiras na medida do possível. (GRACINO, FL, 1988).**

É interessante notar que, diferente das cidades vizinhas do interior do Paraná, que tinham um cinema, em Ibiporã a época da construção<sup>26</sup> do *Cine-Teatro* é tardia<sup>27</sup> (final da década de 80) e, portanto não era uma novidade (como foram os cinemas construídos na década de 50 e 60).<sup>28</sup> O cinema da cidade, ainda que não concorresse com as inovações tecnológicas (que ocorriam com os cinemas de

<sup>25</sup> Entrevista a Terezinha Pelisson em 12 de agosto de 2011.

<sup>26</sup> Inaugurado em 13/08/1988, na gestão do prefeito Daniel Pelisson, transfere as atividades culturais “oficiais” mantidas há 30 anos, pelo Pe. José Zanelli, no Salão Paroquial da Igreja Matriz, para o novo espaço, que demorou cinco anos para ser concluído. Planejado por estagiários da Prefeitura, o arquiteto Marcos Pelisson, e supervisionado por técnicos e especialistas, é considerado um teatro de ótima acústica. (Fonte Museu Histórico de Ibiporã)

<sup>27</sup> Tais como citado nas reportagens: LACHNER, Lúcia. Ibiporã foge à regra e mantém cinema aberto. Jornal de Londrina. Sem data. Arquivo Biblioteca Municipal de Ibiporã, p.46; e EDITORIA. 06 agosto 1999. Cine Teatro comemora estímulo a Cultura. Jornal de Londrina. JL Regional Londrina. p.6

<sup>28</sup> Houve também em Ibiporã, o Cine Rex (de madeira) e na déc.50, e o Cine Radar (mais freqüentado), ambos instalados em espaços adaptados para sua função. No entanto, o Cine-Teatro Pe. José Zanelli trouxe outras percepções sobre o espaço do “cinema” e do “teatro”.

*shoppings* de Londrina), manteve sua frequência por oferecer um preço acessível, e filmes em cartaz ainda recentes, estando “em moda” em Ibiporã.<sup>29</sup>

### 3.3.1 “BlowUp”

Estão instaladas nos espaço do Cine-Teatro, duas obras de Henrique de Aragão. Um painel de concreto em relevo foi projetado e instalado no hall durante a construção do Cine-Teatro.<sup>30</sup> Outra escultura foi instalada posteriormente, quando a prefeitura a recebe como doação, esta obra, intitulada de *Blowup*<sup>31</sup>, é uma das poucas obras com iluminação embutida de autoria do artista, com vidros coloridos e chapas de metal que, segundo o artista, fazem alusão à “explosão das cores”, o “começo do universo”.

A relação direta com o filme do diretor italiano Antonioni<sup>32</sup>, também intitulado de *Blow-Up* não é referência para o artista, quando questiono sobre a semelhança. Esta escultura ocupou durante muitos anos a sala do político “Cabeção”, sendo projetada para aquele espaço, quando foi doada para a prefeitura a obra teve que ser restaurada.

No entanto, a instalação da obra no espaço do Cine-Teatro (que tem a fachada de vidro, possibilitando vê-la de fora), relacionou-a diretamente com o “cinema”, tornando-a conhecida como uma “escultura em homenagem ao cinema”. É interessante notar que a utilização do vidro colorido com as chapas de metal pretas lembram muito as películas cinematográficas, que “ganham vida” quando a luz é acesa.

---

<sup>29</sup> Algumas ações são desenvolvidas para incentivar a frequência no cinema, como “mulheres não pagam ingresso na sexta”, “valores menores para estudantes”, e “carros de som” e “panfletos” anunciando a programação em todos os bairros, segundo Sergio Hillesheim, da FCI (LASCHNER, Jornal de Londrina, s/data) provavelmente final da década de 90. Acervo Biblioteca Municipal de Ibiporã.

<sup>30</sup> A obra *Flora Norte - Paranaense* é apresentada na página 123 desta dissertação.

<sup>31</sup> Pode ser traduzido do inglês para o português como “explosão”.

<sup>32</sup> O filme “Blow-Up- Depois daquele beijo” (1966) dirigido por Michelangelo Antonioni, fala da vida real percebida através da câmera fotográfica.





Figura 23- Escultura *BlowUp*. Instalada no saguão do Cine-Teatro. À esquerda: com as luzes apagadas. À direita: a mesma escultura com a luz acesa.

A instalação desta obra ocorre quando a representatividade do espaço do Cine-Teatro é constante, com o movimento nos palcos de Ibiporã, o que faz com que reportagens passem a identificá-la como “cidade cultural” (BRITO, Estado do Paraná, 1991), pautada principalmente pela ação da *FCI* no Cine-Teatro, questão também ressaltada no artigo de Francismar Lemes em comparação à vizinha, Londrina:

**“Temos uma experiência que está dando certo bem diante do nosso nariz que se chama Ibiporã”, afirmou recentemente ao Jornal de Londrina, Leonardo Ramos, diretor da Escola de Dança e Ballet de Londrina, comparando os programas culturais desenvolvidos pelo município vizinho com a situação nada animadora do setor em nossa cidade. (LEMES, JL, 02/08/2000, p.1D)**

Justificada frente às vizinhas como uma cidade “diferencial na cultura”, pois mesmo com o baixo orçamento na área, a *FCI*, que passou a assumir a responsabilidade por tais eventos, alega conseguir desenvolver as ações, pois: “alguns desses projetos são desenvolvidos em parceria com profissionais que ministram aula na comunidade local” (LEMES, Jornal de Londrina, 2000) <sup>33</sup>, demonstrando como a “mobilidade” e “a posição dúbia” dos responsáveis pelos movimentos culturais ainda continua a ser um meio de produção cultural na cidade.

<sup>33</sup> LEMES, Francismar. 02 agosto 2000. Um modelo de sucesso. JORNAL DE LONDRINA. Caderno Cultura. Londrina, p. 1 d.

O movimento cultural, que antes acontecia de forma intensa na *Casa de Artes*, se desloca, para o espaço vizinho, concebido e construído para abrigar tais manifestações culturais, encontrando, ainda, significados e representações nas esculturas do artista. Mesmo que Aragão seja um dos Conselheiros de Cultura do Município, a *FCI*, ao gerenciar os eventos e cursos artísticos destinados à sociedade, modifica o caráter dos movimentos artísticos de Ibiporã. Antes, as ações culturais poderiam ser consideradas “marginais”, pois não buscavam uma oficialidade do estudo artístico na *Casa de Artes*. Agora, os cursos de artes passam a ser organizados por uma entidade municipal, a *FCI*, que disponibiliza certificados e legitima a participação dos estudantes em cursos regulares.

No entanto, Aragão continua organizando eventos culturais, um exemplo disso é quando ele vai a um encontro de artistas na Lapa, em 2007. A partir deste encontro, críticos e artistas paranaenses são convidados por Aragão, para que visitassem Ibiporã. Na visita, o grupo de artistas apresentou o projeto de instalar obras de arte na cidade, o projeto *Museum XXI*, em uma reunião com a administração municipal<sup>34</sup>. O projeto chegou a ser anunciado como um evento na programação das festividades quando houve a reforma e reinauguração do Cine-Teatro de Ibiporã.<sup>35</sup> Embora houvesse a iniciativa de Aragão, alegando falta de verbas e estrutura, os interessados não realizaram este evento. O espaço do Cine-Teatro como agenda principal da cidade obteve, então, investimentos em sua reforma, em 2007, agenciados pela *FCI*.

### 3.3.2 O palco da “cidade cultural”

---

<sup>34</sup> Tribuna de Ibiporã. 30 maio de 2007. “Ibiporã terá Museu de arte ao ar livre”. É importante lembrar, que apesar do título deste artigo, Ibiporã já tinha inaugurado o Museu de Esculturas ao Livre em 1990. No entanto, este projeto *Museum XXI*, pretendia ter um caráter mais abrangente, não se restringindo apenas às “esculturas”.

<sup>35</sup> Dentre a programação para comemorar a reforma foi anunciado no jornal: “Há ainda o ‘*Museum XXI*’ (projeto de artes plásticas com mostras ao ar livre), previsto para julho” SATO, Nelson. 20 abril 2007. Ibiporã investe em reforma e teatro. Folha de Londrina, Folha 2, p.1

A relevância do *Cine Teatro Municipal de Ibiporã* foi constituída aos poucos, por sua intensa ocupação, com apresentações teatrais, musicais, e de dança<sup>36</sup>. As apresentações aconteciam em Ibiporã mas também buscavam o público de Londrina, o que constituía um campo compartilhado de consumo cultural, antes restrito à cidade vizinha.

Na reportagem do jornal regional, Folha de Londrina, que anuncia a inauguração do Cine-Teatro, a “rivalidade cultural” entre as cidades já é indicada:

**Londrina pode ser o pólo cultural do norte do Paraná, mas agora o londrinense vai precisar adquirir um novo hábito e viajar quilômetros quando o espetáculo do Cine Teatro Municipal de Ibiporã for melhor que os poucos oferecidos em Londrina. Se em São Paulo, Curitiba, Rio, Brasília e outras cidades o espectador precisa viajar vários minutos até chegar ao teatro, por que o londrinense não pode fazer a mesma coisa? (GRACINO, FL, 1988)**

A programação cultural do espaço chama a atenção para este “deslocamento”, sendo anunciadas no jornal as apresentações de “Hermeto Paschoal”, “A Casa de Bernardo Alba- com o grupo Oficina de Dança de Londrina”, “Fragmentos de um discurso amoroso- com Antonio Fagundes”, além de outros grupos locais, como o Grupo de Teatro Célula.

Nas comemorações do 3º ano do Cine-Teatro, são anunciadas as peças “A Presidenta”, com participação de Jorge Dória, de Ney Matogrosso e, “Cafundó onde o vento faz a curva,direção de Regina Duarte”, além do 1º Festival de Dança de Ibiporã, com jurados do Teatro Guaíra. Nesta reportagem, do O Estado do Paraná de 1991, o prefeito José Maria cita em conjunto com a programação do Cine-Teatro, a participação de Henrique de Aragão e Letícia Faria, com esculturas no espaço público, como “ponto alto” das ações culturais no estado do Paraná. (BRITTO, O Est..., 1991). Neste texto, o diretor da *FCI* diz que “podemos considerar Ibiporã uma cidade cultural” (*Ibidem*), dando o subtítulo para a reportagem de “cidade cultural”.

Este “título” atribuído pelos gestores locais faz frente à cidade vizinha, pois segundo Petri, muitas vezes grupos musicais, como orquestras de Londrina, tiveram a manutenção dos seus instrumentos musicais assegurada pela bilheteria do Cine-Teatro, tendo como contrapartida estreias de apresentações em Ibiporã. Segundo o prefeito José Maria:

---

<sup>36</sup> Dentre as apresentações anunciadas, mais da metade correspondia à grupos regionais.

**“a oportunidade para muita gente que aprecia bons espetáculos e muitas vezes, não pode se deslocar para grandes centros. De Londrina, por exemplo, é grande o número de pessoas que tem prestigiado as promoções culturais de Ibiporã” / Este trabalho tem que permanecer e entendemos que o Poder Público deve sempre apoiar a cultura, porém sem subsídios. Cabe à própria comunidade valorizar os espetáculos comparecendo ao Cine Teatro [...]” (BRITO, O Es.,1991)**

Este apoio da comunidade à cultura, referenciado em várias falas locais, continua indicando o modo como percebem a manutenção da cultura, de maneira “caseira”, a partir de investimentos “comunitários”, de pessoas interessadas que incentivam estas ações, compreendidos de forma muito próxima ao que ocorria com os “investimentos” na *Casa de Artes*, mas agora, agenciados pela *FCl*.

O Cine-Teatro de Ibiporã contou com uma frequência maior, por parte de escolas, que tornaram o espaço “habitado”, onde os estudantes ensaiavam apresentações para os pais, encenadas em peças musicais, de dança e teatro, além das refeições de grau e homenagens. O espaço foi sendo conquistado por integrantes da *FCl*, alunos das oficinas de grupos teatrais e de dança locais, de escolas de música da cidade, apresentando recitais. Além disso, o saguão do Cine-Teatro passou a ser, também, espaço para exposições e *vernissages* de artes visuais, acumulando funções e sobrepondo significados percebidos no evento apresentado a seguir.

### 3.4. ICONOGRAFIA EM CONTEXTO, O ARTESANATO E A ARTE



Figura 24- Reprodução de folder sobre artesanato “exposição artesanato e iconografia de Ibiporã”

Ao revisitar as praças e prédios públicos da cidade, encontro um panfleto com o anúncio: “Exposição, Artesanato e Iconologia de Ibiporã”. Só o título já me bastava como interesse, pois que caminhos a comunidade estaria escolhendo para eleger seus ícones?

A exposição realizada no saguão do Cine-Teatro, um pouco antes do natal, demonstrava os objetos artesanais acompanhados de painéis com fotos, créditos e informações sobre o caminho que cada artesã<sup>37</sup> percorreu, ilustrando um pouco destas escolhas. Converso com a artesã Marlene Mendes, que trabalha principalmente com crochê e tricô. Ela conta como trabalhava antes com crochê, das suas dificuldades, que não era possível se sustentar com este trabalho e que, ao procurar diferenciais, encontrou ajuda neste projeto.

No saguão da exposição acompanhando as artesãs, estavam presentes mais de cinco jovens estudantes de *design*, um deles aluno do terceiro ano de design gráfico, da Universidade Estadual de Londrina. Este explica como encontraram as fontes de pesquisa, denominadas no projeto elaborado por eles de “Ações de Design Sustentável na geração de trabalho e renda em comunidade artesanal”.

Dentre os temas elegidos como “ícones da cidade”, estão as esculturas públicas. A escolha é justificada pelo aluno de *design* Renato Vasconcelos, primeiro por ser uma referência para a cidade e, em segundo lugar, por serem estas obras de um artista famoso e conhecido, “vendo a obra todo dia, agente acaba se lembrando, funciona para as pessoas que moram no espaço, é mais fácil saber que é desta cidade”.

#### 3.4.1 “Flora Norte-Parananese”

No local onde era realizada a exposição, o saguão do Cine-Teatro, a artesã e o estudante apontam para uma das esculturas de Aragão, indicando de onde vieram as referências de imagem para trabalhar nos objetos artesanais. A obra

---

<sup>37</sup> Só haviam mulheres envolvidas no projeto produzindo artesanato, no entanto havia vários ‘orientadores’ universitários da área do design.

apontada é o painel em baixo relevo em cimento “Flora norte-paranaense”. Artesãs e instrutores escolhem como ícones em conjunto, a forma peculiar de Aragão de representar as folhas da natureza, presente em relevos<sup>38</sup> e nos capitéis das igrejas decoradas por ele.



Figura 25-Painel “Flora Norte- Paranaense”. À esquerda: painel em concreto instalado no hall do Cine-teatro. À direita: artesã e estudante, mostrando o crochê, que faz alusão à obra do artista, especialmente a sua maneira de representar “as folhas”. Ao fundo, uma das obras, o painel, de onde retiraram a imagem para reprodução no artesanato.

Estudantes e professores universitários desenvolvem o trabalho em conjunto com a comunidade, “com a intenção de mandar para fora a imagem da cidade” (palavras dos organizadores do evento), sendo esse - um dos propósitos também da nova Secretaria de Turismo. A Secretaria também sugeriu que além das obras do artista, o tema “café”, presente na história de formação da cidade, fosse utilizado como ícone para a cidade. Uma das artesãs comenta da dificuldade de atualmente encontrar na cidade ou em regiões próximas, plantações grandes de café, pois a paisagem do entorno da cidade apresenta outros cultivos mais representativos economicamente na região, como soja, milho e trigo. Estes artigos eram produzidos com um fim específico, a venda na “Casa de Artes”, visitada principalmente por turistas.

<sup>38</sup> Outro baixo-relevo que apresenta a flora de Aragão é o “Marco do Cinquentenário”, instalado na saída de Ibioporã. A fotografia desta obra era utilizada como referência sendo exposta ao lado dos artesanatos.

Esse sistema criado para “impulsionar” o artesanato local, em conjunto com a Secretaria de Turismo local, pode ser percebido na compreensão de James Clifford, sobre a produção de arte como uma produção cultural, no qual a “autenticidade” é comprovada e negociada através de produtos, instituições e conceitos que circulam e se contrapõem, conforme o esquema a seguir:<sup>39</sup>

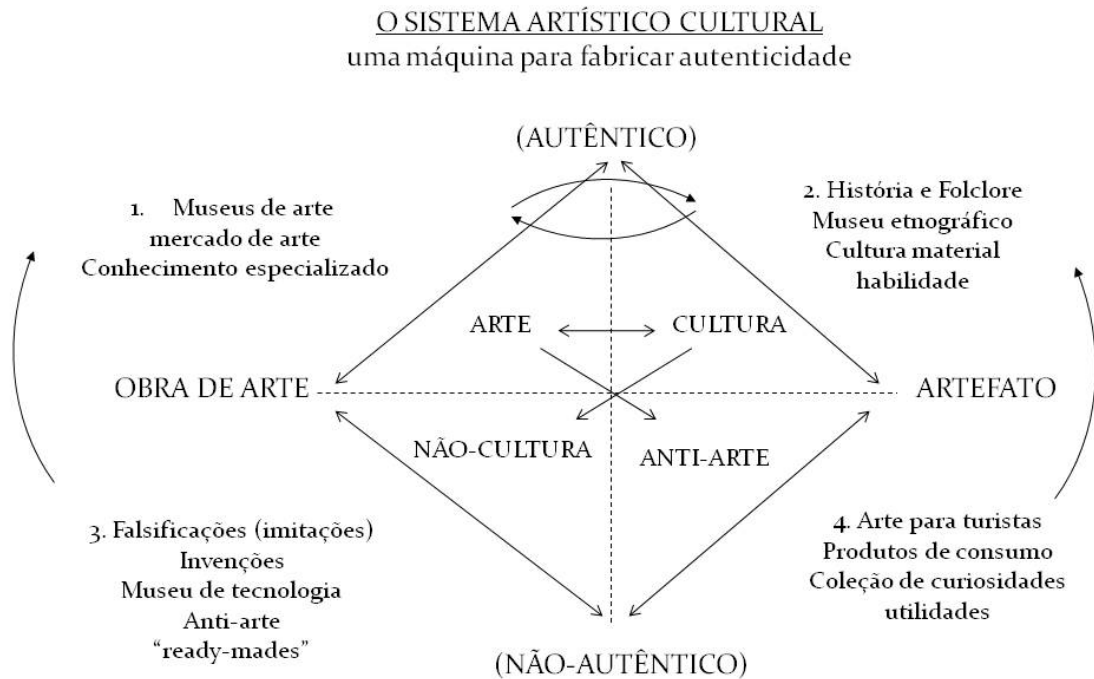


Figura 26- esquema “O Sistema Artístico Cultural”. Fonte: CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, 1989, 224

Para James Clifford (1989), os produtos que não são considerados como arte, como os artesanatos produzidos em Ibiporã têm suas referências a partir da mediação de instituições oficiais, como Museus de arte ou especialistas. Estes especialistas que comprovaram a autenticidade das obras de arte de Ibiporã (de Aragão e Marquez) foram a crítica de arte e a *FCI*, (gestora do *Museu de Esculturas Ao Ar Livre*<sup>40</sup>).

Uma vez comprovada a autenticidade destas obras, a “cultura”, de um modo geral, usufrui deste capital simbólico apropriando-se dele. Contudo, os produtos gerados desta apropriação não são considerados como “arte” por estarem

<sup>39</sup> Tradução nossa.

<sup>40</sup> O relevo “Flora Norte-Parananese” está incluído na lista das esculturas do Museu, no texto crítico de Araujo.

relacionados à habilidade dos artesãos, e por buscarem na “história” do município suas principais referências para a confecção, sendo “artefatos” da cultura material do município.

Continuando na descrição do evento, na fala de outra artesã, Lucia diz que entendeu que a proposta deles (dos universitários) era de “re-construir a imagem da cidade”. Esta fala identifica claramente que, embora elas já produzissem artesanato segundo “seus valores”, com este projeto elas teriam que se “apropriar” de outros valores, que seriam indicados pela instituição.

No entanto, o estudante diz que as artesãs estavam “livres para escolherem os ícones”, e com isso, ela diz que se identifica mais, com os ícones da Igreja (Católica), desenvolvido por sua outra amiga artesã, Santina, em bordados de panos de prato, bolsas e caminhos de mesa. Os ícones da igreja que tal artesã trabalhou, são representações geométricas presentes no altar e sacristia– quadrados que simbolizam os doze apóstolos (confeccionados por Aragão), o *skyline* da igreja, o contorno da catedral visto de longe, e a grande escultura (também de Aragão) no interior da catedral, o “Cristo Ressuscitado” foram utilizados. Todos estes “ícones” religiosos rendiam fotos e elogios dos visitantes à artesã orgulhosa de seus trabalhos.

Ao perceber a constante referência à Aragão e à sua produção, pergunto se a artesã o conhecia, ela diz que “nunca foi a sua casa, apenas passou em frente ao museu”, mas conhece as obras, o “conhece de vista” e em tom de admiração diz que “como cidadão, ele (o artista) prestou muita ajuda para a cidade.” Querendo saber um pouco mais sobre a representatividade das esculturas no imaginário popular, pergunto qual das obras da cidade ela mais gostava. Dentre as inúmeras esculturas, a artesã não consegue destacar nenhuma, pois reconhece todas como um conjunto. Uma vez que a artesã não mencionou nenhuma obra como especial, pergunto qual delas poderia ser retirada da praça pública. Sua resposta é dada em tom de indignação: “nenhuma poderia ser retirada!”

Essa visita à exposição do artesanato local demonstrou o quão forte é a presença do artista na cidade, tendo sua obra e pessoa referenciadas como “ícones” locais, escolhidos para representar a cidade. A presença das instituições, como do projeto da Universidade e da Secretaria de Turismo, no hall do Cine-Teatro, com



uma exposição, divulgada em panfletos, banners e produtos, com várias logomarcas, dentre elas a da *FCI*, fez com que eu também refletisse sobre os agenciamentos destas “escolhas” dos “ícones locais”, uma vez que as próprias artesãs dizem terem que se adequar ao projeto, acompanhando as orientações dos estudantes de design, e às recomendações dos “ícones” da cidade, como o “Café” por parte da Secretaria de Turismo.

Ainda que estas “escolhas” pudessem ter sido “direcionadas”, a presença da obra de Aragão foi constante em todas as falas, constituindo-se como uma referência “autêntica”, ou seja, reconhecida por todos os participantes. Em nenhum momento as artesãs referenciaram seus trabalhos como “arte”, como ocorreu para o “artesão” Zezinho, que foi considerado como “artista” pelos estudantes locais.

As artesãs, por sua vez, estão também subsidiadas por um “capital simbólico”, organizado a partir de sistemas estruturantes, como bem demonstrou J. Clifford (1989). Elas não são associadas ao terreno da “não-cultura”, por não estarem realizando “cópias” das obras de Aragão, mas utilizam as obras de arte como uma referência autêntica, ligando-se a essas através da “cultura” da cidade, e da “figura” do artista. Por isso, faz-se necessária a compreensão da trajetória do artista, para identificar possíveis conexões externas, as quais o mantiveram nesta posição de destaque em campo.

## 4 A TRAJETÓRIA DO ARTISTA

### 4.1 TRAJETÓRIA DE VIDA

Seguindo as orientações metodológicas de G. Marcus, nos preparamos para a quinta etapa: siga a vida ou biografia, pois as histórias de vida informam narrativas. Elas raramente são utilizadas nas etnografias, assim, encontro nesta recomendação uma possibilidade de explorar o campo de pesquisa através da trajetória do artista. Para Marcus, “as histórias de vida revelam justaposições de contextos sociais através da sucessão de experiências individuais narradas, que podem ser obscuras em um estudo estrutural de processos semelhantes” (MARCUS, 1995:110)<sup>41</sup>.

Esta consideração sobre a trajetória de vida faz com que o olhar sobre o campo seja conduzido a partir de espaços distantes, através de narrativas pessoais, que conectam campos e os distinguem, localizando os valores externos que o influenciam. Esta conexão de campos distintos, “dos valores locais” influenciados por determinações mais globais, ou de “outros locais”, pode ser percebida através das narrativas de histórias de vida.

Ao perceber uma pessoa atuante em seu círculo social, considerada como uma liderança é comum pensar sobre a sua trajetória de vida. Gilberto Velho e Karina Kuschmir também exploraram este caminho no livro: *Trajetoira, mediação e política*. Nos exemplos de Kuschmir (2000), acompanhamos a construção da narrativa pessoal de um político, importando neste “contar sobre a vida”, fatos do passado remodelados em favor do presente, assim como o aproveitamento dos relacionamentos sociais no momento presente, em favor de um futuro idealizado em projetos de vida.

Deste modo, há uma compreensão momentânea da trajetória de vida, pois a narrativa é apresentada com o fim específico de informar ao antropólogo sobre o

---

<sup>41</sup>Tradução da autora, versão original: “Life histories reveal juxtapositions of social contexts through a succession of narrated in individual experiences that may be obscured in the structural study of processes as such” (MARCUS, 1995:110)

assunto de sua pesquisa, “controlados” pelo narrador com intenções de interpretações específicas.

O sociólogo e filósofo Pierre Bourdieu, dedica o artigo “A Ilusão biográfica” à crítica da construção do saber especializado sobre a “vida do artista” (BOURDIEU *in* FERREIRA e AMADO, 2006). Neste artigo, o sociólogo problematiza esse “narrar a vida como se fosse uma história” (*Ibidem*, 185). Suas críticas acompanham as observações de M. Foucault relativas à “construção” da história, assim como o processo que as determina. No texto, Bourdieu torna clara a participação do autor na construção de uma biografia, assim como de suas intenções que não se bastam apenas em narrar um percurso.

Para Bourdieu, quando há uma pesquisa em que uma pessoa é entrevistada, esta pessoa procura tornar os encadeamentos de suas ações, durante seu trajeto de vida, como lógicas, coerentes, ou direcionadas para um fim. (*Ibidem*, 185). Isso faz com que a narrativa se direcione a uma dimensão totalizante, numa unificação do “eu” (*Ibidem*, 186), em que o nome próprio se torna a justificativa de uma série de encadeamentos de ações, que são de natureza mutante, mas percebidos dentro de uma categoria abstrata: “a identidade do observado”.

É nesta produção de significados, na retórica de se pesquisar a vida de uma pessoa, aliados a uma narrativa linear, sem considerar os desvios e as conexões, que Bourdieu atribui certa “ilusão”, pois, de fato, a vida de uma pessoa está em constante mudança e nem sempre suas ações são coerentes ou únicas. Sua crítica abrange as biografias de artistas, que são apresentadas como subsídio para manutenção de um poder simbólico, garantindo a sobrevivência de um campo específico constituído: o artístico.

A autoria é refletida e, principalmente contestada, nos estudos de Pierre Bourdieu (2002), pois, para o autor, esta autoria é comumente colocada na concepção de um espaço no qual a “genialidade” artística a legitima, criando uma “autoridade” artística, impedindo a formação de uma crítica social.

A partir de uma visão antropológica, denominada por Bourdieu de *habitus*, esta pesquisa busca perceber como é articulada a postura social do artista em suas múltiplas faces.. Como vimos, dizer-se *artista* em Ibioporã implica propor uma posição ativa, de produtor. Esta posição artística está permeada de escolhas articuladas a

partir de partidos políticos, descrenças religiosas, de instituições ou mesmo. Esta, centrada na individualidade, se manifesta em círculos sociais desenhados por papéis específicos, com influências externas.

A forma como as pessoas vivem suas vidas, como se fosse uma história (retornando a referência sobre a ilusão biográfica de Bourdieu), para então recontá-las, é um rico espaço narrativo que conecta pessoas, eventos e campos. Como bem sugeriu George Marcus, essas narrativas podem ser vistas como uma estratégia para delinear a movimentação dos atores em campo (MARCUS, 1995:109-110). Em Ibiporã, a história de vida de Aragão aparece com preponderância e, através dela, se conectam outras narrativas, possibilitando, na etnografia, discursos paralelos, imbricados nas narrativas sobre as esculturas públicas e sobre o escultor.

Para não circunscrever esta etnografia em uma ação “premeditada”, ou que sirva apenas para legitimar a posição do artista, encontro uma alternativa metodológica para a reflexão sobre a trajetória de vida nas considerações do antropólogo Alfred Gell (1998). O autor teorizou uma “antropologia da arte” em *Art and Agency*. Neste livro, Gell esboça uma linha de pesquisa, entre objetos e pessoas, na qual percebe a possibilidade de pesquisar a trajetória de vida em um espaço específico, intersticial, **entre** um campo de estudo “infra-biográfico” – campo em que a psicologia se dedica – e o “supra-biográfico” – objeto de estudo da sociologia.<sup>42</sup>

A Antropologia, para Gell, tem como foco a “ação”, dentro do contexto da vida. Mais precisamente, é um “estágio da vida” do agente, percebido através de uma periodicidade “cíclica”, com estágios intercalados de acordo com o que os projetos de vida dos agentes informam nas relações sociais. É a partir deste espaço intersticial que Gell constitui um ponto de partida, para ligar pessoas, tempos, eventos e objetos. (GELL, 1998,10)

Ao considerar a trajetória de vida de Aragão, percorrida por relatos diversos, o campo de análise se complexifica. Ao adentrar neste espaço híbrido, as vozes corporificam disputas internas de poder, assim como acordos e parcerias, que não

---

<sup>42</sup> Segundo Gell: “... sociology is often, so to speak, supra-biographical and social cognitive psychologies are infra-biographical. Anthropology therefore tends to focus on the ‘act’ in the context of the ‘life’- or more precisely, the ‘stage of life’- of the agent. The fundamental periodicity of anthropology is the life cycle”(GELL, 1998,10)

dependem apenas de uma apreciação estética, ou dada por méritos profissionais. A etnografia sobre as obras de arte no espaço público de Ibiporã é apresentada a partir dos aspectos percebidos por Alfred Gell, denominados de “ciclos de vida”<sup>43</sup>, uma espécie de biografia cruzada com conceitos de cultura e suas transformações.

São os projetos de vida em curso, em certo espaço biográfico, dos agentes e de suas realizações, que interessam à pesquisa antropológica, que segundo Gell, está centrada em abarcar a “produção e a circulação de objetos de arte e sua função relacional no contexto”. (GELL, 1998:11).<sup>44</sup>

A trajetória de vida circunscreve-se nas mediações que Aragão realizou, dando sentidos e significados ao presente, ligando outros discursos que referenciam esta significação. Por isso, a capacidade mediadora e “mutante” do artista é levada em consideração, pois as articulações que já foram realizadas contribuem para conectar campos distintos e, a partir deles, esboçar caminhos pelos quais as esculturas de Ibiporã também foram sendo significadas a partir da história de vida do artista.

#### 4.2 A CONFORMAÇÃO DO ARTISTA NO CAMPO

A presença do “artista” na cidade contribui para que o campo cultural seja conformado e disputado a partir da ação e postura de Henrique como “artista” da região, operando em favor dos interesses da comunidade e dos seus. Em 1977, Gilberto Velho escreveu que seria possível identificar no *ethos* dos artistas brasileiros, um interesse pela “coletividade”, pois os artistas (em especial os cariocas) agrupam-se “em defesa de um interesse comum”, em um “*mundo*”<sup>45</sup> sem, contudo, desejarem fazer parte de um espaço estabelecido, ou burocrático, ocupando, assim, uma posição paradoxal. Por estas características, Velho acredita que as biografias, apesar de demonstrarem com cuidado os gostos e modos de vida

<sup>43</sup> Estes ciclos de vida estão articulados na antropologia, a partir também da biografia como um “projeto de vida” do agente. (GELL, 199-11)

<sup>44</sup> Tradução da autora, segundo versão original: “... the objective of the anthropological theory of art is to account for the production and circulation of art objects as a function of this relational context. (GELL, 1998,11)

<sup>45</sup> Em contraponto aos quatro mundos artísticos denominador por Becker (Becker in VELHO, 1977)

da individualidade, estão também limitadas a perceber esta outra prática, conjunta e comum, deste modo ser mais amplo.

No caso das narrativas dos habitantes pesquisados em Ibiporã, este “grupo” foi diversas vezes considerado a partir de um espaço, a *Casa de Artes*, que formou grupos teatrais como o “Grupo de Teatro Célula”, ou de artistas de várias áreas (música, teatro, literatura e artes visuais) que se reuniam na *Casa* a fim de organizar eventos e reuniões.

O fato de Henrique de Aragão não ocupar, durante sua trajetória de vida, um cargo administrativo, quando em entrevista é questionado<sup>46</sup>, diz que se recusa terminantemente a ocupar qualquer cargo político, “porque enfim, o que ele produz é arte, é o que sabe fazer” – faz com que a compreensão, tal como colocou Velho, de que este *ethos* artístico foi de fato orientado para a construção de um “mundo” no qual o artista poderia agir e fazer com que suas obras ganhassem visibilidade.

A formação de alunos na *Casa de Artes* possibilitou, em contrapartida, que os interesses tidos como “fora” do âmbito burocrático ou político fossem, mais tarde, inseridos neste meio. Exemplos disso são Daniel Pelisson, que quando adolescente fez parte do grupo de teatro “Célula” e mais tarde, se tornou prefeito e construiu o Cine-Teatro na cidade. Ou ainda, como no caso de João Werner, que depois de frequentar a *Casa* por quase dois anos, assume cargo na administração cultural do município, entre outros exemplos.

Estes casos demonstram as possibilidades em que a trajetória de vida de um grupo ou de um artista, permite ser analisada na pesquisa antropológica, apresentando alternativas de leituras. Ao percorrer a trajetória de vida de uma pessoa, a partir de seu “mundo”, averiguamos as construções de conceitos e formas de relacionamento, em busca de assegurarem uma posição estabelecida no meio, tendo como um dos objetivos, o reconhecimento do campo artístico e da figura do artista na sociedade.

A individualização da categoria social do “artista”, bem exemplificada por Velho e Hauser (*in* VELHO, 1977), passou por processos ao longo dos tempos, saindo de um conjunto anônimo da Idade Média para encontrar, no renascimento,

---

<sup>46</sup>Entrevista de Henrique de Aragão concedida à autora em 05/11/2009

espaço para importantes “nomes” da história da arte, analisados pelo iluminismo kantiano como “gênios”. A socióloga Nathalie Heinich, também nos fala sobre a atribuição da palavra, “artista” em um sentido qualitativo, segundo ela:

**O termo “artista” para designar pintores e escultores, que eram anteriormente qualificados de “artesãos”, só se impôs no séc. 18 (cf. HEINICH, 1993 a.) A partir do início do século 19, vai estender-se aos intérpretes de música e de teatro, e mesmo de cinema, no século 20. Concomitantemente a essas evoluções semânticas, opera-se pouco a pouco uma mudança de conotação: de descritivo, “artista”, tende-se a se tornar valorativo, carregado de julgamentos de valores positivos. [...] Esse processo traduz, ao mesmo tempo, a valorização progressiva da criação de sociedades ocidentais e uma tendência histórica à evolução do julgamento estético da obra para a pessoa do artista [...] (HEINICH, 2008, 123)**

Na construção do mundo moderno, a categoria do “artista” impulsionou a criação de biografias dentro de romances e associou à subjetividade pessoal do artista frente a uma situação social, enfatizando, então, a construção de um “personagem”. A emotividade passa a ser um elemento destacado na composição individual do artista, característica acentuada no séc. XX, a partir da psicanálise de Freud. No entanto, o objetivo proposto nesta etnografia, se nutre de um teor crítico, que escapa a literatura ficcional biográfica.

Ao acompanhar as polêmicas que seguem a “vida do artista”, busco perceber termos valorativos que unem a pessoa à sua ação, como sugeriu Heinich. Com “recortes<sup>47</sup> da trajetória de vida”, pretendo perceber quais foram as mediações que ele realizou para conformação de relacionamentos sociais na comunidade. Nas sociedades complexas contemporâneas, os indivíduos transitam e se comunicam com diversos grupos sociais, percebidos por Gilberto Velho como “mediadores”. Alguns desses possuem mais proeminência, mobilizando recursos e alocando em esferas distintas suas influências. Segundo o autor:

**A possibilidade de lidar com vários códigos e viver com diferentes papéis sociais, num processo de metamorfose, dá a indivíduos específicos a condição de *mediadores* quando implementam de modo sistemático essas práticas. (VELHO, 2001, 25)**

Este manejo de influências em diversas áreas, realizado por Aragão, permite perceber sua “trajetória construída” (BOURDIEU, 2002: 292), que informa os caminhos do artista no campo, e do campo na percepção de sua obra na cidade,

---

<sup>47</sup> A palavra “recortes” foi utilizada no sentido de “trecho”, “pedaço”, parte de um “ciclo” ou “estágio” de vida, como sugeriu Alfred Gell (1998)

demonstrando as conexões de suas atividades no meio social. Com o intuito de resgatar estes relatos, os trechos de jornais, as narrativas pessoais e as memórias constroem, complementarmente, este “recorte da trajetória do artista”, apresentado a seguir.

### 4.3 O ARTISTA EM TRAJETÓRIA



Figura 27 - Reprodução de artigo de jornal sobre H. Aragão. À esquerda: vista distanciada do artigo intitulado: “Londrina verá a arte de Ibiporã”. À direita: vista detalhada do mesmo artigo com o subtítulo: “Depoimento de Henrique sobre Henrique” (Acervo Casa da Memória de Ibiporã).

No artigo de jornal de 1975, o subtítulo que chama atenção é sobre a carreira do artista: “Depoimento de Henrique sobre Henrique”. Neste artigo podemos acompanhar como Aragão e o jornalista contam a trajetória do artista naquele momento:

**Henrique começou a pintar muito cedo, quando criança rabiscava muros e andava com os bolsos cheios de carvão, lápis ou qualquer material que servisse para esse fim. Realizou sua primeira exposição na Galeria Lemac – em Recife – a única exposição oficial realizada naquele estado naquela época – sem ter tido qualquer instrução em arte. O trabalho exposto foi produto das suas primeiras tentativas em pintura./ Sua primeira viagem para Europa ocorreu quando um amigo que havia comprado muitos de seus quadros resolveu encaminhá-lo a Roma pagando-lhe a passagem. Durante os 14 meses que ali ficou, Henrique fez um curso de anatomia, com duração de seis meses, além de ter trabalhado como paginador da revista “CittáNuova”. Seguiu então para Paris, onde aprendeu composição em cor num ateliê coletivo. Posteriormente, realizou mais quatro viagens a Europa realizando exposições e adquirindo subsídios para o desenvolvimento de sua arte. (LONDRINA vê., 1975, sem ref./ arquivo Casa da Memória)**



Neste depoimento, Henrique é apresentado como “personalidade artística” da região, sendo que sua formação “acadêmica” é ressaltada através da sua vivência na Europa, para comprovar seu conhecimento específico na área. Ainda que Aragão não tivesse concluído o curso acadêmico, - como revela João Werner em uma pequena biografia<sup>48</sup>, informando que na adolescência Aragão –“transferiu-se para o Recife onde iniciou (sem terminar) o curso de Belas Artes”. Este início de formação acadêmica, não mencionada no jornal, faz com que o domínio de seu conhecimento seja atestado por instituições “de fora”, do exterior.

Quando questionei o artista<sup>49</sup> sobre os motivos que o levaram a desistência do curso acadêmico, ele responde: “Eu não gostava de ficar copiando figuras de gesso, achava que aquilo não era arte, eu precisa de algo mais!”. Nesta fala percebemos, então, o movimento de “resistência” a que se refere Bourdieu, frente aos movimentos clássicos.

**Os recém-chegados heréticos que, recusando entrar no ciclo da reprodução simples, baseado no reconhecimento mútuo dos “antigos”, e dos “novos”, rompem com as normas de produção em vigor e frustram as expectativas do campo, no mais das vezes podem ser bem-sucedidos em impor o reconhecimento de seus produtos apenas graças a mudanças externas: [...] o aparecimento de novas categorias de consumidores que, estando em finalidade com os novos produtores, asseguram o sucesso de seus produtos. (BOURDIEU, 2002: 286)**

Essa postura “contra” a academia é anunciada para um reconhecimento público de sua obra posterior, quando o artista já havia se estabelecido, ainda valendo-se da sua presença na academia, “tendo passado por lá”, no jogo entre “posições e disposições” (BOURDIEU, 2002: 299) do campo. Assim, o artista assume um discurso disposto no meio, que se sobressai à simples conformação titular. Sua posição, de deixar a academia para assumir uma postura artística a partir de “sua” percepção “mística” está em conformidade com seus discursos que o embasam “em uma procura pessoal”, que o leva à produção de arte sacra, e para um mercado consumidor específico: a igreja.

Cabe agora situar nas falas divulgadas, o direcionamento desta visão artística, para então, cotejá-las em relação à produção externa deste meio. Segundo

<sup>48</sup> Biografia datilografada de três páginas, assinada por João Cezar Werner, presente no acervo da Casa da Memória de Ibiporã, pasta Henrique de Aragão.

<sup>49</sup> Entrevista gravada em 07 de janeiro de 2011.

o artista, “sua visão sobre a arte” é constituída desde sua infância, alegada através da sua irreverência, trazendo informações em depoimentos de jornalismo artigo de jornal de 2007. Este traz narrativas pessoais, que contam sobre o menino que nasceu em Campina Grande-PA<sup>50</sup>, que gostava de andar nu, nas montanhas de sua cidade, porque ouvia vozes e necessitava sentir a liberdade. Podemos acompanhar outro exemplo de “irreverência” neste mesmo artigo, que apresenta uma retrospectiva do artista:

**Ele acredita ser o pioneiro da grafiteagem no Brasil. Aos sete anos, costumava freqüentar barrancas dos rios em Campina Grande, buscando as itacoatiaras, palavra indígena que significa “pedra pintada”, inscrições gravadas nas pedras daquela região./Aragão conta que adorava andar descalço no leito dos rios secos atrás das pinturas, que estabeleciam com o artista uma relação de mistério e perplexidade./ “Fechava os olhos e procurava sentir as pedras. Como era pobre, não conhecia o Natal. Então, o Natal para mim, era a época em que os ricos pintavam os muros das casas. Contam que eu saía com as minhas bagunças, a rabiscar tudo com pedaços de carvão e cacos de telhas. O povo dizia: ‘Olha lá, o muro que pintei está imundo’. Minha mãe me defendia, dizendo que eu não era ruim: ‘Ele é meio diferente, mas ainda estou tentando entendê-lo’. Meu pai me batia, mandando eu prometer que não faria mais aquilo. ‘Não prometo, ano que vem vou fazer de novo’, era a minha resposta. Aí aprendi que devia fazer as pinturas mais longe da minha casa, mas depois de algum tempo as pessoas acabavam descobrindo. (LEMES, FL, 23/12/2007,folha2,p.3)**

Esta “resistência” ao meio, flagrada na ação de uma criança que não “compreende” o sentido do natal e é reprimida, que percebe sua expressividade ao desenhar nos muros alheios da vizinhança, e que para poder continuar a realizá-lo, é necessário fazê-lo “longe de casa”, indica também o que o artista continua a questionar no presente, como ele próprio se vê. Quando diz que a “arte deve ser pública”,<sup>51</sup> sem restrição de classe social, com acesso a todos, procura um diálogo com suas pinturas infantis nos muros acessíveis às pessoas da comunidade. Ao considerar ainda, que o todo artista tem um pouco do “louco, da curiosidade”<sup>52</sup>, este comportamento é relacionado indiretamente à fala de sua mãe, que o considerava “diferente”. O fato de não ter a necessidade de voltar à sua terra natal para legitimar sua produção artística está expresso na postura de continuar seu trabalho “longe de

<sup>50</sup> Joaquim Henrique de Aragão nasce em 1931, Campina Grande, Paraíba. APENDICE A, p.185

<sup>51</sup> Quando se refere à Casa de Artes Aragão diz “a arte é de todo mundo”. (BRIGUET, JL, 05/12/2007, p.19)

<sup>52</sup> Sobre a exposição do “Tarô” que o artista apresenta em Ibiporã só em 2011, na reportagem de 2007 ele escolhe a carta “Louco” para representá-lo: “É meu arquétipo. Representa a vontade que o artista tem em explorar o mundo, de conhecer tudo, de descobrir pessoas, lugares e obras”. (BRIGUET, JL, 05/12/2007, p.19)

casa”, e este estar “fora” da região que seus parentes moram e de onde nasceu é um assunto quase sempre presente nas entrevistas ao artista, como veremos posteriormente.<sup>53</sup>

No entanto, não são estes discursos sobre sua “irreverência” infantil que de fato justificam sua opção dentro do campo artístico, ou “sua visão sobre arte”. Seguindo neste artigo de jornal, fica evidente sua postura em campo, a partir de regras de “fora” do campo artístico:

**Sempre fui muito místico, ainda sou. Aos 14 anos tive um sonho muito maluco. Nos fundos da minha casa havia uma cerâmica enorme enterrada no chão, juntando água da chuva para a gente beber. Era o máximo tomar água do céu. Sonhei que Jesus estava ali me olhando. Ele vinha andando do céu. Não me joguei no chão, nem abaixei a cabeça, mas disse: “que bonito!”. Jesus me respondeu que eu é que era bonito, acrescentando que eu tinha o coração muito duro. Quis saber por que me disse isso. Nunca tive a resposta. Aí falei para a minha mãe: “vi Jesus, ele disse que eu tenho o coração duro”. Minha mãe afirmou: “isso é coisa da sua cabeça”. Aí comecei a ir à igreja. Lá, ficava na frente do sacrário e perguntava: “qual a dureza do meu coração”? Eu chorava, mas nunca tive a resposta. (LEMES, FL, 23/12/2007, folha2:p.3)**

A partir destas inquietações, Aragão justifica toda a sua busca pessoal e opção pela arte. Segundo sua narrativa, quando ele ia à igreja procurar respostas as suas dúvidas existenciais reveladas em um sonho, encontra lá, amigos como padres e religiosos, o que fez com que ele se aproximasse da igreja e dos movimentos religiosos. Com o convite de um religioso para trabalhar em um jornal católico da Itália, Aragão imbuído da certeza de encontrar lá, “seus verdadeiros mestres”, torna essa ida ao estrangeiro, uma “formação artística”.

Para o artista, visitar as catedrais, capelas e igrejas italianas, era como ter “aulas de arte” de fato, pois segundo suas palavras “passava todas as horas vagas do trabalho, dentro das igrejas, olhando pro alto, maravilhado!”<sup>54</sup>. Essa estadia nos templos revelou-se para ele como uma possibilidade de trabalho. Até então, Henrique de Aragão produzia pinturas abstratas<sup>55</sup> e, ao retornar ao Brasil, embora continuasse com essa sua produção autoral, começa a receber convites para produzir arte sacra. Segundo o artista, quando volta ao país, vai a Recife e depois a São Paulo, onde conseguiu, por meio de um edital, produzir pinturas para um banco

<sup>53</sup> Página 142.

<sup>54</sup> Entrevista gravada em 07 de janeiro de 2011

<sup>55</sup> Em 1951 Aragão faz sua primeira exposição oficial em Recife. Até 1958 participa anualmente do salão de artes do Recife. Ver apêndice I.

da capital. No artigo de jornal que o referencia como “personalidade” artística, percebemos como ele descreve esta encomenda, frente a sua produção de arte sacra posterior:

**Venci uma série de concorrências para painéis de bancos, novos templos do homem, os deuses celestes não satisfazem mais, os homens precisam de deuses concretos, inventaram o poder, o prazer que antes era natural, depois se tornou deus. A arte sacra, arte produzida para templos católicos do Brasil, nasceu dentro de mim a partir de convocações externas, inicialmente Paulo VI, depois sacerdotes brasileiros começaram a me pedir projetos [...] (BRANCO, LondriNews, Personalidade, nº 20, 26/02/1987)**

Quando Aragão fala em entrevista<sup>56</sup> sobre essa “convocação externa”, ele lembra também sobre o “nascimento de sua primeira escultura”. Esta concatenação de eventos demonstra o quão lhe parece importante ressaltar o “momento”, pois ocorreu de forma “reveladora”, guiando todos os acontecimentos de sua trajetória.

#### 4.4 O NASCIMENTO DA ESCULTURA

A orientação do artista em sua narrativa, para produzir esculturas foi também uma orientação espiritual. Ao dar entrevistas sobre sua “inspiração criativa aos jornais”<sup>57</sup>, Aragão fala de suas aspirações e anseios espirituais. Ao acompanharmos sua fala, sobre o “nascimento” de sua primeira escultura, podemos visualizar o quanto os campos da espiritualidade e da arte são apresentados como características relacionadas à posição do artista no meio.

Segundo Aragão<sup>58</sup>, quando ele pintou painéis para um Banco comercial em São Paulo, sem atelier na capital, conseguiu uma sala de um seminário, emprestada onde manteve uma cama de campanha e os materiais artísticos necessários. Durante o desenvolvimento do projeto de pintura abstrata, os seminaristas e padres o visitam no quarto e, com isso, reconhecem no artista um grande talento, convidando-o para que reformasse a capela do seminário. Nesta mesma

<sup>56</sup> Ibidem nota 122.

<sup>57</sup> A exemplo das reportagens: “Retrospectiva de um mestre.” (SATO, 1991, F.L.) e “Aragão, o Sucessor de Aleijadinho.” (MARQUEZE, 2000)

<sup>58</sup> Entrevista de Henrique de Aragão concedida à autora em 05 novembro de 2009

época, Aragão diz que ouviu pela televisão um pronunciamento de Paulo VI, que conclamava as pessoas para que “se amassem”, e “todo o discurso do papa o fez repensar sua postura na vida”<sup>59</sup>.

Na capela do seminário em que ele estava alocado, necessitam de uma parede ou separação, pois o corredor de passagem incomodava a reclusão, e, assim, sugerem a construção de um vitral. Aragão afirma que “não queria reproduzir os vitrais clássicos”, passando a “desenvolver, com tijolos de vidro colorido e tiras de metal, uma nova técnica.”<sup>60</sup> Durante este processo, segundo sua narrativa, na sala em que trabalhava e dormia, em um entardecer, estava olhando da janela, um jogo de futebol que acontecia logo à frente, ouvindo a música de Stravinsky, Primavera, e pensava sobre o sentido de sua vida. Foi quando à luz do entardecer, que entrava pela janela e refletia nas sobras de metal do chão, espelhou na parede da sala a imagem de um Cristo.

De imediato, entregue a tal visão, começou a compor uma obra com as tiras de metal que haviam sobrado do vitral, e que depois, foi denominada por ele como o “Cristo Mutilado”, pois os retalhos não permitiram que ele terminasse a obra, que hoje pertence a um colecionador particular. Ainda que naquele preciso momento o argumento é de que há uma intencionalidade “ausente”, ou de que ele não havia destinado a sua obra para a um público específico, pois era fruto de uma “visão”; o contexto em que o artista se encontrava favorecia a inspiração sacra.

Se Aragão, no momento em que produzia não pensava em agradar a um mecenas ou amigo, mas em materializar uma “visão”, o sentido reproduzido estava relacionado àquele espaço e seus participantes. Desta maneira, poderíamos afirmar que o objeto produzido, seja do ponto de vista de sua concepção, a partir de uma “visão”, ou mesmo de sua representação, um “Cristo”, estavam encaminhando a

---

<sup>59</sup> Esta influência de Paulo VI foi mencionada na citação da página anterior (p.139) (BRANCO, Londrinews 1987). Visualizamos a relevância no nome oficial dado à Casa de Artes: Casa de Artes e Ofícios Paulo VI. O Bispo Dom Romeu Alberti, que fez o convite à Aragão para decorar a Igreja de Apucarana, foi nomeado bispo pelo Papa Paulo VI.

<sup>60</sup> Aragão informa que na época, não havia produção de vidros coloridos no Brasil, apenas uma fábrica de tijolos de vidro colorido em São Paulo, o que de certa maneira, guiou-o nesta concepção “diferente” de vitral, pois com os tijolos, as emendas não poderiam ser somente a solda, como ocorria para os vitrais comuns. Com isso, desenvolve a técnica de soldá-los com chapas de metal, tornando o acabamento e disposição “diferentes” do vitral.

intenção dos padres presentes em favorecer a continuidade do projeto de Aragão como um artista sacro.

Segundo Pierre Bourdieu, o “mito fundador” da produção cultural “leva os acontecimentos últimos como fins das experiências ou condutas iniciais, e à ideologia do dom e da predestinação” (BORDIEU, 2002:213), fazendo com que a história de vida de um artista seja percebida como uma representação carismática do “criador” (Ibidem: 217), impedindo uma análise social dos acontecimentos. É certo que o “projeto original”, o “nascimento da escultura”, aparece aqui com a potencialidade legitimadora do artista como um “criador”. No entanto, isto não nos impede de continuar a pesquisa averiguando de que modo, este fato, desencadeia noções mais amplas sobre o campo.

Continuando na narrativa do artista, a partir da realização da obra no seminário, um bispo de Arapongas, de passagem pelo local, convida Aragão para reformar a igreja da sua cidade, orientando a trajetória do artista para o norte do Paraná. Segundo o jornal:

**Henrique de Aragão escolheu Ibiporã para fixar residência e desenvolver suas atividades como escolheria qualquer outra cidade “Não foi bem eu que escolhi Ibiporã, foi Ibiporã que me escolheu. Foi em Ibiporã que eu aprendi a amar a terra e este apego se estende a todo estado do Paraná”. “Assumi Ibiporã após ter voltado de uma viagem, numa época que andava percorrendo o Brasil”./Henrique, ao contrário da maioria dos nordestinos, que arraigados em outros estados lamentam a tradicional “saudade” de suas terras, fala do Paraná cheio de entusiasmo. Sua primeira visita ocorreu em 1964, quando foi convidado pelo bispo local, na época, para decorar o interior da catedral da cidade. (LONDRINA vê., 1975, sem ref./arquivo Casa da Memória)**

Segundo Aragão, durante as conversas em que ele rememora seu passado<sup>61</sup>, ele diz que se direciona para Ibiporã, porque na cidade existe um seminário, o PIME, no qual um amigo solicitava a sua visita, pois ele se sentia mal. Nesta época, Aragão havia se tornado um porta-voz do movimento Focolare<sup>62</sup>. Este

<sup>61</sup> Entrevista em 11 novembro de 2010.

<sup>62</sup> Sem restrições religiosas, com objetivo de reunir pessoas em grupos de reflexão, cuja idealizadora, Chiara Lubich, esteve em contato direto com Henrique de Aragão por diversas vezes. Fundado por Chiara Lubich, o movimento se abre no final dos anos setenta, segundo as palavras da organizadora, o objetivo é: “Unir as nossas forças, de quem não está particularmente interessado na fé e de quem crê, porque é por demais belo e necessário o ideal de uma humanidade livre e igual, irmanada pelo respeito e o amor mútuo” (Chiara Lubich) fonte: FOCOLARE <http://www.focolare.org/pt/in-dialogo/conpersone-di-varie-convinzioni/>

movimento tem força maior no início dos anos 70, a partir de Chiara Lubich, que após ter vivenciado a segunda guerra mundial na Europa, reorienta os padrões missionários da evangelização, ampliando as considerações sobre o sagrado. Tal movimento prega que cada povo possui uma concepção própria de espiritualidade, que deve ser respeitada, mas que não impede a reunião das pessoas, segundo dois mandamentos: “amar aos outros como a ti mesmo”, e “onde duas ou mais pessoas estiverem presentes em nome de Deus, Ele estará presente”.

Sobre essas premissas, Aragão falava aos grupos religiosos, sobre a “dedicação humana em amar”, “o sentido que pode ser dado à vida”, assim como sobre “a vocação pessoal de cada indivíduo”. Suas palavras ecoavam entre clamores da teologia da libertação, em auge na época, mas com um tom diferenciado, pois estava imerso no fazer artístico.

O colega do seminário de Ibiporã havia conversado com Aragão em uma de suas “palestras” e, por estar incerto se iria ou não continuar no seminário, sentindo-se mal nesta posição, pede a sua ajuda. O artista vai até o seminário de Ibiporã para conversar com o colega. Depois da visita, o rapaz decide sair do seminário, se casa e tem uma vida destinada à educação, se tornando, mais tarde, gestor cultural municipal.<sup>63</sup>

Esta primeira visita de Aragão à cidade de Ibiporã, nos mostra como as redes de relacionamento são aprofundadas a partir de uma vida social mais complexa, como afirmou Geertz (2003), em que arte participa e comunica significados dentro de um sistema cultural. Assim, as pessoas mediam significados entre suas vivências e modos de apreender e representar, construindo relacionamentos que se desdobram em múltiplas faces, interligando trajetórias.

Na realização da etnografia, quando escutei várias trajetórias de vida contadas pelas pessoas, as impressões sobre o passado mostraram caminhos que foram recompostos ao serem narrados. Os motivos “menos lógicos” para as ações e fatos dentro das trajetórias, somente surgiram quando cruzei as trajetórias das pessoas com relacionamentos sociais em comum, com os fatos narrados a partir de dificuldades da vida cotidiana, de encontros casuais e de afeições pessoais.

---

<sup>63</sup> Ele foi diretor da FCI na época da instalação do *Museu de Esculturas ao Ar Livre*.

Da mesma maneira, a continuidade do artista na cidade foi iluminada a partir destas conexões, narrada a partir de vários motivos percebidos como casuais pelos interlocutores. Quando esses foram cruzados, se mostram reveladores da negociação do artista no local, desde a estadia na cidade até a construção de um campo “artístico” em Ibiporã.

Entrevistei a Sra. Pelisson, considerada uma das “pioneiras” de Ibiporã, (por presenciar seu “início”). Ela simpaticamente me dispôs uma tarde inteira para contar sobre sua história. Ela diz que morou próxima a praça central toda sua vida e que, no passado, tinham um comércio de tecidos na frente. Passamos uma tarde em digressão, pois ela me contava sobre a devoção de seu marido à religião católica, das dificuldades no início, do trem, das comidas, e, enfim, que seu marido, na época em que procurava tratamento para a doença do seu filho em São Paulo, conhecera lá, o artista Henrique de Aragão.

Esta senhora me informa que o seu filho se curou da doença e que o marido havia gostado muito do artista, e que havia, então, o convidado para ir à sua casa em Ibiporã, quando estivesse na região. Ela diz que Henrique foi visitá-los e depois morou por dois anos em sua casa.

Enquanto morou na residência dos Pelisson, Henrique fez vários amigos, dentre eles, o prefeito José Maria<sup>64</sup>, que também narra sua aproximação ao artista: “na época éramos todos jovens, Aragão organizava encontros do movimento Focolare na casa dos Pelisson, eu era amigo dos filhos, e frequentava os encontros. Depois Henrique construiu a *Casa de Artes* e foi se consolidando como artista (...)”.

Segundo Aragão, enquanto ele trabalhava na igreja de Apucarana, visitava os amigos em Ibiporã. Depois, a convite dos Pelisson, permanece na cidade. Quando chega, faz a proposta de ensinar artes em Londrina, mas o prefeito da época nega, dizendo que não havia interesse. O artista recebe a encomenda para decorar uma capela de Ibiporã, o que faz com que permaneça na cidade. Quando há o pedido para o prefeito de Ibiporã, como mostramos na etnografia sobre a *Casa de Artes*<sup>65</sup>, Aragão já tinha relacionamentos com um grupo relevante da cidade. Este

---

<sup>64</sup> Entrevista gravada em 19 de abril de 2010. José Maria Ferreira foi o prefeito na época da instalação do Museu de Esculturas ao Ar Livre e é o atual prefeito da cidade.

<sup>65</sup> Páginas 102 a 113 desta dissertação.



grupo, representado principalmente pela família Pelisson<sup>66</sup>, o acompanha durante toda sua trajetória, tornando-se a principal referência do artista em Ibiporã, inicialmente o apoiando, e depois, consolidando sua posição no meio.

Na fala do artista presente no artigo de jornal de 1975, citado anteriormente<sup>67</sup>, Aragão diz achar que foi a “cidade que o escolheu”. Esta aproximação da cidade fica cada vez mais específica, quando adentramos nas conexões que mantiveram sua estadia lá. Por isso, “estar” na cidade, significa mais do que simplesmente “morar em Ibiporã”. A permanência representa, também, assumir uma postura no meio, que foi mantida através de relacionamentos sociais, permitindo apoio à sua produção muito próximos ao apoio relativo à “apadrinhamentos” ou de relacionamentos “familiares”.<sup>68</sup>

Quando Terezinha Pelisson diz que Aragão é como “parte de sua família”, ela nos torna clara a aproximação de Henrique à “cidade”. Na realidade, a aproximação de um grupo de relevância da cidade, que de certa maneira avaliza sua presença no círculo social, justificado pelos seus trabalhos à Igreja Católica. No artigo de jornal de 2007, percebemos que a fala do artista se modifica ligeiramente, mas de modo a representar uma grande diferença no contexto. Se primeiramente o artista diz que “não escolheu a cidade”, dentre tantas cidades que poderia residir, em segundo lugar, o discurso se baseia no ato de “adoção”, flagrando sua familiaridade com a cidade: “Não sei se adotei Ibiporã ou se Ibiporã me adotou, mas eu amo esta cidade. Nasci em Campina Grande, na Paraíba, mas me sinto um pé-vermelho autêntico” (BRIGUET, JL, 05/12/2007).

Assim, a identidade do artista é contornada pelo “pertencimento” a uma identidade regional, o “pé-vermelho”, habitante da região norte do estado. Esta “identidade” regional e artística será analisada posteriormente<sup>69</sup>. O que interessa

---

<sup>66</sup> Os irmãos Marcos, Terezinha e Daniel são parte do Grupo Célula, e ajudam nos mutirões da construção da Casa. Anos mais tarde, Daniel se torna prefeito e constrói o Cine-Teatro, projetado pelo arquiteto Marcos Pelisson. Terezinha Pelisson hoje é conselheira da Fundação Henrique de Aragão.

<sup>67</sup> Página 140.

<sup>68</sup> A maioria das esculturas públicas (1990) foi instalada a partir de contratos com termo de “doação”, tendo como contrapartida o oferecimento de materiais ao artista. No entanto, os gestores municipais foram também mecenas do artista durante sua trajetória, comprando suas obras para coleções particulares. As “trocas de favores” entre artista e apoiadores contribui para uma prática cultural na cidade, sem documentação de registro específica. Os contratos, segundo as entrevistas, também foram realizados considerando a “amizade mútua” entre as partes.

<sup>69</sup> Páginas 160 a 171 desta dissertação.

neste instante é compreender como se dá a aproximação do artista à cidade. É perceptível que, inicialmente, Aragão chega como uma pessoa participante de movimentos religiosos— essa postura contribui para a sua permanência no local – sendo “adotado, e adotando” a identidade regional, o que favorece também, para que a compreensão e leituras da sua produção artística sejam informadas pelos interlocutores durante a pesquisa, a partir desta aproximação à cidade.

Este olhar sobre o artista, relacionado à pessoa de Aragão e à sua produção, informa também sobre a trajetória profissional do artista, que produz arte sacra durante toda sua carreira, pois depois de se estabelecer na *Casa de Artes*, ele continua decorando e realizando trabalhos artísticos para as igrejas da região.

#### 4.5 A RELEVÂNCIA DA ARTE SACRA NO CAMPO

Como percebemos neste recorte da trajetória de vida de Aragão, o reconhecimento de seu trabalho artístico é intermediado quase sempre pela Igreja Católica, por sua “visão sobre a arte” e por sua grande produção de ornamentos em igrejas e capelas pelo Brasil. A crítica de arte paranaense Adalice Araújo, curadora contratada para referendar o *Museu de Esculturas Ao Livre de Iporã*, classifica a expressão artística de Aragão a partir desta produção sacra, conforme escreve no *Dicionário de Artes Plásticas do Paraná*. Segundo a crítica de arte, Aragão vem desenvolvendo:

**[...] na região Norte do Paraná extraordinário trabalho não só como pioneiro no ensino de Arte na região, seu nome também se impõe como dos grandes renovadores da arte sacra nacional, ao longo do séc.XX. (ARAÚJO, 2006, "ARA")**

Um dos aprendizes da *Casa de Artes*, João Werner, hoje artista e mestre em semiótica, ao apresentar a obra de Aragão em um texto para uma exposição em Curitiba de 2007, define a obra do artista através de sua visão da espiritualidade, de seu “incontornável inconformismo existencial”. Segundo Werner:

**Fica para o futuro, por exemplo, alguém explicar suas relações com a religiosidade oficial. Embora tendo decorado pictoricamente algumas Igrejas da região, criando obras de inestimável valor estético e iconográfico, encontra poucos interlocutores tolerantes dentro da**

atual onda ortodoxa que varre a fé que o artista tanto estima. (WERNER, folder, 2007)

É justamente através desta concepção “aberta” sobre a espiritualidade, que Aragão conquistou públicos fora da igreja e promoveu polêmicas. Quando ele conta sobre sua atuação artística e visão de mundo<sup>70</sup>, narra como lhe foi colocada a questão por parte de uma líder religiosa, colocando-o contra a parede: “Henrique, você terá de escolher, ou a arte ou a religião. Em resposta, exclama: a Arte!” Depois baixinho diz que ambas são indissociáveis sob sua perspectiva. No entanto, o mesmo não acontece para a instituição, que exige regras para as representações de santos, e desperta a polêmica nos jornais, às vezes porque o artista “inventa” representações religiosas, ou pelo fato dos membros da Igreja e tirarem obras de sua autoria, por as considerarem indecorosas.

Estas esculturas foram renegadas por apresentarem figuras sacras estilizadas de santos nus, a exemplo do Cristo nu de Colorado (que tinha uma pomba cobrindo-lhe as genitais); ou por serem representações que confrontam a iconologia tradicional, como a “Nossa Senhora da Oferta”, em Londrina, com a fisionomia de uma negra. A desaprovação do trabalho se expressa pelo desaparecimento de peças encomendadas, provocando a polêmica nos jornais



Figura 28 - Reproduções de reportagens polêmicas de arte sacra

<sup>70</sup> Entrevista gravada em 14 de janeiro de 2011.

de circulação na região, como a Folha de Londrina, Jornal de Londrina e Gazeta do Povo.<sup>71</sup>

As esculturas que trazem figuras humanas nuas, como o “Gaiato” (Ibiporã, *Casa de Artes*), “O Monumento ao Desbravador” (Maringá), e o “Monumento ao Passageiro” (Londrina), ainda encontram reverberações de polêmicas, que anunciam a “irreverência” do artista, mas não com a mesma ênfase que é colocada nas obras sacras.

As esculturas “retiradas” das igrejas, como o “Cristo Libertador”<sup>72</sup> de Colorado-PR, e a “Nossa Senhora da Oferta” de Londrina, repercutem no imaginário dos interlocutores, que sabem desta “fama” de obras “irreverentes”, e ao contarem sobre as esculturas de Ibiporã, várias vezes, lembram-se destas obras e do autor.

Quando Aragão chega à Ibiporã, está decorando a Igreja de Apucarana. Lá, ele compõe “quinze estações” e a “inovação” de sua obra aparece nos jornais em 1971, quando apresentam também a *Casa de Artes*, conforme segue:

**Na sua “escolinha”, Henrique diz que sua arte pretende “tirar todo e qualquer misticismo da igreja, uma arte para comunicar”./ - Porque 15 estações?/Para o artista, sem o mistério da Ressurreição, crucificação de Cristo perderia todo o significado. Era costume dos romanos crucificarem os criminosos públicos, e para eles, Cristo era um criminoso, como qualquer outro. A Ressurreição é pois, o feixe de ouro e a justificativa de encarnação. Foi ela que tornou Cristo diferente aos olhos de seus algozes. Daí haver incluído uma 15ª estação (que não consta no Evangelho). (ARAGÃO, a via sacra...FL, 24/08/1971)**

A arte que Henrique produz para as Igrejas, o envolve em diversos conflitos, seja por produzir uma obra para um público específico, – que nem sempre atende às expectativas da encomenda –; seja por manter uma *Casa de Artes* com uma finalidade pública– quando a principal função do artista está muito atrelada à instituição religiosa. Por isso, na reportagem, Aragão diz querer produzir na escola, na *Casa de Artes* uma “arte para comunicar”; Ao propor a “sua visão” sobre a arte e religião, ele busca certa autonomia na produção de capital simbólico.

<sup>71</sup> Polêmicas relacionadas a esculturas sacras: “obra de arte incomodava os católicos na década de 70 e 80 porque mostrava a nudez de Cristo” fonte: Jornal de Londrina, 15 março 1998. Outras polêmicas: “O Cristo Libertador” escultura polêmica é exposta na UEL. ; LEMES, Francismar. A virgem que ninguém quer. Jornal de Londrina, 16 maio 2001. Caderno Cultura, p.1D; LEMES, Francismar. Moradores querem Cristo nu de volta. Folha de Londrina, 4 fevereiro 2010. Folha 2.

<sup>72</sup> “Ao contrário do que aconteceu em 1975, na introdução da estátua na igreja nossa Senhora Auxiliadora, quando até uma equipe de reportagem da Rede Globo se deslocou do Rio de Janeiro para acompanhar a peregrinação de curiosos querendo ver a obra, caso volte à cidade. O Cristo pelado corre o risco de não ser recebido com mantos e palmas” (LEMES, F.L., 2010)

Uma situação interessante, que conjuga as duas interpretações, sobre arte e religião, está explícita na reportagem de jornal, que divulga uma das peças do grupo de teatro “Célula”, formado na *Casa de Artes* e que encenou uma peça dirigida por Aragão. Na reportagem “O evangelho, sobre a ótica de Aragão”, a intenção do artista, de encenar a peça “nos palcos da Igreja”, é descrita, mas segundo o artista, “os padres não deixam”. A peça foi encenada, então, no anfiteatro da *Casa*. Segundo a fala do artista, um dos personagens causou polêmica:

**“o demônio” vai vestir uma sunga por força das circunstâncias (censura). Mas por mim ia nu mesmo, como todo o diabo que conheço de esculturas, afrescos e pinturas: bonito, nu, travestido de tentação. Mas não é uma nudez gratuita. Se agente tem que preferir Deus a Satanás, o demônio deve ser uma loucura mesmo”. (O EVANGELHO..., recorte de jornal, Acervo da Biblioteca Municipal de Iporã:49)**

A polêmica despertada pela nudez do personagem, aliada à intenção de apresentar a peça teatral no “altar da igreja”, indica uma “autonomia” buscada pelo artista. Esta autonomia pretendida através de expressões artísticas, repelida por membros conservadores da sociedade, é lida por Pierre Bourdieu como uma estratégia que, paradoxalmente, os artistas elegem para romper com o sistema vigente e conquistar legitimidade, no jogo que se constitui, ao perceber a gênese do campo cultural do modernismo do século XX. Esta “visão”<sup>73</sup> do artista, sobre a arte é reproduzida na postura social, como uma condição implícita, que parte do discurso da arte sacra, migrando para produção artística em geral, pode ser percebida em sua fala, no artigo de jornal de 1975:

**Um artista inteiro é aquele que está voltado intensamente para produção da obra de arte.[...] A maior necessidade da sociedade de consumo é comercializar a arte. A maior necessidade do artista é ultrapassar essa necessidade, não criando arte apenas com função comercial. A arte deve ser uma expressão vital do artista. Deve nascer da necessidade de criar. Faço arte sacra e profana com a mesma seriedade. Como espiritualista que sou, é possível que minha arte traga sempre aspectos sacros, se para mim, arte é, sobretudo vida, arte sacra é vida duas vezes. (LONDRINA vê., 1975, sem ref./arquivo Casa da Memória)**

Esta concepção do “mercado de arte” está embrenhada pelo mesmo discurso ao qual Bourdieu se refere na arte moderna, segundo ele: “a oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu utiliza o termo “ponto de vista” do artista, para aferir a autonomia pretendida por estes agentes no campo cultural, mais precisamente “O ponto de vista de Flaubert”, que o autor analisa no livro. (2002, 107).

do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia” (BOURDIEU, 2002: 111), baseia-se numa lógica de “estética pura” (*Idem*, 125), quando se “cria” o “criador”, alheio às preocupações urgentes da vida cotidiana.

O discurso do artista aspirante a uma “arte pura”, semelhante a “arte sacra” se acentua, quando ele se favorece dos pagamentos ou concessões de membros da Igreja, que o auxiliam na sobrevivência, fazendo com que sua produção “profana” continue, através destes “mecanismos”, tornando possível o reconhecimento da sua produção na região. Todo esse processo constitui, assim, um “capital simbólico”. Segundo Bourdieu:

**O esquecimento das condições sociais de produção e reprodução da disposição pura e desinteressada exigida pelas obras de arte e das categorias de percepção que se apresentam como categorias *a priori* de uma estética universal, é uma das premissas em que se fundamentam as funções interessadas pelo desinteresse e os lucros propiciados pelos consumos simbólicos (lucros que nunca são exclusivamente simbólicos) uma vez que transformam as diferenças de fato em diferenças legítimas (BOURDIEU, 2003, 281) <sup>74</sup>**

Estas legitimidades conquistadas, através da arte sacra e profana, da postura e “visão do artista”, são asseguradas no convívio social a partir de mediações. Com isso, não basta apenas falar sobre o assunto “arte”, é necessário que a sociedade perceba a atuação do artista no meio, a partir de ações que transitem entre essas esferas. Percebemos a necessidade da comprovação, quando Aragão é entrevistado, enquanto reforma uma obra sacra:

**“Não é só restaurar o Cristo, pegar uma graninha e pronto. Para fazer uma imagem para uma igreja, eu fico uma semana na comunidade, conversando com as pessoas, com o padre; quero sentir seu modo de vida, sua religiosidade. Mesmo que eu jamais volte àquela comunidade, tenho ela aqui comigo, aqui no coração”. (MARQUEZE, O Estado do Paraná, 04/06/2000)**

A prática de aproximação da comunidade para saber “o que pensam”, foi também uma estratégia utilizada pelo artista para se instalar na cidade. Esta estratégia de aproximação, ainda que subjetiva, ocorre com a linguagem sacra

---

<sup>74</sup> No livro *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu explora a formação do “capital simbólico”, utilizando ainda exemplos da literatura moderna, acrescentando esquemas de análise sobre o teatro e a formação de intelectuais e escolas específicas deste período. No capítulo “Modos de produção e percepção artísticos” ele conclui que por mais que “pareça” inovadora uma expressão artística, ao pretender rupturas da obra com os códigos anteriores, este “aparente universalismo” do manejo de códigos possíveis, deve-se à “situação histórica particular e de condições sociais de exceção”. (BOURDIEU, 2003,294)

aliada às demais produções do artista na comunidade. É importante considerar esta “comunicação” visual através das obras com este caráter, pois elas legitimaram a presença e vivência do artista em espaços específicos na cidade e região.

Aragão chega à Ibiporã depois de decorar algumas capelas no Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná. Em Ibiporã decora a capela Guarany logo quando chega e, depois, decora toda a Igreja Matriz. Uma grande encomenda acontece também quando se estabelece em seu ateliê, a *Casa de Artes*, para compor com a reforma da matriz, a obra o “*Cristo Ressuscitado*”.

Quando questionei duas das mais antigas moradoras de Ibiporã, sobre a obra de arte que mais gostavam, a resposta me foi dada em uníssono: “O *Cristo Ressuscitado*”, uma grande escultura presente no centro da Igreja Matriz, que é visível para quem está fora da Igreja pelo tamanho.

#### 4.5.1 “Cristo Ressuscitado”

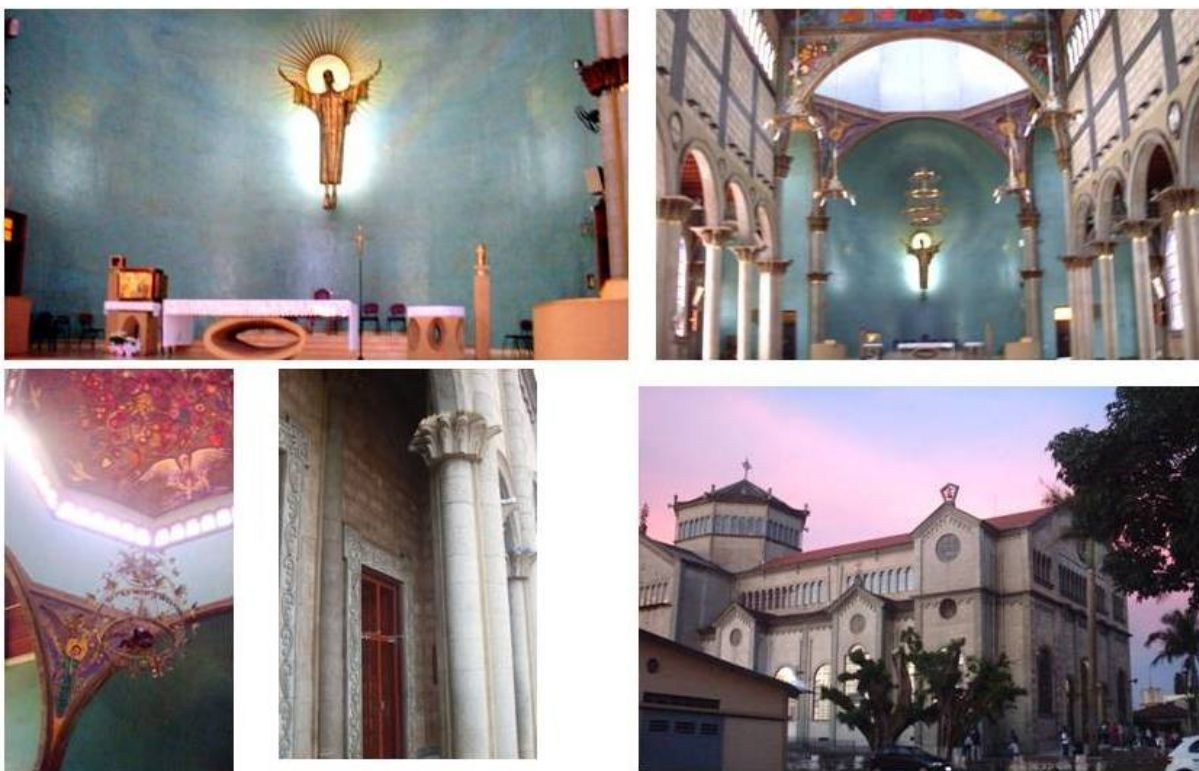


Figura 29- Escultura “Cristo Ressuscitado”. Imagens referentes à decoração de autoria de H. Aragão da Paróquia Nossa Senhora da Paz, Igreja Matriz de Ibiporã. À esquerda superior: escultura, altar, pia batismal e sacrário. À direita superior: visão distanciada do interior da Igreja. À esquerda inferior: lustre e pintura da cúpula. Frisos e capitéis. À direita inferior: vista distanciada da Igreja.

Dentre as esculturas sacras, a obra “*Cristo Ressuscitado*” é a mais conhecida de Ibiporã<sup>75</sup>. Aragão diz que não pensou em um nome para a obra, mas informa em entrevista<sup>76</sup> que a Liturgia diz que no presbitério deve ter a representação de uma cena do Evangelho, que sugerisse a Eucaristia ou a Ressurreição. Também segundo sua interpretação, deve ter um crucifixo mesmo que pequeno, no altar, ou perto, mas não no centro “pois as pessoas deveriam procurar a vida, a glória, o caminho para chegar ao divino”.

Esta escultura sacra, instalada por volta de 1984, não apresenta polêmicas, sendo uma das poucas esculturas, dentro das representações de Aragão sobre arte sacra, segundo o Jornal de Londrina (1972), a representar o Cristo Ressuscitado com uma manta, cobrindo-lhe todo o corpo<sup>77</sup>.

Sobre a constituição formal de sua obra sacra, o artista afirma que “todos que reconhecem suas esculturas em igrejas de outras cidades vêm para perguntar se é mesmo dele”. Ele diz que é como uma “assinatura visual”. Quanto ao Cristo, ele fala de sua inspiração para compô-lo, recompondo com gestos os movimentos da escultura: “só fiz as mãos enormes assim, porque aquele abraço, para mim, era como se ele estivesse chamando, ô pessoal, nós somos irmãos, não fica perdendo tempo com outras coisas aí... pela nossa terra, por nós!”

Esta obra representa grande relevância no cenário ibiporaense, uma vez que, mesmo fazendo parte de uma instituição específica, a Igreja, realizada de acordo com suas normas e apreciada pelos seus freqüentadores, teve seu significado expandido, como “ícone” da cidade, uma vez que foi eleita, por funcionários da *Fundação Cultural de Ibiporã (FCI)*, e por membros da *Fundação Henrique de Aragão (FHA)*, como obra representativa da produção de Aragão na cidade.

---

<sup>75</sup> A arte sacra foi referenciada como um dos “ícones” da cidade no projeto de artesanato local, descrito nas páginas 122-23 desta etnografia.

<sup>76</sup>Entrevista de Henrique de Aragão concedida à autora em 11/10/2011

<sup>77</sup> O título da obra foi confirmado pelo artista Henrique de Aragão como popular, ou seja, a obra não tinha um título pré-estabelecido. Segundo o Jornal de Londrina, foi a primeira obra inovadora de H. Aragão de grande porte, “Esta também é a primeira vez em que Cristo Ressuscitado é esculpido com vestes: uma túnica sacerdotal. Geralmente é apresentado sem roupa, só um pano cobrindo-lhe os órgãos genitais.” JL, 13/04/72, p. 07. Obs. Curiosamente as produções posteriores serão criticadas pela falta de vestes.



O *Cristo Ressuscitado* começa a ser reproduzido em “souvenires” e a circular nos cartões postais, em imagens da *internet*, e em projetos turísticos, também como “imagem” da cidade. Ao comentar sobre a camiseta que fizeram com a fotografia da escultura, Henrique diz<sup>78</sup> gostar da ideia. Ele me mostra alguns projetos de design que lhe deram, para reprodução da camiseta na cor preta e branca, com recortes e composições diferentes, mas termina contando sobre a ideia que tiveram (FCI) de colocá-lo em frente à *Casa da Memória*, com uma mesinha para assinar as camisetas.



Figura 30- Benedita, membro da FHA, veste a camiseta com o ícone.

Sobre a proposta, o artista se diverte rindo, se imaginando como um “astro” a assinar camisetas, autografando sua presença no município para as pessoas que acabaram de visitar a cidade e de comprar a camiseta na *Casa do Artesanato (FCI)*. A proposta foi ironizada, mas o *souvenir* (camiseta com *Cristo Ressuscitado*) criado é emblemático na representação da recepção e circulação de conceitos sobre as esculturas de Ibiporã, pois mesmo tendo muitas esculturas espalhadas nas ruas e praças da cidade, a obra escolhida como “ícone” (pela *FCI* e *FHA*) é o “Cristo Ressuscitado” – sua primeira escultura realizada na cidade.

Em entrevista a uma das “pioneiras” da cidade, a Sra. Maria José Pires responde à pergunta sobre as esculturas da cidade como se respondesse a uma questão sobre a praça central: ela me diz que dava pousada aos padres no passado, pois eles não tinham onde ficar. A cidade não tinha asfalto para a Igreja de madeira, só uma grande cruz, que seu pai ajudou a cravar no chão. Lembra da praça, dos pés da árvore Santa Bárbara, lugar onde estacionavam os carros e descansavam, e que havia um coreto de madeira. Ela me mostra uma foto em que estão retirando o coreto. Seu pai também ajudou, pois tinha uma “engenhoca”(doada ao *Museu* da cidade) que puxava o peso das toras. Lembrava-se muito bem dos cantores que passaram por

<sup>78</sup> Entrevista de Henrique de Aragão concedida à autora em 11/10/2011

lá, do radialista, e depois da reforma da praça, do coreto em concreto, e dos mendigos que foram impedidos de dormir lá.

Quando menciono sobre a praça atualmente, ela me informa que retiraram as árvores frondosas, o que, para uma cidade onde faz calor, é de grande importância. Hoje, ela sem poder andar, na sua lembrança atualizada da praça, limita-se em me dizer: “é bonita”. Interrogo novamente sobre as esculturas e, como um vazio me diz: “são bonitas”. Em um lampejo, diz que conhece o artista, e a obra que mais gosta dele, é o “*Cristo Ressuscitado*”, da Igreja Matriz.

Essas narrativas indicam que para compreender a arte sacra é necessário ao menos, perceber duas dimensões latentes: as características da obra de arte e a instituição religiosa. As encomendas de arte realizadas pela Igreja são feitas para preencher fins institucionais específicos, mas que acabam por constituir uma linguagem visual influenciando o “olhar” dos habitantes da região.

Em outro texto de Adalice Araújo, no qual ela apresenta uma exposição e três artistas sobre a temática do “milagre”, em 1989, percebemos estas dimensões sobre a arte de Aragão, acopladas em sua fala:

**Para compreender a obra de Henrique de Aragão deve haver, porém uma leitura global do seu processo de criação; o que exige do espectador aberto e sensível, capaz de ultrapassar tanto parâmetros acadêmicos como a vanguarda radical, para ter uma autonomia de visão. Seu trabalho é uma constante luta pela iluminação e pela integração com a natureza. Embora utilize preferencialmente a temática sacra, em realidade, Henrique de Aragão aborda o ser humano em sua essência mais profunda. (Araújo, folder exposição “Três artistas no espiritual”, 1989)**

Percebemos, com essa observação da crítica, uma “maneira de olhar” conjunta, que é composta pela aproximação dos conceitos de arte sacra, a visão particular do artista, conformando com isso, um “olhar construído sobre as obras”. Segundo Pierre Bourdieu:

**A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é um efeito do acordo entre duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor se é apreendida pelos espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente, que não o pode fazer senão na**

**medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva  
(BOURDIEU, 2002: 323)**

Esta condição do “olhar”, formado a partir de variantes do campo, da obra e do artista, em relação ao espectador, já havia sido explorada pelo historiador Michel Baxandall<sup>79</sup>, ao ler as obras de arte da época do *quattrocento italiano*. O autor considera que há uma metáfora visual compreendida pelas pessoas, que segundo sua análise provinha tanto da leitura de uma experiência geométrica (perspectivas e volumes), quanto de uma teoria eclesiástica consolidada em relação às imagens. A soma destas duas principais fontes constituía para os homens da renascença, um “olhar moral espiritual”.(BAXANDALL, 1991: 182)

Segundo Baxandall, a função religiosa das pinturas sacras do ponto de vista da Igreja estava voltada para a instrução de pessoas simples informando sobre passagens da Bíblia que, com narrativas visuais, constituíam exemplos na memória. Assim, elas propiciavam maior devoção, pois dos sentidos humanos, a visão era compreendida como o sentido que mais privilegiaria a devoção frente aos mistérios divinos.

Mas estas representações religiosas do *quattrocento* eram compradas por clientes, famílias que encomendavam as obras segundo uma demanda institucionalizada, a qual os pintores deviam realizar a contento. A manufatura das obras, que antes eram valorizadas pelos materiais, como ouro ou pigmentos raros, com a escassez destes e com movimento da Reforma Protestante, passam a ser valorizadas de acordo com a resposta do mercado às qualidades técnicas do pintor, à sua *maestria* nas formas virtuosas apresentadas nas pinturas.

Portanto, além das questões relacionadas à representação religiosa, são consideradas as intenções do mercado, que modifica a maneira de pintar e a postura dos artistas, além da educação dos consumidores, que influenciam na recepção das obras, ao poderem reconhecer nas pinturas formas geométricas e ilusões espaciais, que tornam certos pintores mais disputados do que outros. Esta “experiência social” do *quattrocento* demonstrada no livro de Baxandall, traz as negociações da encomenda e da recepção das pinturas, através da “etnografia do

---

<sup>79</sup> Referenciado por Bourdieu no capítulo “A gênese social do olho” (2002 348-54)

olhar” da época. Com essas apreciações sobre o “olhar construído” de Baxandall, Bourdieu conclui:

**O *habitus* solicita, interroga, faz falar o objeto, que por seu lado, parece solicitar reclamar, provocar o *habitus*; os saberes, as lembranças ou as imagens que, como observa Baxandall, vêm fundir-se com as propriedades diretamente percebidas não podem surgir evidentemente, senão porque, para um *habitus* predisposto, parecem magicamente evocadas por essas propriedades. [...] se, como não cessam de proclamar os estetas, a experiência artística é questão de sentidos e de sentimento, e não de decifração e raciocínio, é que a dialética entre o ato constituinte e o objeto constituído que se solicitam mutuamente se efetua na relação essencialmente obscura entre *habitus* e mundo.(BOURDIEU,2002,355)**

É desta relação obscura entre a posição do artista em campo e o próprio campo com suas condicionantes, que se compõe a etnografia, a fim de desvelar particularidades destas negociações, entre o “olhar ibiporaense” sobre as esculturas e o artista, construído em conjunto com sua trajetória e mediações.

Com isso, não basta pressupor que Aragão tenha iniciado o “movimento cultural” de Iporã, instalando esculturas em praça pública. É necessário, conhecer as especificidades de suas ações na cidade, a recepção do público e do mercado, para então, perceber parte do “movimento cultural criado com as esculturas na praça pública”.

Para analisar o “mundo” ibiporaense constituído com as instalações de esculturas públicas, assim como fez Baxandall, considero as questões relativas à arte sacra, extrapolando as fronteiras da Liturgia e dos discursos religiosos, ou “puramente” artísticos. Com o fim de perceber um “olhar etnografado” a partir de pontos relevantes das encomendas das obras sacras e dos conflitos gerados pela apreciação e recusa, pode-se perceber como são valorizadas as obras de arte, a partir, também, da influência de setores da educação, da mídia e outras esferas que contribuem para a “leitura” da produção de Aragão como um todo.

O *habitus* do artista se conforma neste circuito de ações, entre os objetos, discursos e negociações, fazendo com que parte dos habitantes “naturalize” significações para as esculturas públicas, percebendo-as com o olhar das obras sacras, interpretando-as, diversas vezes, com sentidos divinos. Estas interpretações podem sim estarem associadas à proximidade do *Museu* com a Igreja, no entanto, estas associações não são casuais e nem restritas à localização. As compreensões

narradas pelos interlocutores são também de caráter mais amplo, constituídas a partir deste campo historicamente percorrido, deste “olhar”, da “visão” sobre a arte, formada a partir de aproximações de temáticas religiosas, ou espirituais, que influenciaram e demandaram relacionamentos sociais relevantes no contexto local. A postura do artista contribui muito para esta associação direta à temática religiosa, como se pode perceber no evento descrito a seguir.

#### 4.6 RECONHECIMENTO: ATUAÇÃO E VOCAÇÃO

Durante uma abertura de exposição de artes em 2010, (um salão de arte regional promovido pela Secretaria de Estado da Cultura) no Cine-Teatro de Ibioporã, algumas nuances da representatividade de Aragão foram ressaltadas. Para a abertura, os organizadores do evento combinam que Aragão deveria subir ao palco, junto com os demais gestores públicos: a Secretária de Estado da Cultura, o prefeito, a vice-prefeita, e o diretor da Fundação Cultural.

Eu estava sentada do seu lado na plateia. Antes de ser chamado ao palco, Aragão comentou sobre os boatos que corriam na cidade acerca de sua conduta, que alguns o julgavam insensato, “que não dizia mais coisa com coisa”. Quando apresentaram o artista no palco, o prefeito diz que ele “serviu de norte a muitos artistas iniciantes”, e por isso era um “mestre” e “expressão máxima da arte da cidade”. Com a fala do prefeito, embora houvesse rumores contra a “postura” do artista na sociedade, como ele havia comentado, há, em contrapartida, a valorização de sua presença no município.

Foi a partir da apresentação enaltecida do prefeito para o artista, que os presentes no evento (muitos jovens vindos de outras cidades) esperavam o pronunciamento daquele personagem valorizado, também citado nos discursos políticos anteriores com o mesmo tom.

Quando Aragão tem a palavra, segura o microfone, se levanta da mesa dos organizadores e vai ao centro do palco. Inicia seu discurso se direcionando aos que estão iniciando, fala sobre a responsabilidade e representatividade da arte, “fala de artista para artista”, diz que o que resta a esta ação (a artística) deve estar comprometida com a existência e expressão verdadeira, pois “um artista só conhece arte fazendo arte”, e esta ação possui um comprometimento, conforme podemos acompanhar em parte de seu discurso:

**Não terá nenhum contato nunca durante a vida (nem depois da ressurreição, que eu não sei se isso existe muito, mas eu acredito, eu batalho por isso), mas eu batalho mais pela justiça e pela verdade de pessoas, chamadas a dar um testemunho único, pessoal, pode ser mesquinho, miserável, mas se ele é concreto, atuante e verdadeiro, e é um ato de amor a humanidade, para o crescimento dela, no processo de humanização do universo, então nós estamos coerentes com o nosso destino, fora disto não existe NADA para nós, nós somos pessoas absolutamente talhadas para morrer de amor pela humanidade, esperando que o Divino num certo momento, aceite o nosso trajeto, mas Ele exige de nós, mais do que nunca. Se nós olharmos a humanidade atualmente, nós chegamos à conclusão do seguinte: nós somos uma espécie falida, a única coisa que nós inventamos que “presta” é o amor, e nós não sabemos amar; nós artistas temos uma única forma de amar, “ser” fiéis ao nosso talento. Por favor, não enganem a vossa vocação. (ARAGÃO, gravado por I. Catucci em julho 2010)**



Figura 31- Aragão na abertura do Salão Regional de Artes. À esquerda: o artista no palco do Cine-Teatro. À direita: o artista sendo entrevistado pela imprensa local.

Percebemos a encenação, sem utilizar um sentido arbitrário e valorativo à palavra, mas na expressão corporal do homem que fala, embora vestido com trajes simples e com o cabelo menos arrumado que os demais presentes no palco, a sua postura enfrenta a oficialidade do ato, que era permeado de “protocolos”, hinos e

apresentações dos representantes políticos. Com a fala do artista, todo o movimento da plateia se alterou e, no seu discurso ficou evidente a sua “postura de artista” no meio.

A presença de Aragão foi registrada, a imprensa local o entrevistou, e os artistas solicitaram a sua presença em frente às obras expostas, querendo saber sua opinião. O artista carismático conquista através deste “desvio”, – da sua postura diferenciada nos discursos do palco – a estima dos olhares de quem não o conhecia,<sup>80</sup> e despertou ainda a atenção dos ibiporaenses, que não esperavam a sua fala naquele “tom”, alterando “o clima” do evento<sup>81</sup>.

O espaço que foi aberto para a visualização do “artista da cidade”, buscava incentivar os artistas iniciantes. Para Aragão, a inserção deles neste “mundo” seria apenas possível através de “uma vocação”, palavra representativa neste contexto, muito utilizada por membros da Igreja Católica, colocada no discurso de Aragão, aliada ao “testemunho” artístico.

Esse discurso encenado no palco do *Cine-Teatro* nos informa sobre a maneira de conduzir e compreender os “conceitos artísticos” propostos na cidade, com a presença de pessoas ligadas às instituições oficiais, que consideram “o exemplo” da arte da cidade, representado no artista. Ao abordar as estruturas que fundamentam estes “conceitos culturais”, Bourdieu se refere à presença de artistas carismáticos no meio. Segundo ele:

**O princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocação”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização destas estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas. (BOURDIEU, 2003: 201-202)**

---

<sup>80</sup> Um dos participantes do evento veio de Rolândia para expor no Salão. Ele diz que gostou de Aragão porque já conhecia a sua obra em Londrina, e esperava conhecer o artista pessoalmente. Disse que o discurso de Aragão o animou a produzir, porque estava indeciso se era “arte mesmo, o que ele queria fazer da vida”. (Entrevista informal concedida à autora durante o evento).

<sup>81</sup> Segundo Camila, habitante de Ibiporã desde que nasceu as expressões utilizadas por Aragão eram “proféticas”, dizendo que a “humanidade estava condenada”, e as vezes exageradas, quando dizia que o testemunho dos artistas iniciantes podia ser “miserável”. Entrevista informal no evento.

A carreira de Aragão foi narrada através de sua trajetória artística apresentando em diversos momentos estas “escolhas” que fizeram com que seu *habitus* fosse reconhecido em campo, sem restrições relativas “ao que se deve falar”. O artista, durante sua trajetória, se apresentou através de estruturas inconscientes, espirituais, voltadas à sua vocação, entretanto, comprometida com as estruturas objetivas, como informa Bourdieu, com a sua atuação na construção deste “mundo” artístico.

Seguindo ainda a compreensão de M. Baxandalla respeito da valorização das obras artísticas, relacionadas à educação que o mercado consumidor possuiu para adquiri-las, pode-se considerar o “reconhecimento” do artista na cidade à mediação educativa realizada por escolas, professores, *Fundação Cultural*, ou mesmo, através de eventos como este, em que são apresentados os “valores artísticos” da cidade.

Nos trabalhos de alunos de escolas municipais sobre a obra de Aragão<sup>82</sup>, é possível perceber o reconhecimento de Aragão como artista da cidade, expressados em palavras de homenagens e admiração, tais como: “Henrique não é apenas um artista em nossa cidade, mas uma fonte de talento que trás um brilho imenso para nós...” (Fernanda Lopes e Ana Paula da Silva). Em outro trabalho, sua presença é ressaltada como diferencial: “... ele conseguiu trazer um brilho a mais para o nosso município, transformando uma pequena cidade que tenta se diferenciar entre tantas outras, que não tem artista a altura de Henrique”<sup>83</sup>.

Este “reconhecimento” do artista, através da mediação educativa auxilia na percepção do “sistema de disposições inconscientes”, identificados por Bourdieu, que aliados à prática artística e às determinações do campo, acabam por “ajustá-lo” a uma carreira reconhecida na “estrutura objetiva”. (*Ibidem*)

A potência que todo conjunto de conceitos sobre a obra de Aragão ganha, quando ocorre o seu “reconhecimento” como artista da cidade, como um “talento” e com uma atuação que o torna “pioneiro”, –sendo também considerado “fundador” de espaços culturais na cidade –faz com que receba a homenagem máxima da cidade de Ibioporã em 2007: a comenda “*Pax et Labor*”.

---

<sup>82</sup> Página 23 desta dissertação

<sup>83</sup> Alunos do 3º. ano. Colégio Estadual Unidade Polo. Prof. Marcio Aguiar de Oliveira. 2011.



O reconhecimento do artista contribui para sua conformação no campo, como “habitante ibiporaense”. Já o *status* de “pioneiro” e a “identidade” compartilhada entre o artista e a cidade não são sempre coincidentes, por serem caracterizados através de campos distintos, como pode se perceber nos conceitos abordados a partir da obra a seguir.

#### 4.7 “MARCO COMEMORATIVO DO CINQUENTENÁRIO”

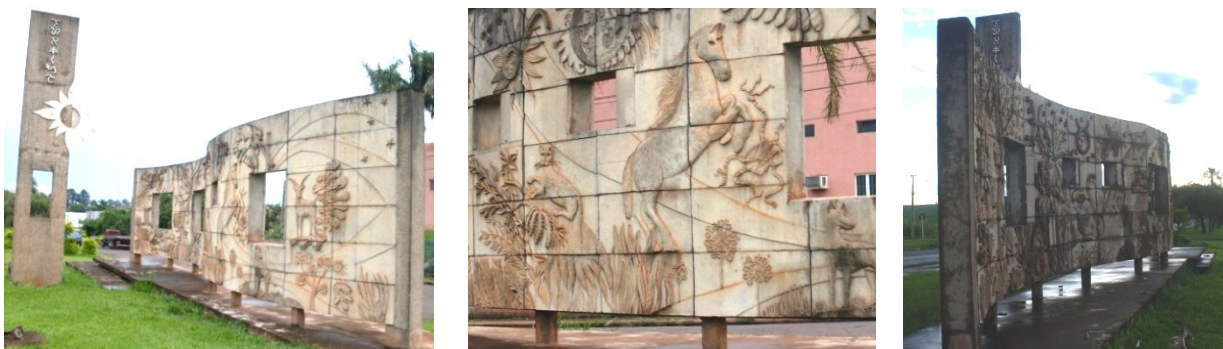


Figura 32- “Marco Comemorativo do Cinquentenário”. À esquerda: visão frontal. Ao centro: detalhe do relevo em concreto, representando animais. À direita: visão posterior do painel.

Em 1997, foi comemorado o cinquentenário da emancipação política do município de Ibiporã e, para “marcar” a data, uma obra foi encomendada à Henrique de Aragão, através de uma iniciativa conjunta, do setor privado e público, com patrocinadores comerciantes e industriais, e a Câmara Legislativa da cidade, com o apoio da prefeitura municipal. O “Marco Comemorativo do Cinquentenário” ou “Monumento ao Cinquentenário” (como também é chamado) foi instalado na BR 369, na saída de Ibiporã (sentido Londrina).

Aragão constrói com ajuda de seu assistente Agnaldo um painel-monumento em concreto, em forma de “S”, segundo a poética do artista: “como uma serpente rastejante de leste-oeste”. Nele, representa animais, plantas e símbolos cabalísticos, divididos em doze do zodíaco ocidental, e doze do oriental. A obra também é

composta por uma base no chão que guarda a “cápsula do futuro”, com mensagens recolhidas e escritas pelos habitantes em espaços públicos, para serem guardadas e abertas somente em 2022. Fazem parte do monumento ainda, uma coluna com os símbolos em sânscrito que significam Sol e Lua, lidos como “grandes companheiros dos pioneiros” pelo artista, e duas placas identificando os patrocinadores.

Esta concepção diferenciada sobre “a história da cidade” representada no painel monumento por Aragão, – com símbolos assimilados por poucas pessoas, pois são parte de uma cultura “mística” e “erudita” – fez com que os interlocutores que entrevistei, referenciassem o monumento como o “painel dos animais”. Isso se deve também pelo fato de estar instalado em um local de passagem, mais afastado do centro da cidade, visualizado rapidamente pelos ibiporaenses que passam de carro em direção à Londrina.

Poucas pessoas param em frente ao Monumento na pequena praça, onde existem alguns bancos para se sentar e observar. Por este local ser pouco frequentado por pedestres, a grama cresce alta, os *spots* de luz não tem lâmpadas e o espaço parece desabitado. No entanto, os inúmeros carros que transitam na BR, possibilitam o reconhecimento do painel pelos habitantes, que embora seja construído para observação detalhada, (a frente e o verso do painel possuem relevos com animais e inscrições) é quase sempre percebido “de longe”.

Os discursos que mais informaram sobre esta obra, foram os realizados durante a sua inauguração. A encomenda da obra visava homenagear a história do município, argumento presente no discurso do vereador<sup>84</sup>: “Queremos valorizar a consciência de cada cidadão, e contribuir para a preservação histórica de nossa comunidade”. Este intuito foi repassado ao artista, que o interpreta a seu modo, realizando a obra, inaugurada na semana do cinquentenário, em meio a festejos, fogos de artifícios e discursos.

Na abertura, o prefeito celebra a emancipação política da cidade e seu “vitorioso desenvolvimento”. Os políticos encontram na ocasião, motivos para ressaltar a “identidade da cidade”, marcada pelas conquistas políticas, pela

---

<sup>84</sup>. COSTA, Osmani. Ibioporã faz meio século de autonomia. Folha do Paraná, 07/11/1997. A proposta da cápsula – com mensagens da cidade para ser aberta em 2022 (parte do monumento), foi aprovada pela Câmara a partir dos projetos de João Colonieze e Rubisney Inácio Pinto.

produção agrícola e pelo “trabalho de seu povo”. Já no discurso de Aragão, a referencia histórica é diferenciada, como podemos acompanhar na reportagem de jornal que descreve sua apresentação na inauguração:

**Nossa história, ao contrário de outros países e povos, não foi feita por extraordinários heróis. Ibiporã, como o Norte do Paraná, foi construída a partir de trabalho duro, e por homens e mulheres comuns, que vieram para cá melhorar de vida e, até por isso são nossos heróis [...] Nossa história é parecida com alguns estados do oeste norte-americano, como o Colorado. Para lá foram pessoas que ganharam ou compraram terras do governo por preços baixos, com o objetivo de trabalhar, batalhar e vencer na vida. Não são personagens carismáticos, grandes líderes, mas milhares de pessoas sem tradição é a essas pessoas que minha escultura quer homenagear (COSTA, 1997)**

Esta obra é importante na discussão que tomamos aqui, pois se o Estado, a região, os habitantes e personagens são propagados como símbolos identitários, resumidos no “pioneirismo”, o discurso artístico mais uma vez confronta a simples representação. Para Aragão, as pessoas de Ibiporã, (e em outra fala sua encontramos a mesma referencia para as pessoas Londrina<sup>85</sup>) são pessoas sem “tradição”, sem “história”, o que negaria também a afirmação de uma “identidade” regional baseada em atos heróicos, conforme encontramos em um texto de sua autoria:

**Nenhum herói, ninguém que haja marcado esta terra de modo inesquecível [...] como o Paraná é terra de todas as gentes, a quem homenagear? Quais rostos gravar no concreto? Que fato marcante? (ARAGÃO, Nov.1997, texto acervo MAC-PR)**

Sem exaltar “uma” figura do pioneiro, conforme lhe foi encomendado, o artista apresenta, em contrapartida uma “poética” sobre o “pioneiro”, sendo representados simbolicamente pelo sol e a lua, que “acompanham os pioneiros em suas jornadas”. Isso justifica a representação da história do município através de uma linguagem visual que traz símbolos “universais”, como uma espécie de “mito”, que é recontado conforme as variações do poder, mas mantendo, contudo, sua capacidade simbólica.

---

<sup>85</sup> Fala de Aragão citada neste texto, na página 62 com base do artigo de PELEGRINO, FL, 06/09/1998.

A posição artística de Aragão é assegurada através de ações junto à comunidade, ao apresentar nos objetos valores superpostos. Estes valores se recompõem, como conta Maurício, ao se lembrar da escultura, dizendo ter se emocionado na inauguração do painel, não apenas por sua beleza estética, mas também pela forma com que o painel foi apresentado pelo artista e conclamado pelo público que, depois do discurso, “explodiu em palmas”.

Nesta obra, se torna relevante a negociação dos valores de reconhecimento identitário, assim como ressaltam as questões relativas a uma arte colaborativa. Um exemplo disso é a existência de uma urna, que enterra os “sonhos dos ibiporaenses” escritos em papel, para serem lidas décadas depois, demonstrando a necessidade de aproximação e “pertencimento” à obra, e aos seus significados.

O monumento apresenta, ainda, além da assinatura de Aragão, a de seu assistente, Agnaldo. Esta participação na assinatura da obra atesta uma ação conjunta, que embora a obra seja sempre identificada como de “Aragão”, ela também foi realizada em conjunto com o “Ass” (assistente) Agnaldo. Para completar a observação desta “ação conjunta”, estão anexas ao monumento duas placas de concreto, informando o título da obra e o nome dos patrocinadores, tanto políticos, quanto empresariais.

Esta é uma das poucas obras do espaço público de Ibiporã<sup>86</sup>, onde encontramos os nomes dos patrocinadores em placas de identificação. O registro dos nomes no concreto indica uma memória que pretende ser mantida, em conjunto com as manifestações inauguradas com a obra, tais como a “memória e anseios coletivos”. Com discursos, os políticos e a apropriação pública da obra, principalmente a partir da urna, em que as pessoas participantes sentem-se como “parte” do monumento, ao ver nele, o guardião de suas ideias para o futuro, literalmente exposto na “cápsula do futuro”, articulando os sentidos de “identidade” para a cidade. Aos nomes, são associados, ainda, os significados atrelados ao monumento, como uma referência ao passado “pioneiro”, expresso segundo a óptica de Aragão.

---

<sup>86</sup> A outra escultura com placa de identificação é da obra *Leide-N-Mítica*, inaugurada em 2012, com referência de homenagem a um pioneiro da cidade.

A característica de “marco” ou “monumento” empregada para identificar a obra, provavelmente desde sua encomenda, tinha como objetivo qualificá-la como um objeto que resgate a memória coletiva. Tal como compreende F. Choay, (2000:16), o monumento tem o compromisso de manter, de “exercitar pela emoção, uma memória viva”. Esta memória recente de um município novo é recontada por poucas gerações, o que não impede de ser re-significada a cada lembrança sobre o passado, nas construções de identidades para Ibiporã.

A iniciativa de ressaltar “nomes locais”, de “pioneiros”, por parte dos políticos, é negociada na postura do artista, que modifica um pouco a interpretação destes conceitos.



Figura 33-Detalhes do “Marco Comemorativo do Cinquentenário”. À esquerda: placa com as seguintes informações: “Marco Comemorativo do Cinquentenário 1996 Câmara Municipal 2000/Prefeito Antonio Nadir Bigati./Vice José Ary Pelisson/Presidente Rubisney Inácio Pinto/ Vereadores” (...) “Ibiporã, 8 de novembro de 1997”. Ao centro: placa com as seguintes informações: “Patrocinadores desta obra” (...). À direita superior: urna onde estão guardados os papéis com inscrições dos habitantes, chamada de “Cápsula do futuro”. À direita inferior: detalhe do painel com as inscrições “JHenrique 97/ Ass. Agnaldo”.

Esta mudança é justificada no discurso de Aragão a partir da diversidade racial, “sem encontrar um rosto”, da origem regional, “de pessoas sem tradição”, que deixam vazão para a representação através da arte pública, pautada em valores “modernos”, com a apropriação de símbolos “universais”.

Os conceitos que refletem sobre o campo de construção da cultura em Ibiporã remetem à questão da “identidade”, relacionados ao comportamento e ideias de alguns dos “gerentes” das disputas, entre manter ou subverter seus significados, com atores que influenciaram nas escolhas feitas em relação às “modernidades” elegidas para representar a cidade.

Estas características de “modernidade” estão presentes na história da cidade, ora mencionada na época do Pe. José Zanelli que, em 1948, se predispôs a exercer sua função religiosa aliada a cultura; ora relacionadas à figura de Henrique de Aragão, que constrói para praça pública signos “diferentes”. Neste sentido, também encontramos a referência ao planejador da cidade, o engenheiro Francisco Beltrão que, em 1936, delimita as zonas de convivência no espaço (sacro, comercial, urbano, educativo) e contribui para que sobrevivam. Para todos estes idealizadores da “modernidade” de Ibiporã, o adjetivo utilizado é sempre o de “pioneiro”.

#### 4.7.1 Pioneirismos

Os caminhos do discurso sobre a região norte do Paraná, desembocam em algumas palavras-chave, que participam da eloquência do espírito competitivo com outras regiões do estado e de seus vizinhos. Mais do que *slogan*, essas denominações acompanham historicamente a significação do imaginário político, muitas vezes conduzidos pelos setores econômicos e culturais. Para compreendermos como esta “identidade” produzida é incorporada ou repetida pela população, de acordo com cada segmento, preocupados em interesses próprios, é interessante notar a preponderância e o uso da palavra no contexto.

No dicionário de língua portuguesa brasileiro, a palavra “pioneiro” é apresentada como sinônimo de “bandeirante”, os “primeiros colonizadores de uma terra ‘inculta’”, que são entendidos em Ibiporã como honrados “fundadores”. A palavra provém do francês *pionnière*: o soldado da infantaria que vêm à frente da tropa a pé, derivando do latim *pèdomen*: homem a pé, que gera também a palavra inglesa *pioneer*. A etimologia nos indica a posição de subordinação do personagem,

que identifica o soldado de frente, por isso, com poucas chances de sobrevivência. É também o escalão mais baixo da tropa; em contrapartida, é o personagem heróico, por conquistar espaços apenas com seus esforços.

A definição desta palavra apresenta um pouco do espírito pioneiro brasileiro, analisado nesta pesquisa do “paranaense”, apontado a partir de uma mistura entre o homem que avança as fronteiras da mata, um heróico bandeirante<sup>87</sup>, desbravador e a outra face deste personagem, que seria um homem sem muitos recursos, aquele que trabalha duro para ganhar o pão que lhe confere a terra.

Sobre estas percepções do “pioneiro”, encontramos diálogo na fala do prefeito de Ibiporã Ciro Ibirá de Barros, em 1965, quando Henrique de Aragão chega à cidade. O prefeito fala sobre que tipos de “desbravamento” estariam atribuindo ao artista, na medida em que anteriormente “o povo daquela região só pensava em café, terras, pecuária e dinheiro, sem afinidades para as artes”<sup>88</sup>, cabendo ao artista desbravar este campo de atuação. O adjetivo “pioneiro” confere a estas pessoas uma “honra”, o “mérito do desbravamento”. O adjetivo coincidente com a denominação da região, *norte pioneiro*, que se mantém associada, segundo Tomazzi, à ideia de “progresso, civilização, modernidade, colonização racional, ocupação planejada e pacífica, riqueza, cafeicultura, pequenos proprietários de terra, terra onde se trabalha” (TOMAZZI, 2000:11)

Este espírito heróico é recusado pelo historiador Miguel Arias Neto, pois o espírito regional do pioneiro, o *pé-vermelho* (também assim chamado o morador da região), ligado à comunidade, estaria mais relacionado à ideologia das elites do norte do Paraná, das décadas de 40 e 50, amparadas por um discurso de dominação política claramente explícita:

**Acredita-se ser legítimo supor que atribuir a formulação da ideia de pioneirismo ao norte do Paraná, aos homens dos anos 30, mais da imprecisão política, é cair na armadilha de um discurso político ideológico construído a posteriori (ARIAS NETO, 1993:119-20).**

Este reconhecimento forjado é negado pelo artista no “Marco do Cinquentenário”, pois mesmo que os políticos (que em grande parte são filhos de “pioneiros”) lhe indiquem nomes e “rostos”, o artista justifica sua outra opção, de

<sup>87</sup> Atentar para a posição histórica do “Bandeirante” que também lucrava com a expansão territorial na época.

<sup>88</sup> NOVAES, Dulcinéia Folha de Londrina, 06/06/1984. Casa de Artes e Ofícios, Caderno 2.

eleger símbolos que guiam os “pioneiros”, dessas pessoas “sem tradição” ou “heroísmo”. Além de problematizar os conceitos oriundos do campo,—aqueles que podem ser capturados na história, nos ensaios críticos – cabe ao etnógrafo trazer à tona os discursos que são produzidos, nos eventos que acompanha.

A complexidade da “identidade” de uma região, imbricada na formação de valores culturais, é acompanhada de processos políticos e institucionais, que caracterizam a percepção dos significados pela população. A representatividade do discurso de Aragão parece conseguir “driblar” referências pré-determinadas nas encomendas. No entanto, esta ação se tornou possível, através de suas mediações entre diversos campos, construindo uma postura que o permitiu “desbravar” a cidade desta maneira.

#### 4.8 OITENTA ANOS

Em agosto de 2011, Henrique de Aragão completou oitenta anos. Seu aniversário foi comemorado junto com o aniversário de 23 anos do *Cine-Teatro de Ibiporã*. Na abertura de sua exposição, “Uma releitura do Tarô”, um evento que demonstrou como sua presença é percebida com importância na cidade.

As homenagens vieram nas palavras do prefeito sobre “o nordestino que bebeu desta água e nunca mais saiu”, “hoje nosso artista de referência no norte do Paraná”. Percebemos o mesmo sentimento nas palavras da vice-prefeita, que se considera como uma discípula da *Casa de Artes* (que frequentou na juventude), fundada por Aragão. Ela fala sobre o artista que se tornou um personagem memorável entre os habitantes da cidade, sendo homenageado em uma festa pública.

Eventos como este demonstram como os discursos e pertencimentos são negociados em meio aos relacionamentos estreitados, não só pela convivência em uma cidade pequena, mas também, pela articulação e atuação no espaço, que remonta memórias, define posturas e é modificado.



O círculo social presente na abertura do evento, desde senhores considerados “fundadores”, a membros do comércio, dos bancos, estudantes, músicos, funcionários públicos e políticos, demonstram os caminhos percorridos nesta trajetória. *Overnissage* prometia repercutir na comunidade, pois se tratava da exposição de obras do artista, que tinha como tema, as “cartas de tarô”, – consideradas por alguns membros influentes da sociedade, como parte de uma temática “arriscada”. Como bem me alerta o trovador da cidade (coordenador os encontros da academia de letras), durante a abertura da exposição em frente às obras: “o tarô lida com a sorte e se utiliza de símbolos que não são só cristãos!”.

A exposição do “tarô” de Aragão já estava concluída há cerca de três anos, e por falta de verba ou oportunidade, ainda não havia sido inaugurada. Compreendida como uma festa de aniversário dupla, tanto do artista, quanto do *Cine-Teatro*, muitos arranjos foram realizados antes do *vernissage*. .

O convite chegou às minhas mãos como uma simples abertura de exposição, no entanto, o evento programado incluía muito mais do que o convite previa. Toda área externa em frente ao *Cine-Teatro* foi tomada por luzes coloridas, fumaça e velas. Um grande tapete vermelho recebia os convidados. No asfalto, foram desenhadas com giz branco, inúmeras estrelas.

As esculturas de Aragão instaladas no jardim surpreendem, pois antes tinham a cor do metal, e agora, são vistas pintadas de azul. O portal de metal recebe as pessoas com textos. Funcionários, trajando a camiseta com uma escultura de Henrique estampada, nos recebem entregando um pequeno papel azul com um número escrito, rodeado de estrelas.

Para esta abertura de exposição, o artista havia previsto um acontecimento, (como lhe é de costume prever), que consistia em sortear três pessoas do evento. Os três números sorteados participaram de uma leitura das cartas, realizada por uma taróloga (contratada pela Fundação Cultural a pedido do artista). As cartas a serem sorteadas eram suas esculturas, e as escolhas, eram realizadas pelos participantes com os olhos vendados.

A curiosidade antes da abertura da porta do *Cine-Teatro* era grande *Cine-Teatro*. As paredes eram de vidro, mas tinham sido vedadas com papéis pretos

antes da exposição. Para surpresa de quem adentrava pelo tapete vermelho, havia um palco montado, taças esperando o brinde e uma banda tocando composições brasileiras como o chorinho, animando os convidados. Era um evento público, no entanto, poucos passantes adentravam aquele portal, uma vez que havia seguranças e funcionários na frente, sinalizando uma organização.

Durante mais de uma hora, os convidados assistiram à apresentação musical de crianças regidas por um maestro. Para compor a cena, os alunos da *Fundação Cultural*, que trajavam um figurino especial, maquiados para representarem personagens das cartas de tarô, representavam estátuas, espalhados em alguns pontos do evento.

Depois da apresentação musical, foi executado o hino nacional, mudando todo o clima de descontração e descoberta iniciado no evento. Um apresentador pede a palavra, no microfone, a políticos locais, como prefeito, vice, vereadores, secretários e diretores. Todas as pessoas com cargos são referenciadas nominalmente, assim como todas as personalidades da sociedade são mencionadas agradecendo suas importantes presenças.

O espetáculo armado estava baseado em um motivo: a abertura da exposição. Foi ela também tema do discurso político, entremeado de elogios sobre a atuação de Aragão na sociedade e do esforço que fazem para manter as políticas culturais, tendo como resultado, um evento deste tipo. Depois, cantam parabéns ao artista e brindam sua presença.

A “sociedade do espetáculo”, descrita por Guy Debord (1997), podia ser percebida na reafirmação dos valores encenados. A mídia filmava cada minuto e *flashes* eram disparados a cada aperto de mão. Enfim, o motivo da presença de todos é anunciado: será aberta a exposição. Primeiramente, aberta aos três sorteados, que participam da *performance*, ao vender os olhos e escolher o destino a ser lido nas cartas de tarô escultóricas. A espera aumenta a impaciência dos presentes, que assim que vêem as portas abertas da exposição, adentram o local.

Depois do sorteio, encontro um casal recém-chegado na cidade. A moça, que foi uma das sorteadas, relatou a experiência a seu companheiro, com os olhos brilhantes, dizia o quão interessante achou aquilo tudo. Na conversa, ela diz que não

mora na cidade, e que embora se interessasse pelo mundo das artes, por ter se formado em moda, vivido na França e depois morado na Bahia, nunca havia escutado nada a respeito do artista, a quem todos referenciavam como importante.



Figura 34-Abertura da exposição “Tarô” de Aragão no hall do *Cine-Teatro*

A presença do artista na cidade continuou sendo homenageada durante o mês, nos jardins com os “álbuns urbanos” (projeto de exposição de fotografia da cidade da *FCI*) retratavam a vida de Henrique de Aragão. As informações e fotografias presentes nos painéis (que permaneceram no jardim durante cerca de um mês) valorizavam o fazer artístico, com frases de Leonardo Da Vinci, Charles Chaplin, Eça de Queirós, Mahatma Gandhi entre outros, como legendas para fotos de eventos na *Casa de Artes* ou de Aragão trabalhando.

#### 4.9 IDENTIDADES PARA A CIDADE E REFERÊNCIA ARTÍSTICA

Nos álbuns urbanos, a *FCI* pretende “retratar” a “vida da cidade”. Estes “álbuns” são emblemáticos aqui, pois eles focalizam esta presença de referências para a cidade. O espaço onde estão situadas estas esculturas, a “cidade”, é constituída a partir de processos que relacionam não só eventos, lugares e tempos,

mas presentificam a relação do homem com o espaço e o objeto público. Na imagem dos álbuns urbanos (FIGURA 35), a afirmação do diretor da *FCL*, enseja as compreensões sobre esta identidade compartilhada entre artista e cidade: “A cidade não seria a mesma sem a vinda deste paraibano que escolheu, na década de 60, Ibiporã para ser a sua morada e aqui produzir arte e artistas para o mundo (...)”.



Figura 35- “Álbuns Urbanos.” À esquerda lê-se: “O artista/ Esta edição especial dos álbuns urbanos, é uma homenagem ao artista plástico Henrique de Aragão pelos seus 80 anos de vida. Um ícone das artes plásticas e grande fomentador da cultura no município de Ibiporã. Em seus mais de cinquenta anos em nossa terra bonita contribuiu com o desenvolvimento diferenciado de nosso povo, pois através de sua arte comungada com todos, despertou grandes talentos na comunidade./ A Casa de Arte e Ofícios foi o berço de grandes manifestações; a célula inicial deste intenso movimento cultural e que até hoje é tido como uma necessidade e um diferencial na formação de nossas crianças e jovens. A cidade não seria a mesma sem a vinda deste paraibano que escolheu, na década de 60, Ibiporã para ser a sua morada e aqui produzir arte e artistas para o mundo.”[...]. Ao centro lê-se: “Nilza, Sandra Bilinelli, Dalton Soares e Marcelo Pelisson” como legendas de fotos de peças teatrais, abaixo, uma frase de Charles Chaplin. À direita: foto de Aragão com público no teatro da Casa de Artes. Como legenda, a descrição de Adalice Araujo: “Escultor, pintor, dramaturgo, diretor teatral, teatrólogo, poeta e animador cultural.”

A pesquisa do espaço social como objeto de estudo, possibilita, também, entendê-lo como uma linguagem, que representa suas transformações. Lucrécia D’Aléssio Ferrara (1984, 1993 e 2008) nos demonstra como as cidades são “modeladas”, projetadas e vivenciadas, construindo, assim, um espaço semiótico de formação de “imagens”, com marcos nas paisagens que são referenciadas a partir de um panorama visual. Segundo a autora:

**[...] são os sinais, as marcas que os processos de transformação social deixam no espaço e no tempo, contando uma história não verbal que se nutre de imagens, máscaras, fetiches, que designa uma**

**expectativa, um cotidiano, valores, usos, hábitos e crenças do homem que dinamiza o espaço social. (FERRARA, 1993: 233)**

Esta linguagem urbana pode ser tecida a partir das expectativas sobre a cidade, construindo uma “imagem” idealizada, “alegorizada” no espaço social, uma ilusão objetiva e momentânea, na qual se pensa e intervém. A “imagem” de Ibiporã, a partir das esculturas e do espaço público como “linguagem”, foi pensada de acordo com a sua “representatividade”, que indicou, inferiu e conduziu muitas interpretações sobre a linguagem da cidade, referenciando “identidades”.

O antropólogo George Marcus (1991), afirmou em seu artigo, “Identidades Passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografia sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial”, sobre a importância das negociações destas identidades, sem a necessidade de constituir termos totalizantes.

Esta pesquisa foi constituída de “fragmentos que se arranjam e se ordenam textualmente pelo projeto do etnográfico”(MARCUS, 1991;215). Com isso, a metodologia de uma etnografia deste tipo, não prioriza uma voz em favor de outra, ou afirma uma “identidade” para a cidade. Segundo Marcus, “a totalidade, que é mais que a soma das partes em tais etnografias fica sempre em aberto, enquanto as partes são sistematicamente relacionadas umas com as outras por uma lógica de conexões que é revelada” (*Ibidem*, 215).

É certo que a “idealização” do espaço, realizada em diversos momentos em prol de uma identidade, foi negociada através de agenciamentos do artista, inicialmente, e depois de prefeitos (amigos do artista) que apoiaram pessoalmente, acompanhando de “perto” essa produção cultural, através dos diretores da *Fundação Cultural de Ibiporã*. Por isso, algumas datas são tão repetidas neste apanhado histórico sobre a construção de cultura na cidade.

Estas datas, dizem respeito às gestões que “apoiaram” a ação de Aragão, como em 1965 com Ciro Ibirá de Barros doando o terreno para a Casa, 1989 com a construção do Cine Teatro por Daniel Pelisson, ou mesmo, 1990 e, atualmente, com o *Museu de Esculturas*, sendo apoiado por José Maria Ferreira. Este agenciamento político de Aragão esteve muito relacionado à sua presença na comunidade, na “leitura” que os habitantes faziam de sua produção como um todo e, principalmente, de sua importância no cenário da arte sacra regional.

Os significados dos relacionamentos sociais, associados aos objetos no espaço público de Ibiporã, concretizaram alguns desses “ideais de modernidade” para a cidade (ainda que esta “modernidade” nem sempre fosse percebida pelos habitantes). Através da mediação constante de um artista “independente” com o poder público, capitais simbólicos foram construídos, com a presença do artista. Com círculos sociais distintos, ele organizou espaços de apropriações culturais, através de sua ação no meio, permitindo sua mobilidade no mercado de arte regional e representatividade local.

O campo simbólico formado pelas esculturas e atuação do artista, como vimos (como habitante da cidade), embora fosse “direcionado”, muitas vezes, através das encomendas (de políticos ou mesmo da igreja), pretendeu, através da postura do artista, uma “autonomia” frente aos discursos oficiais.

Por sua vez, os discursos oficiais, de políticos e gerentes culturais, divulgados na mídia, se apropriaram de aspectos das obras públicas, tornando-as significantes no contexto local, ao atribuir valores, com homenagens aos “pioneiros” ou à “modernidade” da manifestação artística.

Com estas apropriações, o significado da obra (embora considerado “em aberto” pelo artista) se apresentou de maneira mutante, a partir das vozes de habitantes ibiporaenses, que identificavam a atuação do artista no espaço, com as esculturas da cidade. Eles recriaram as percepções do objeto artístico, percebidas em uma “linguagem” da cidade, imagética e discursiva, que contribuiu para a construção do “olhar”, influenciado, ainda, pela arte sacra e outras esferas “externas” ao circuito artístico, como bem afirmou, G. Marcus: “a identidade de alguém, ou de algum grupo, se produz simultaneamente em muitos locais de atividades diferentes” (MARCUS, 1991:204).

Algumas das possíveis “identidades” de Ibiporã, contudo, foram afirmadas e disputadas em muitos momentos, a partir dos “ícones” locais, que caracterizam a história e paisagem da cidade. Dentre estes “ícones”, está a própria figura do artista, que, como sugerem os políticos e setores educativos citados nesta dissertação, “modifica” a cultura local ao contribuir com suas ações para a propagação do “nome” da “cidade cultural”.

#### 4.10 UMA IMAGEM DA CULTURA DE IBIPORÃ

Dentre as inúmeras “imagens” que podem ser captadas pelo “olhar” do observador, esta etnografia foi “costurada” a partir de fragmentos, falas e imagens, que permitiram a construção de uma reflexão antropológica a partir da instalação de objetos artísticos no espaço público, permitindo “uma imagem”, da cultura da cidade.

No entanto, são inúmeras as imagens possíveis. A resgatada aqui, pretendeu abarcar a circulação de significados da cidade como um todo, na produção, recepção e veiculação de capitais simbólicos. Este substrato simbólico, visualizado a partir do “lócus” da cidade, é evidenciado pelas propagandas e materiais para “turistas”, que trazem a figura do artista e sua obra, associados ao “nome” ou “imagem” da cidade.



Figura 36- Reproduções de “propagandas” com “imagens de Ibioporã”. À esquerda: Revista “DESTAQUES do ano”, 2001, que apresenta na capa uma vista aérea da cidade, o Cine Teatro e o Monumento ao Cinquentenário. Ao centro e à esquerda: folder turístico de Ibioporã, com imagens de praças (com a obra “Velas ao Vento”), festas, do artista e sua produção,

Nos folders turísticos e reportagens de jornais, a presença do município é frequentemente marcada a partir dos discursos sobre a produção de Henrique de Aragão, organizando, assim, um olhar sistematizado a partir de esferas estruturantes que propiciaram a manutenção do artista no meio.

Por isso, “uma” imagem contribui para a reflexão “da cultura” de Ibiporã, que são os *flashes* necessários para “captar”, ainda que momentaneamente, através do registro etnográfico, a “vida” da cidade que é incessantemente recriada a partir de vários olhares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os fragmentos reunidos para esta pesquisa, considerados a partir da metodologia de George Marcus (1995), “emergiram” de vários campos, sendo destacados através das conexões realizadas durante a pesquisa de campo e a pesquisa documental. As principais preocupações estavam centradas em perceber “as múltiplas vozes” que conformam os discursos sobre a construção de culturas.

A investigação foi dedicada à “captura” de discursos, imagens, compreensões, sistemas e dos próprios objetos, as esculturas do espaço público. Esta “captura” foi realizada considerando que o “meu olhar” já estava entremeado de discursos do campo, pois eu já havia sido “contaminada” pela percepção cotidiana de muitos daqueles objetos, distribuídos em espaços constantemente visualizados pelos ibiporaenses.

“Estar em campo” foi uma oportunidade de “rever” o “meu olhar” através dos “outros” e, com isso, mais do que “rever” as esculturas, o processo metodológico fez com que eu as “recriasse”. As conexões compartilhadas pelos interlocutores não eram restritas à minha percepção, mas se conformavam a partir de sistemas e compreensões da circulação de sentidos, de caráter mais amplo, que a mera “observação” de um objeto estático.

A presença do artista na cidade foi considerada, principalmente, a partir das referências “externas” a Henrique de Aragão, como uma estratégia para desvelar as mediações, ligadas ainda ao seu discurso poético e à “visão de mundo”. Com isso, a possibilidade de reflexão sobre a cultura foi organizada na pesquisa a partir da percepção dos objetos, os quais contribuíram para interpretações sobre o sistema cultural, e a vida social de uma cidade no interior do Paraná.



## REFERÊNCIAS

ALVES, José Francisco. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

\_\_\_\_\_ (Org.) **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução". **Novos Estudos**. Nº14,1986.

ARAGÃO, A via sacra .**Folha de Londrina**, Acervo Biblioteca Municipal de Ibiporã, 24/08/1971

ARAGÃO, texto **acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, nov.1997

ARANTES, O. B. F. **A cidade do pensamento único**. São Paulo: Vozes, 2000.

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Vol. 1. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

\_\_\_\_\_. Texto crítico "A contribuição de Henrique de Aragão e Letícia Faria para o Museu Permanente de Esculturas ao Ar Livre de Ibiporã. 1990, assinado, 4 pág. **Acervo da Casa da Memória**, Museu Histórico de Ibiporã.

ARIAS NETO, J. Miguel. **O Eldorado Londrina e o Norte do Paraná. 1930-1975**. São Paulo: Dissertação de Mestrado Depto. História USP, 1993.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAXANDALL, Michael. **O Olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1991.

BECKER. Howard. "Mundos artísticos e tipos sociais", In: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1977.

\_\_\_\_\_ **Outsiders. Estudos da sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BISOTTO, Maria. L. **Compêndio Histórico de Ibiporã**. Vol I e II. Fundação Cultural de Ibiporã. Ibiporã: Novagraf, 2008.

BOURDIEU, Pierre. “Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos”.in: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_ **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.2003

\_\_\_\_\_ **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Editora Schwartz Ltda. 2002.

\_\_\_\_\_”A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-191.

BRANCO, Aragão. **Londrinews**, 1987

BRIGUET, **Jornal de Londrina**, 05/12/2007

BRITO, Ruy. Espaço para a Cultura. **Estado do Paraná**, 23 agosto 1991, Norte Pioneiro, p.6

CAMARA DE VERADORES: Demora na reforma da Praça Pio XII, Disponível em: <<http://www.cmibipora.pr.gov.br>> Acesso em 02/04/2010

CANCLINI, N. Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CINE TEATRO comemora estímulo a Cultura, **Jornal de Londrina**. 06 agosto 1999. JL Regional,p.6

CINE... **O Estado do Paraná**,1988

CONVITE “Museu de Esculturas ao Ar Livre Ibiporã /PR, 22/09/1990” Arquivo **Museu Histórico de Ibiporã**.

CRIANÇAS visitam ateliê artístico **Notícia UEL**, 29 set. 2004 ,N.1021, p. 6

CRÍTICA aos “elefantes brancos”, **BLOG Operário das Letras** 17 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.operariodasletras.blogspot.com/2008/08/vergonha-populao-de-ibipor-est.html>>. Acesso em 26/04/2010

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter ‘anthropological blues’ in. NUNES, E. O. **A Aventura sociológica**, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

DE IBIPORÃ para o Brasil. Artista consagrado internacionalmente, Henrique de Aragão adotou Ibiporã como seu lar. **Site espaço cultural**. 22/07/2004 Disponível em: <<http://www.espacocultural.jex.com.br/ec++01/de+ibipora+para+o+brasil+-+ec+01+-+set+02>> Acesso em 20/04/2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DESTAQUES do ano, Revista , **IBIPORÃ** ,2001,

DOTTI, René Ariel. “O Teatro Padre José Zanelli exemplo de inteligência e fé  
Folha de Londrina, 17/08/1988

EMOÇÃO inauguração do Carecão ficará na história de Ibiporã. **Tribuna de Ibiporã**, 16 de abril de 2003.p.1

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. **Comunicação Espaço Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_ **Olhar Periférico: Informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FOCOLORE. Site da organização do Movimento **Focolare**, link objetivos. Disponível em: <<http://www.focolare.org/pt/in-dialogo/con-persone-di-varie-convinzioni/>>. Acesso em 10/04/2010.

GAFFIOT, H. **Dictionarie illustré Latin Français**. Paris: H Hachette, 1934.

GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio. Tempo, espaço e visualidade na pós-modernidade**. Campinas: Papius, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, c1989.

\_\_\_\_\_ **O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

GEHLEN, Joel. Exposição permanente ao Ar Livre em Ibiporã. **Folha de Londrina**, 28 set.1990.

GELL, Alfred. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon, 1998.

GRACINO, **Folha de Londrina**, Acervo Biblioteca Municipal de Ibiporã,1988

HABERMAS, Jürgen. **The Structural Transformation of the Public. Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, Massachusetts, Polity, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUSER, A. **Historia social de la literatura y el arte**. Madri: Guadarrama, V, III.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste: Artisans et academiciens à La age classique**. Paris: Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_ **Être artiste: Les transformations du statut de peintres e des scuplters**. Paris: Klincksieck, 1996

\_\_\_\_\_ **A Sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HOBBSAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

IBIPORÃ te espera.... folder turístico. FCI. **Acervo Biblioteca Municipal**. Gestão 2010

IBIPORÃ terá galeria ao ar livre. **Folha de Londrina**. 20 junho 1990.

IBIPORÃ lança o primeiro museu de esculturas ao ar livre do Paraná. **Gazeta do Povo** 16 set. 1990. Curitiba.

IBIPORÃ quer blindar ocupação desordenada. **Folha de Londrina**, 14 mar 2005. p.3.

IBIPORÃ terá Museu de arte ao ar livre **Tribuna de Ibiporã**, 30 maio 2007, p.7

IBIPORÃ recebe hoje: <http://www.ibipora.pr.gov.br/noticia/mostrar/11509-Ibipor%C3%A3+recebe+hoje++25++mais+uma+obra+de+arte+p%C3%BAblica.html>. Ibiporã recebe hoje (25) mais uma obra de arte pública. 25/04/2012 09:50 acesso em: 30/05/2012.

IBIPORÃ recebe...**Tribuna de Ibiporã**, 25/04/2012, 01

INAUGURAÇÃO.. [www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br) acesso em: 15/04/2010.

INAUGURAÇÃO.. [www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br), acesso em 19/11/2010

IPARDES Dados sobre população e habitação área urbana, 2010. – cadernos Disponível em: <[www.ipardes.gov.br](http://www.ipardes.gov.br)> Acesso em 06/06/2010

INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTATÍSTICA. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**, XXXI Volume, Rio de Janeiro, 1959.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

**JORNAL NICOLAU**. ano I, nº 7 Secretaria de Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, Curitiba.

LANCHONETE da Praça Pio XII, 1989. **Foto do Acervo Museu Histórico de Ibiporã**

LUPORINI, **Jornal de Londrina**, 24/04/2012.

KASTER, Jaime. Valorizando a história de Ibiporã. Núcleo de Comunicação Social-**PMI**. Disponível em: <<http://ibipora.pr.gov.br/noticia/mostrar/7517Valorizando+a+hist%C3%B3ria+de+Ibipor%C3%A3.html>> Acesso em 20/11/2010

\_\_\_\_\_. Fundação cuidará das obras de Henrique de Aragão. Disponível em: <<http://www.ibipora.pr.gov.br/noticia/mostrar/8061-fundação+cuidará+de+obras+de+Henrique+de+Aragão.html>> Acesso em 20 março de 2011.

\_\_\_\_\_. Núcleo de Comunicação PMI. Disponível em: <[www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br)> Acesso em 26/08/2010

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

\_\_\_\_\_ “**A escultura no campo ampliado**”. Trad.Elizabeth Carbone Baez in **Revista Gávea**. Rio de Janeiro. Publicado originalmente em: *Sculpture in the Expanded Field in The anti-Aesthetic – Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.

KERSTEN, Márcia S. A. **Os Rituais do Tombamento e a Escrita da História** Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

LONDRINA vê., 1975, sem ref./**arquivo Casa da Memória**

LEFEBVRE, H. **O direito a cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.

LACHNER, Lúcia. Ibiporã foge à regra e mantém cinema aberto.[s/data] **Jornal de Londrina**. Arquivo Biblioteca Municipal de Ibiporã, p.46.

LEMES, Francismar. Um modelo de sucesso. **Jornal de Londrina**. 02 agosto 2000 Caderno Cultura. p. 1D.

\_\_\_\_\_..A virgem que ninguém quer. **Jornal de Londrina**, 16 maio 2001, Caderno Cultura, p.1D.

\_\_\_\_\_..Pelado no Cosmos. **Folha de Londrina**,17 junho 2001.

\_\_\_\_\_.. Moradores querem Cristo nu de volta. **Folha de Londrina**. 4 fevereiro 2010, Folha 2.

MANO. Rubens. **A condição do lugar no site**. ARS: São Paulo, vol.4 no.7 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202006000100011> Acesso em 15 abril de 2011.

MARCUS, George. “Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial”, in **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, no. 34. 1991.

\_\_\_\_\_ “Ethnography in/of the Word System: The emergence of Multi-Sited Ethnography”. **Annual Review of Anthropology**, 24: p.97-115, 1995.

MARCUS, George E.; FISHER, Michael M. J. **Antropology as Cultural Critique: an experimental moment in the human sciences**. The University of Chicago Press: Chicago and London, 1999.

MARQUEZE, Sérgio. Aragão, o Sucessor de Aleijadinho **O Estado Do Paraná**. 04 junho 2000. Curitiba.

MASCHIO, Vivian. Com a mão na massa. **Folha De Londrina** 10 março 1988, p.11.

MUSEU de Arte ao Ar livre será inaugurado hoje. **Folha de Londrina**. 22 set. 1990, p 63.

NOVAES, Dulcinéia. Casa de Artes e Ofícios, **Jornal de Londrina**, 06 junho 1984. Caderno 2.

O CRISTO Libertador- Escultura polêmica é exposta na UEL. **Jornal de Londrina**, 19 março 1998, , Folha Cidades. p. 4a

O PASSAGEIRO começa a ser montado. **Folha de Londrina**. 17 set. 1989. p.19

O VERSO da cidadania. **Tribuna de Ibiporã**, 20 de out. de 2000. p.8.

OBRA de arte permite manipulação pública. **Jornal de Londrina**.. 28 set. 1999 ,p.6

OBRA de arte incomodava os católicos na década de 70 e 80 porque mostrava a nudez de Cristo. **Jornal de Londrina**. 15 março 1998

OBRA Documentada, 18 agosto 1987 p.17 (Artigo sem local de publicação retirado do Acervo do Museu de Arte Contemporânea, **MAC** setor de pesquisa- pasta Henrique de Aragão).

O EVANGELHO..., recorte de jornal, Acervo da Biblioteca Municipal de Ibiporã, p.49

OLIVEIRA, Ricardo Costa; SALLES, Jefferson; KUNHAVALIK, José. **A construção do Paraná Moderno: Políticos e política no governo do Paraná de 1930 a 1980**. SETI, 2004.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Série Antropologia. Brasília, 1992.

PELADÃO, **Folha do Norte**. 06 out. 1974, 2º Caderno. Maringá.

PELEGRINO, Érika,. Arte sem conservação. **Folha de Londrina** 06 setembro 1998, Folha 2.

REFORMA da Praça Pio XII. **PMI**, Site da Prefeitura Municipal de Ibiporã/Seção Notícias Disponível em: <[www.ibipora.pr.gov.br](http://www.ibipora.pr.gov.br)> Acesso em 15/04/2010

ROSEMBERG, Harold. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosac &Nayfi, 2004.

ROTA do Café **PMI**, Site da Prefeitura Municipal de Ibiporã/Seção Notícias Disponível em : <<http://www.fcibipora.com.br/noticia/mostrar/id/288>> Acesso em 20/04/2012.

ROTA DO CAFÉ fomentará... Publicado em 16/11/2009. Acesso em 21/03/2010 <http://www.jornaluniao.com.br/noticias.php?Editoria=18&noticia=NDAzNQ==>

[s/ título],[s/a] , **Jornal de Londrina**, 13 abril 1972, p. 07

[s/título] ],[s/a] **Tribuna de Ibiporã**, 07 de nov. de 2003, p. 11.

SÁ, Rubens Pileggi.Conversa entre Passageiros. **Folha de Londrina**, 14 fev. 2007, Folha 2, p.6

SATO, Nelson. Retrospectiva de um mestre. **Folha de Londrina**. 06 set. 1991, Caderno Dois

\_\_\_\_\_. Ibiporã investe em reforma e teatro. **FOLHA DE LONDRINA**, 20 abril 2007, Folha 2, p.1

SILVA, Wilson.. Joaquim, sim, porém Henrique de Aragão. **Folha de Londrina**. 09 maio 1976, p.11

SODRE, Muniz. **Claros e Escuros – Identidade, Povos e Mídia no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SOUZA, Jessé (org.) **A invisibilidade da desigualdade brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006

TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



TOMAZI, Nelson Dacio. **Norte do Paraná. História e Fantasmagorias**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2000.

VAMOS ao teatro? Quem convida é o grupo célula de Ibiporã”. **Jornal Panorama**, Londrina, 17 julho 1975

VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1977.

\_\_\_\_\_.(org.) “O estudo do comportamento desviante: A Contribuição a Antropologia Social”. *in* **Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.(13-23)

\_\_\_\_\_”O Antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia”. *In* (org.) **O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira**, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1980.

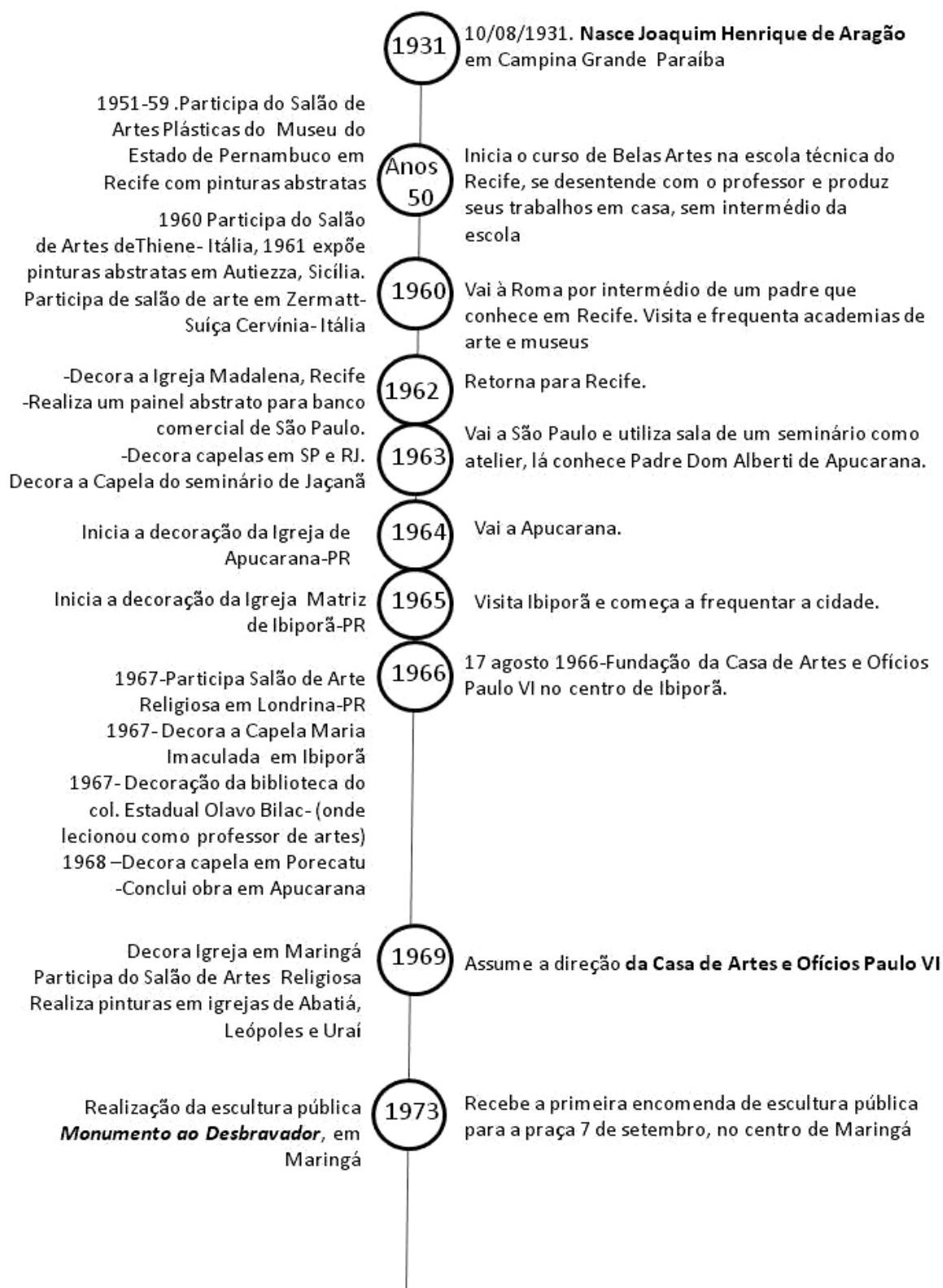
VELHO, Gilberto & KUSHNIR, Karina. “Mediação e metamorfose”. *In*: KUSHNIR, Karina. **Eleições e Representação no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000

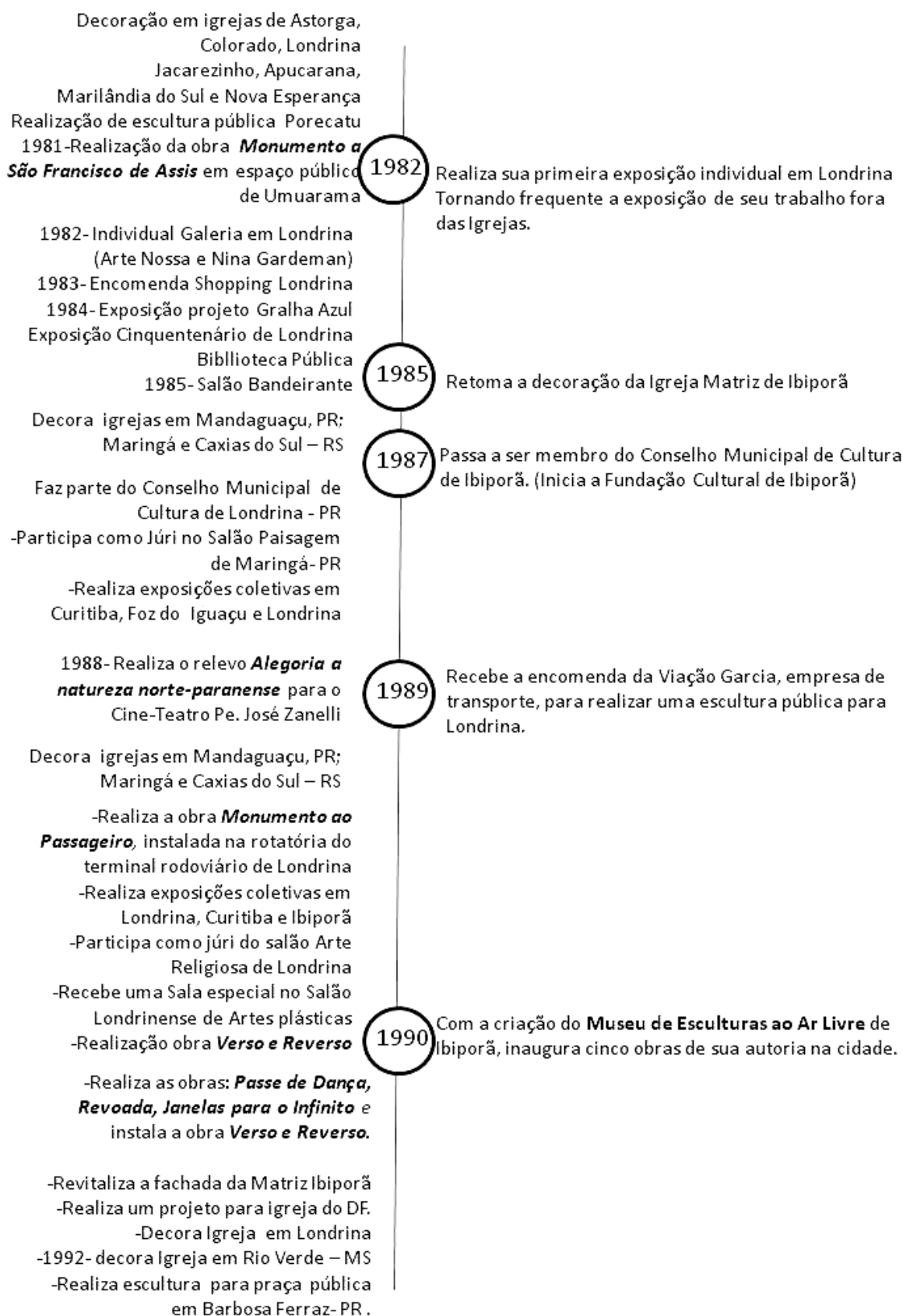
\_\_\_\_\_ (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

WERNER, João. folder Secretaria de Estado da Cultura, **Casa Andrade Muricy**, Curitiba, 2007

\_\_\_\_\_ **Folha de Londrina**, 20/01/1990)

## APENDICE A



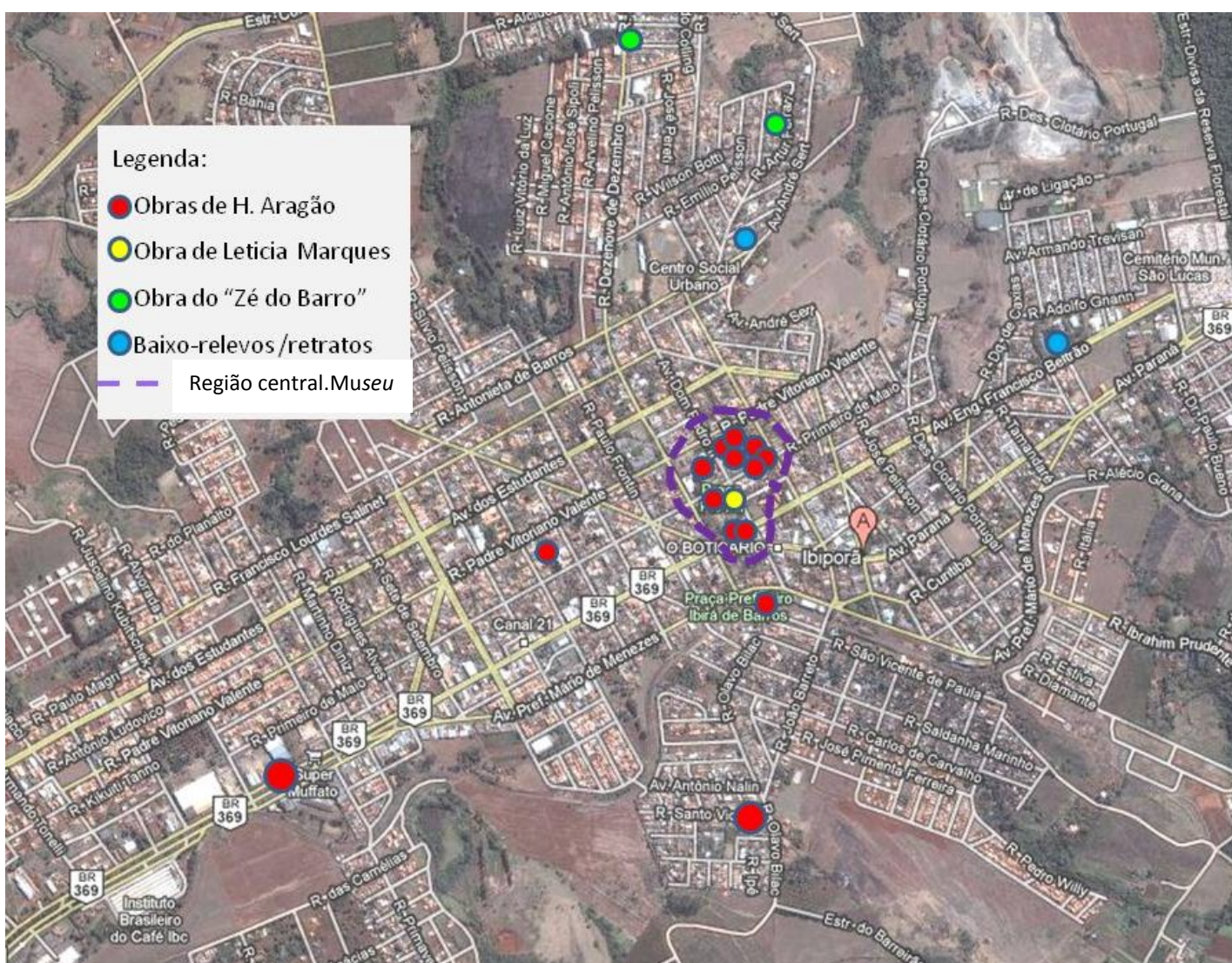




APÊNDICE B:

MAPEAMENTO DE ESCULTURAS

IBIPORÃ-PR, 2010-12



## MUSEU DE ESCULTURAS AO AR LIVRE

