UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLA EMILIA NASCIMENTO

NILO PREVIDI: CONTRADIÇÕES ENTRE A ARTE MODERNA E ARTE ENGAJADA EM CURITIBA ENTRE OS ANOS 1940-60

CURITIBA
2013

CARLA EMILIA NASCIMENTO

NILO PREVIDI: CONTRADIÇÕES ENTRE A ARTE MODERNA E ARTE ENGAJADA EM CURITIBA ENTRE OS ANOS 1940-60

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

CURITIBA
2013

Catalogação na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Nascimento, Carla Emilia
Nilo Previdi : contradições entre a arte moderna e arte engajada em Curitiba entre os anos de 1940 e 60 / . – Curitiba, 2013.
242 f.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Kaminski
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Arte moderna – História - Paraná 2. Previdi, Nilo – 1913-1982. 3. Arte paranaense - Curitiba. I.Titulo.

CDD 759.98162

TERMO DE APROVAÇÃO

CARLA EMILIA NASCIMENTO

NILO PREVIDI: CONTRADIÇÕES ENTRE A ARTE MODERNA E ARTE ENGAJADA EM CURITIBA ENTRE OS ANOS 1940-60

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná pela seguinte banca examinadora:

_____

Profa. Dra. Rosane Kaminski
Orientadora – Departamento de História, UFPR

_____

Prof. Dr. Artur Freitas.
Departamento de Artes Visuais, FAP / UNESPAR

_____

Prof. Dr. Francisco Alambert
Departamento de História, USP

Curitiba, 04 de março de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086, 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br **Website**: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a argüição da Dissertação de Mestrado de Carla Emilia Nascimento, intitulada: **Nilo Previdi: contradições entre a arte moderna e arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60,** após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, quatro de março de dois mil e treze.

Rosane Kaminski

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Francisco Alambert (USP)
1º Examinador

Profa Dra Artur Correia de Freitas (FAP/UNESPAR/UFPR)
2º Examinador

Para Anízia.

AGRADECIMENTOS

É impossível escrever o nome de todas as pessoas que contribuíram para a escrita destas páginas, realmente foram muitas. Algumas colaboram com pequenas informações, outras com extensos depoimentos, algumas com preciosas indicações, outras, abertamente deixaram que eu observasse seus acervos de obras de arte, e muitas permitiram que eu adentrasse em suas casas, escritórios, ateliês... São todos, igualmente importantes.

Ainda assim é necessário destacar algumas pessoas especiais, como:

Profa. Dra. Rosane Kaminski, pelas orientações, mas principalmente pelos exemplos de seriedade, confiança e amor pela pesquisa e pela profissão.

Prof. Dr. Artur Freitas e Prof. Dr. Francisco Alambert, que gentilmente aceitaram o convite para a banca de qualificação, contribuindo de maneira decisiva, para o formato final desta pesquisa, por meio de suas críticas e sugestões.

Prof. Dr. Geraldo Leão, que muito contribuiu quando esta dissertação ainda era uma idéia em formato de monografia, para um curso de especialização. Tempos depois, ainda permitiu que eu tivesse acesso ao seu material de pesquisa.

Os familiares de Nilo Previdi, em ordem alfabética: Andrea, Simara, Odilon, Wilson Previdi e suas famílias.

Os artistas Alcy Xavier, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Fernando Calderari e Jair Mendes.

Alvino Frankenberg, Amélia Ratachesk, André Vitor Chaves de Andrade, Ayrton, Cleuza e Consuelo Cornelsen, Estela Sandrini, Fernando Bini, João Gilberto e Mônica Correia, José Carlos Cifuentes, Max Conradt, Robson e Ivete Krieger, Rogério Hasemann, Wilson José Andersen Balão, pelas diversas contribuições ao longo destes dois anos de pesquisa.

Àqueles que preferiram ficar no anonimato, mas tem seus nomes registrados com carinho em meu diário de pesquisa.

Os funcionários das instituições:

Arquivo Público do Paraná, Biblioteca Pública do Paraná, Colégio Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Casa da Memória – Fundação Cultural de Curitiba, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Museu de Arte

Contemporânea do Paraná (MAC), Museu Oscar Niemeyer (PR), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), especialmente à Maria Tereza Silveira de Medeiros, pela acolhida; Museu Hipólito José da Costa (RS), PGHIS, especialmente à Maria Cristina.

Fabiana Cristina, pela inspiração, apoio e incentivo.
André Primor, por uma ajuda especial.

Ainda agradeço às instituições: UFPR, PGHIS e CAPES.

RESUMO

O artista plástico curitibano Nilo Previdi (1913-1982) e suas obras compõem o objeto de estudo desta pesquisa, que apresenta e discute os conceitos de arte moderna e arte engajada, conforme esse debate ocorreu especificamente no período de 1940 ao final de 1960 no contexto de Curitiba. A pesquisa de campo foi realizada a partir da localização e catalogação das obras de Previdi guardadas em acervos públicos e particulares. Esta ação resultou, até o momento, na organização de um conjunto de cerca de 140 obras assinadas e mais de 30 atribuídas a ele, somando-se estudos, desenhos, ilustrações, gravuras e pinturas. As obras de arte são analisadas como documentos históricos, a partir de uma proposta metodológica, que leva o pesquisador a analisar o objeto artístico a partir de fundamentações explicativas, que instigam a pensar sobre as possíveis motivações envolvidas na produção do artista, ou “as intenções do tempo”, segundo Baxandall. Soma-se à leitura das obras de arte, a análise do cruzamento de fontes escritas, como os documentos oficiais, em sua maior parte pertencentes ao arquivo do Salão Paranaense de Belas Artes, entre os períodos de 1944/1963, datas que correspondem à primeira e à última aparição do nome de Nilo Previdi no certame. Utiliza-se também, as opiniões do artista publicadas em periódicos, como jornais e revistas, que também noticiaram assuntos relacionados à arte em Curitiba. Além da análise das fontes escritas e visuais, também foram realizadas entrevistas com os contemporâneos do artista – família, amigos, conhecidos e agentes culturais. A partir do cotejamento entre obras, fontes escritas e orais e a bibliografia pertinente aos debates no meio artístico daqueles anos, pretende-se situar o lugar ocupado por Previdi no meio cultural curitibano, marcado pelos embates entre o moderno, o acadêmico e as possibilidades de engajamento do artista naquele momento de efervecência e de aspirações pela modernização da cidade e de sua arte.

Palavras-chave: História e Arte. Arte moderna. Arte engajada. Arte paranaense. Nilo Previdi.

ABSTRACT

The artist Nile Previdi from Curitiba (1913-1982) and his works are this research´s subject, that presents and discusses the concepts of modern art and engaged art, as this debate occurred specifically from1940 until the end of 1960 in the context of Curitiba. The fieldwork was conducted from the pursuit and cataloging Previdi's works into the public and private collections. This action resulted so far in organizing a group of about 140 works signed and more than 30 assigned to it, considering the studies, drawings, illustrations, prints and paintings. The works of art are analyzed as historical documents from a methodology proposition that leads the researcher to analyze the art object from explanatory bases which instigate to think about the possible motivations involved in the artist´s material, or "the time´s intentions", according to Baxandall. The intersection of written sources analysis adds up to the work of art, such as official documents, most of all from “Fine arts Paranaense Hall” collection, between 1944/1963, the first and last time that Nile Previdi´s name appears into the event. It is also resorted the artist´s points of view published in periodicals such as newspapers and magazines, which also published problems with art in Curitiba. Besides the visual and written sources analysis, interviews were also conducted with people who lived in the same season that Previdí´s - family, friends, acquaintances and cultural agents. From the work´s comparison, the written and oral sources as the relevant bibliography related to debates among artists of those years, it is intended to indicate the space occupied by Previdi at the cultural field in Curitiba, marked by clashes between the modern art, academic and engaged art possibilities in a time of the city and its art´s modernization willing.

Keywords: History and Art. Modern Art. Engaged Art. Art Paraná. Previdi Nile

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Rua Bispo Dom José. Fotografia.	23
Fig. 2	PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, 1957	27
Fig. 3	PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, 1958	29
Fig. 4	PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, s/ data	29
Fig. 5	Imagem de divulgação da exposição. Nilo Previdi	36
Fig. 6	Nilo Previdi. Fotografia.	39
Fig. 7	Nilo Previdi na porta do Centro de Gravura. Fotografia.	39
Fig. 8	PREVIDI, Nilo. S/título, 1940.	43
Fig. 9	PREVIDI, Nilo. S/ título, 194?.	44
Fig. 10	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948	44
Fig. 11	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data.	45
Fig. 12	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data.	45
Fig. 13	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data.	46
Fig. 14	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948.	46
Fig. 15	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data.	46
Fig. 16	PREVIDI, Nilo (atribuída) S/ título, s/ data.	47
Fig. 17	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1943.	49
Fig. 18	PREVIDI, Nilo. Emoção, 1944.	50
Fig. 19	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1944	52
Fig. 20	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948	53
Fig. 21	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1979.	53
Fig. 22	Detalhe da [fig.20].	54
Fig. 23	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947.	56
Fig. 24	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1945.	56
Fig. 25	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947.	57
Fig. 26	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947.	57
Fig. 27	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1945.	57
Fig. 28	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947.	58
Fig. 29	PREVIDI, Nilo. S/ título, 194 (?)	60
Fig. 30	VIARO, Guido, S/ título, 1947.	68
Fig. 31	BLASI, Esmeraldo, 1947.	71
Fig. 32	VIARO, Guido. O afogado.	72
Fig. 33	VIARO, Guido, Paisagem com pinheiros, 1940/41	72
Fig. 34	VIARO, Guido. Fofoqueiras, 1943.	72
Fig. 35	ANDERSEN, Alfredo, 1931.	74
Fig. 36	ANDERSEN, Alfredo, 1932.	74
Fig. 37	PREVIDI, Nilo. Deposição, 1954.	75
Fig. 38	Detalhe da fig.37.	76
Fig. 39	PREVIDI, Nilo, 1961.	77
Fig. 40	VIARO, Guido. Os fariseus, 1962.	78
Fig. 41	PREVIDI, Nilo. 1948.	83
Fig. 42	PREVIDI, Nilo. 1948.	83
Fig. 43	LAZZAROTTO, Poty. Fornalhas do Desirade, 1948.	84
Fig. 44	PREVIDI, Nilo 1948.	85
Fig. 45	SCLIAR, Carlos. 1953.	88
Fig. 46	PRADO, Vasco. Soldado Morto, 1952.	89
Fig. 47	PREVIDI, Nilo. Capa (VII Mostra – Gravura de Curitiba,1986).	90
Fig. 48	PREVIDI, Nilo. Arredores de Curitiba, 1944.	95

Fig. 49	PREVIDI, Nilo. Soltando balão. 1943.	96
Fig. 50	PREVIDI, Nilo. Fandango, 1942.	96
Fig. 51	PREVIDI, Nilo. 1948.	98
Fig. 52	LECCHOWSKI, Bruno. Paisagem com árvores, 1925-40.	98
Fig. 53	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1954.	100
Fig. 54	Portinari, Os Despejados, 1934.	102
Fig. 55	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947.	102
Fig. 56	DI CAVALCANTI. Mulheres Protestando, 1941.	103
Fig. 57	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1957.	104
Fig. 58	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data.	104
Fig. 59	PREVIDI, Nilo. s/ título, 1976.	105
Fig. 60	PREVIDI, Nilo. S/ título, data ilegível.	106
Fig. 61	PREVIDI, Nilo. S/ título, data ilegível.	106
Fig. 62	ROUAULT, Georges. Lê Vieux Roi, 1937.	108
Fig. 63	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1958.	109
Fig. 64	BRZEZINSKI, João Osório. S/título, 1963.	115
Fig. 65	CALDERARI, Fernando. Gravura em metal, 1960.	116
Fig. 66	Panorama de Curitiba, 1935. Fotografia.	129
Fig. 67	Panorama de Curitiba, 1955. Fotografia.	129
Fig. 68	Panorama de Curitiba, 1958. Fotografia.	133
Fig. 69	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1965.	134
Fig. 70	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1975.	136
Fig. 71	EDIFÍCIO marechal Deodoro, 1957. Fotografia.	137
Fig. 72	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data	138
Fig. 73	Tesoura inaugurações DER. Fotografia.	140
Fig. 74	Obelisco atribuído a Previdi.	140
Fig. 75	Curitiba, 1956. Fotografia.	142
Fig. 76	Curitiba, 1956. Fotografia.	142
Fig. 77	Curitiba, 1958. Fotografia.	144
Fig. 78	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1951.	146
Fig. 79	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1964.	147
Fig. 80	Curitiba, 1962. Fotografia.	148
Fig. 81	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1973.	149
Fig. 82	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1976.	150
Fig. 83	Lavadeira, 1959. Fotografia.	151
Fig. 84	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1956.	153
Fig. 85	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data.	154
Fig. 86	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data.	156
Fig. 87	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1958	157
Fig. 88	PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data.	158
Fig. 89	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1962.	158
Fig. 90	PREVIDI, Nilo. S/ título, 1960.	160
Fig. 91	Boletim informativo Clube Concórdia.	164
Fig. 92	Catálogo do Salão Concórdia, 1954.	165
Fig. 93	Capa Catálogo VI Salão Paranaense.	166
Fig. 94	Capa Catálogo XVI Salão Paranaense.	166
Fig. 95	Capa Catálogo XVIII Salão Paranaense.	166
Fig. 96	PREVIDI, Nilo. Trabalhadores, 1950.	171
Fig. 97	PREVIDI, Nilo. Mãe Preta, 1950.	172
Fig. 98	Recorte de jornal da pasta do XIV Salão Paranaense. Fotografia.	175

Fig. 99 Aluna no Centro de Gravura. Fotografia. 188
Fig. 100 Alunas no Centro de Gravura. Fotografia. 190
Fig. 101 Nilo Previdi no Centro de Gravura, 1975. Fotografia. 193
Fig. 102 PREVIDI, Nilo. 1958. 200
Fig. 103 PREVIDI, Nilo. 1958. 202
Fig. 104 PREVIDI, Nilo. Trabalhadores o café, 1953. 204
Fig. 105 PREVIDI, Nilo. S/data. 205
Fig. 106 PREVIDI, Nilo. 1953. 207
Fig. 107 PRADO, Vasco, 1950/52. 209
Fig. 108 KATZ, Renina, Trabalhando em café, 1952. 209
Fig. 109 PREVIDI, Nilo. Revista Panorama, 1958. 210
Fig. 110 PREVIDI, Nilo, 1970. 212
Fig. 111 PREVIDI, Nilo, s/data, atribuída. 216
Fig. 112 PREVIDI, Nilo, s/data, atribuída. 216
Fig. 113 PREVIDI, Nilo, 1958. 220
Fig. 114 PREVIDI, Nilo, 1958. 221
Fig. 115 PREVIDI, Nilo, 1963. 222
Fig. 116 PREVIDI, Nilo, 1967. 223
Fig. 117 PREVIDI, Nilo. 1970. 224

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 NILO PREVIDI (1913-1982): A HISTÓRIA DE UM PERCURSO EM ESPIRAL 22

1.1 NILO PREVIDI, A IMAGEM DO ARTISTA A PARTIR DE SUA DESPEDIDA 32

1.2 O INÍCIO DO PERCURSO DO ARTISTA: 1940 40

1.2.1 Desenhos e estudos 55

2 REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS QUE INCIDEM SOBRE A OBRA DE NILO PREVIDI 63

2.1 HUMANO, SAGRADO E PROFANO: AS REFERÊNCIAS DE GUIDO VIARO 65

2.2 POTY LAZZAROTO E CARLOS SCLIAR: DOIS OLHARES DIFERENTES SOBRE A QUESTÃO SOCIAL 79

2.2.1 Sobre Napoleon Potyguara Lazzarotto 79

2.2.2 Carlos Scliar 86

2.3 DOS ARTISTAS ARTESÃOS ÀS REFERÊNCIAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS 92

2.3.1 Aproximações com os modernistas brasileiros 99

2.3.2 A referência do expressionismo internacional e a proximidade com Georges Rouault 105

3 A CIDADE DE NILO PREVIDI E O AMBIENTE CULTURAL: QUESTÕES SOBRE A MODERNIDADE ENTRE 1950-60 111

3.1 A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE E A CIDADE NA ARTE DE NILO PREVIDI 130

3.2 DISCUTINDO OS ASPECTOS DAS OBRAS MODERNAS MAIS PERTO 154

3.3 LUGARES PARA O MODERNO NA ARTE: NILO PREVIDI E OS ESPAÇOS OFICIAIS E NÃO OFICIAIS DA ARTE EM CURITIBA 161

3.4 O ARTISTA MODERNO E O SALÃO DE ARTE 168

4 O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ: A FACETA ENGAJADA DE PREVIDI 181

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ .. 183
4.2 O DESDOBRAMENTO POÉTICO E TEMÁTICO DA GRAVURA DE PREVIDI EM MEIO AO DEBATE ENTRE MODERNOS E ENGAJADOS EM CURITIBA 197
4.2.1 As obras de Previdi em meio à recepção das obras não figurativas 211
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 226
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 232

INTRODUÇÃO

O presente estudo é parte de um olhar focado, de um lado para a História da Arte Paranaense, em relação ao meio artístico de Curitiba, e de outro, atento às novas abordagens e pesquisas surgidas no campo da História. Discorre sobre a trajetória artística do artista curitibano Nilo Previdi (1913-1982), a partir das décadas de 1940-1960, trajetória esta inserida no desenvolvimento do meio artístico local, sendo ele um dos artistas participantes desta construção. Por isso, escrever sobre o artista Nilo Previdi é também contar parte da História da Arte em Curitiba[1]. A obra de arte é a principal fonte de pesquisa, e considerá-la como um documento histórico, de forma equiparável a um documento escrito, podendo abordar o contexto econômico, político e social a partir do cultural, é admitir estar adentrando no campo de possibilidades de pesquisa que foi aberto pela Nova História.

Na verdade, esta dissertação é composta por histórias e por diversos olhares, pois, somados ao meu, encontram-se presentes no texto, as perspectivas de todos os autores que foram utilizados e que se debruçaram a pensar sobre a História, a Cultura, a Arte, Arte Paranaense e a Arte em Curitiba. As diversas histórias, aqui registradas também ficam por conta da lembrança e narração das pessoas entrevistadas, que tiveram a disponibilidade de rememorar os tempos em que Previdi era vivo, o que, de certa forma, constituiu um modo de revivê-lo também.

Não se trata da escrita de uma biografia, embora os aspectos biográficos permeiem a pesquisa toda. O maior esforço realizado é o de tentar encontrar na obra do artista, indícios que possam revelar os aspectos do contexto no qual Previdi viveu. Considerando que a própria arte é um discurso do artista, mas também sobre ele, os pontos de tensão verificados na obra – considerando o conjunto de todas elas – são também uma referência para pensar o artista e suas motivações, razões, referências, inferências e influências. Ou seja, por um processo inverso à criação da obra de arte – tentando explicá-la, não por meio do pensamento do artista ao realizá-la, mas partindo dos indícios que a obra oferece para se tentar compreender

[1] Os meus primeiros contatos com fontes históricas relacionadas ao artista Nilo Previdi, e as primeiras tentativas de problematizá-las a partir do conceito do engajamento, resultaram na monografia intitulada **A função da arte em Nilo Previdi: gravura e engajamento social no cenário artístico paranaense,** apresentada em 2010, ao curso de Especialização em Arte e ensino das Artes, da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), sob a orientação da Profa. Dra. Rosane Kaminski.

o contexto de criação – uma cadeia de acontecimentos e suas relações é posta em evidência.

A recorrência de temas e tratamento formal que as obras de Previdi possuem, em relações às outras obras de outros artistas e outros contextos demonstram a inserção do artista na problemática do seu tempo, como no caso da representação da temática social. A partir da leitura e compreensão da proposta metodológica de Baxandall, procurou-se confrontar os códigos da representação figurada, ao "esquema de percepção da época" [2].

De modo geral, isto quer dizer que as obras de Previdi são analisadas como objetos produzidos de forma intencional, pois são o resultado de tentativas de resolução de problemas específicos que surgiram para o artista em seu contexto. Por isso, a análise formal da obra, necessita paralelamente de um entendimento sobre a cultura na qual ela foi produzida e o questionamento a respeito das motivações do artista. Ao historiador da arte, ainda interpretando Baxandall, cabe captar os "modos de perceber e sentir" que são proporcionados pela obra. Este procedimento não refaz a experiência do artista, porque o processo de criação da obra de arte é algo único, mas permite considerar a obra como um documento histórico, "cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e pela sua própria leitura" [3].

Mas há uma peculiaridade importante no caso da arte local, no período estudado, que se refere a um certo isolamento cultural de Curitiba em relação à arte produzida noutros centros, dificuldade que os artistas tentaram contornar através do esforço próprio e de pesquisas – conforme o próprio Previdi chega a afirmar em um periódico local[4] – e da aglutinação de uma intelectualidade disposta a questionar os valores instituídos, resultando na formação de grupos alternativos que pensavam e discutiam a cultura local.

Conforme o título da dissertação expressa **"Nilo Previdi: contradições entre a arte moderna e a arte engajada no contexto curitibano das décadas de 1940-60",** a problemática exposta reside em discutir algumas articulações entre a arte

---

[2] BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** Companhia das Letras: 2006.
[3] *Ibid*., p.14.
[4] Nilo Previdi. **Revista Joaquim**. Curitiba, set. 1947, n. 13-16.

moderna e o engajamento artístico, a partir do caso pontual de Nilo Previdi. Embora ambos sejam conceitos internacionais, a arte moderna e o engajamento, a análise se pauta pelas experiências locais, cujas temporalidades e características são distintas de outros espaços de que se têm referências, sobre o moderno nas artes e sobre o engajamento. Como parâmetro para se pensar a arte em relação à Curitiba, os exemplos mais contundentes vêm de São Paulo e dos primeiros modernistas, e em alguns momentos, as experiências gaúchas aparecem norteando o pensamento estético, principalmente no início da década de 1950.

Constituem o problema desta pesquisa algumas questões, cuja tentativa de resposta propiciou o desenvolvimento das reflexões contidas nas páginas aqui apresentadas. Elas podem ser assim enunciadas: quais são as especificidades das obras e da atuação do artista Nilo Previdi no meio artístico curitibano entre as décadas de 1940-60? Como estas especificidades podem se relacionar ao contexto de Curitiba e aos discursos presentes na capital paranaense, como aqueles que diziam respeito a um desejo de modernidade, inclusive nas artes, além da própria modernização da cidade? De que forma e em que medida as obras e a atuação de Nilo Previdi se articulam às questões referentes à arte moderna e ao engajamento? Onde residem os pontos de tensão contidos nas escolhas de Nilo Previdi, no meio social e artístico, e como eles podem revelar contradições entre si, presentes em Previdi e na sociedade na qual ele viveu?

Um meio utilizado para tentar resolver a problemática apresentada foi procurar pelas pessoas que conheceram Nilo Previdi, elas estão presentes através de suas lembranças no decorrer no texto. Todos os entrevistados estão dentro de uma categoria de análise pré-estabelecida organizada a partir da seguinte divisão: 1) pessoas da família do artista; 2) amigos e conhecidos do artista; 3) alunos de Previdi, 4) agentes culturais que foram contemporâneos a Previdi; 4) críticos e colecionadores de arte. Todos eles contribuíram também de outra forma importante, pois a maioria possui trabalhos feitos por Previdi, alguns deles, sabendo algo acerca da história da própria obra.

Encontrar o maior número de obras possíveis de Previdi, sistematizá-las a fim de que possam ser uma base de estudos e registrar por meio de gravação e anotação escrita, o que as pessoas que conheceram Previdi tem a dizer sobre ele e o seu tempo vivido, constituem dois objetivos desta pesquisa. Um terceiro objetivo

pode ser expresso pela procura de fontes escritas que se relacionem à analise das entrevistas e das imagens das obras de arte.

A evidência do pouco material escrito sobre Nilo Previdi até o presente momento, a suposta capacidade de que a trajetória artística dele servisse como meio, para debater questões mais amplas do contexto, e o reduzido número de obras disponíveis nos acervos públicos, constituíram uma justificativa inicial para que este estudo começasse. A intenção que motivou esta pesquisa foi um desejo de conhecer melhor a arte em Curitiba e se aprofundar em aspectos ainda pouco explorados, e Nilo Previdi se mostrou desde o início, um objeto de estudo com forte potencial para revelar características sobre o meio artístico paranaense. Porém, a descoberta de um número considerável de obras diferenciadas e desconhecidas da maioria do público, e o interesse de pessoas (familiares, amigos, críticos de arte e colecionadores) em conhecer a história do artista, representam fatores que valorizam ainda mais as intenções iniciais e apontam para uma necessidade de que esta história seja escrita.

A pesquisa está constituída por quatro capítulos de apresentação e discussão das fontes encontradas – documentos escritos, fontes orais e imagens – a fim de articular o objeto de estudo, Nilo Previdi, à problemática definida: as relações entre as obras e o contexto, bem como os conceitos de modernidade e engajamento.

Deste modo, o primeiro capítulo, **Nilo Previdi (1913-1982), a história de um percurso em espiral,** apresenta o artista analisado por duas vias distintas. Uma delas, a partir da lembrança de algumas pessoas que o conheceram em diferentes momentos da vida e outra, a partir de suas apresentações oficiais, por meio dos periódicos impressos e também dos seus auto-retratos.

A questão mais importante a se considerar no exercício de vasculhar a memória dos outros, em relação a Previdi, consiste em tentar resgatar modos de viver e pensar não só do entrevistado, mas da época vivida por ele. A busca por versões oficiais, a partir de registros escritos, dá uma noção da importância que foi atribuída ao artista pela sociedade e adianta algumas questões acerca da formação de sua imagem.

Considerando o meio artístico de Curitiba como um campo de conflitos e disputas, e o papel ativo desempenhado por alguns dos sujeitos no ambiente cultural, dispostos a trilhar caminhos, adentrar ou construir novos espaços de ação, optou-se por apresentar as experiências e obras do artista a partir da década de

1940. Nesta parte são explorados como fontes documentais diversos trabalhos do artista como estudos, desenhos e pinturas que possuem uma temática e tratamento formal diversificados, e algumas gravuras, embora estas recebam uma atenção especial no quarto capítulo, **O Centro de Gravura do Paraná: a faceta engajada de Previdi**.

O contexto artístico é pensado a partir do ambiente cultural apresentado, principalmente a partir de 1950 e, portanto, considerando o contexto híbrido e imerso na produção da cultura de massa, da cultura popular, e da cultura erudita, de onde assume-se, desde o início, a escolha pelo estudo da arte produzida de, e para uma elite política e culturalmente dominante[5]. E este é mais um ponto de tensão presente neste estudo, pois Previdi, apesar de inserido em um meio cultural elitista, não pertence totalmente a ele e uma de suas intenções enquanto artista é expandir o acesso da arte para as camadas populares.

Antes de adentrar nas discussões da década de 1950, permeada pelas questões da urbanização de Curitiba e da procura por uma identidade moderna para arte local, algumas obras de Previdi são analisadas em relação às produções de determinados artistas, que junto com suas obras são discutidos a partir do quanto podem representar de ligações diretas e indiretas com Previdi. Desta forma, em seu segundo capítulo, **Referências estéticas e ideológicas que incidem sobre a obra de Nilo Previdi,** esta dissertação acaba abordando as poéticas de Guido Viaro, Poty Lazzarotto e Carlos Scliar e de modo mais abrangente, especialmente através das características das obras e de questões ideológicas do contexto, as produções dos agrupamentos de artistas como do Núcleo Bernardelli do Rio de Janeiro e do Santa Helena de São Paulo, e de forma pontual a obra de Di Cavalcanti e Portinari. Ainda é possível estabelecer relações com a arte internacional, caso peculiar a partir da obra de George Rouault.

O terceiro capítulo, **Nilo Previdi, a cidade e o meio artístico: questões sobre a modernidade entre 1950-60***,* apresenta o contexto de possibilidades, problemas e ações no qual Previdi estava inserido. Assim como no primeiro capítulo, as considerações sobre a cultura elaboradas por Michel de Certeau são utilizadas, somadas às noções de representação propostas por Roger Chartier[6]. A fim de

[5] CANCLINI, Nestor Garcia. **Cultura Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011, p.19.
[6] Respectivamente CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982; **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994; **A cultura no plural**. Campinas,

refletir acerca do artista enquanto agente ativo em seu meio, no espaço da cidade, fez-se necessária uma teorização sobre uma condição de modernidade que pudesse ser aplicada ao contexto descrito. Optou-se por trabalhar com o antagonismo dos conceitos de antigo, velho, tradicional, que no período estudado facilmente remete ao conceito de novo, significando o moderno[7]. O conceito norteador de modernidade escolhido preza por reconhecer a formação de uma consciência nova, com aspirações cosmopolitas e desejo de mudança, associado à produção e incorporação do novo. Esta vontade de mudar, de acordo com a linha de raciocínio adotada, foi capaz de provocar grandes alterações no ambiente da cidade, ao passo que o novo se instituiu a partir da suplantação, e por vezes destruição do antigo, pejorativamente considerado como superado, defasado.

Na âmbito das artes visuais, esta pesquisa baseia-se na constatação de Annateresa Fabris, de que somente é possível pensar a arte moderna no Brasil a partir de suas peculiaridades e neste caso, o moderno é pensado em termos das condições sócio-culturais de Curitiba. Deste modo, da produção artística resultante da articulação entre o meio cultural e o contexto social (ambos desejando a modernidade), desenvolve-se a obra de arte moderna curitibana. A aceitação da obra de arte moderna pelas instancias legitimadoras da arte é reivindicada pelos artistas que buscam pelo novo na arte, a partir da negação dos modelos antigos, das estruturas consideradas conservadoras.

A superação do antigo na arte acontece no contexto de pesquisa, a partir de transformações graduais na própria linguagem artística, constatada principalmente através do que estas obras, que se propõem modernas, apresentam de diferente em relação à produção tradicional local. Trata-se portanto, de trazer um conceito de modernidade que discute a suplantação ou a continuidade de idéias estéticas, a partir dos aspectos formas que as obras apresentam. Entre os autores utilizados para basear o debate pontual acerca dos aspectos formais da obra de arte estão Briony Fer e Alberto Tassinari. As idéias destes autores estão presentes no transcorrer da narração acerca do processo de urbanização da cidade e desenvolvimento do meio artístico.

São Paulo: Papirus, 1995 e CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes.** Editora da Universidade: Rio Grande do Sul, 2002.

[7] LE GOFF, Jacques. Antigo/ Moderno. In: **Memória – História**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa:1997.

Previdi no contexto da cidade que quer ser moderna é o sujeito que, como todos os outros, se encontra no turbilhão de transformações. Estas ao atingirem a cidade, modificam significativamente o ambiente cultural e por sua vez o meio artístico do qual os artistas dependem para existirem como artistas. Ao longo dos três primeiros capítulos, intenções de renovação cultural por parte de grupos intelectualizados são evidenciadas, mas um processo de mudança efetivo no setor cultural, que se faz visível e reconhecido a partir de uma grande adesão, acontece a partir da década de 1950, paralelamente ao processo de modernização da cidade.

A descrição de Curitiba no recorte temporal específico evidencia este discurso de modernização, enfatizando as ações políticas que resultaram em uma rápida urbanização e no crescente aumento da desigualdade social. As matérias relacionadas ao crescimento urbano de Curitiba, publicadas na revista **Panorama** são a principal fonte de pesquisa para se pensar os discursos produzidos sobre a cidade.

Também, as obras de Previdi realizadas no período descrito ajudam a compor a análise do contexto através das sutis diferenças apresentadas no aspecto formal de seus trabalhos, (outros com alterações mais drásticas), nos temas e principalmente nas representações da cidade e dos tipos humanos, que de lavradores passam a ser caracterizados cada vez mais como urbanos em um espaço urbano.

A identificação das transformações na obra do artista, considerando os aspectos estéticos e identificando neles tendências modernas, conduzem a linha de raciocínio deste estudo para o meio artístico. Nele, os desejos de mudança se manifestaram de forma semelhante ao que ocorreu na cidade, através de ações pensadas que aos poucos conseguiram alterar a estrutura de funcionamento do salão de arte oficial da cidade, o Salão Paranaense de Belas Artes.

O quarto capítulo – **O Centro de Gravura do Paraná: a faceta engajada de Previdi** – encerra a discussão teórica proposta e a análise das fontes, ressaltando um dos aspectos do artista, o engajamento, por meio de sua ação no Centro de Gravura do Paraná e através das características formais e temáticas das gravuras produzidas a partir de 1950, tendo como parâmetro para esta análise a produção dos gravadores engajados, especialmente os que pertenceram aos Clubes de Gravura.

O conceito norteador de engajamento é discutido especialmente através das proposições de Benoît Denis a partir de três questões identificadas e discutidas nas ações de Nilo Previdi, sendo elas "escolha ética, vontade de participação e urgência[8]". São inclusive, estas três características identificadas no artista, que permitem abordar as suas ações no Centro de Gravura, pensadas enquanto um meio de utilizar a arte em prol de transformações sociais.

É importante ressaltar que a história a respeito do Centro de Gravura do Paraná está escrita de acordo com a existência e disponibilidade de informações sobre o local, e se constitui em pouco material de pesquisa e em dados contraditórios. As fontes orais serviram neste caso, para mediar as contradições entre os indícios escritos, (recortes de jornal, correspondências enviadas para o Centro de Gravura, registros oficias, etc).

Este último capítulo expõe de forma pontual, o debate sobre as linguagens não-figurativas no meio artístico curitibano, discussão que adentra o contexto da década de 1960, e evidencia novas discussões sobre o entendimento da modernidade no campo estético local, ao mesmo tempo firma a imagem de Previdi como um artista engajado e figurativo.

O quarto capítulo retoma algumas considerações já apontadas no terceiro, quanto às orientações modernas do Salão de Arte Paranaense durante a década de 1960. A discussão sobre o engajamento revela no contexto curitibano, o embate arte pura *versus* arte engajada, no caso do Paraná: o conflito entre os artistas modernos abstratos e os artistas figurativos, como Nilo Previdi.

A disputa no meio artístico possibilita ainda outro enfoque para se pensar o contexto, que é a transferência das discussões políticas para o plano estético ou vice-versa. Nesse ponto, Nilo Previdi também apresenta uma história relacionada à militância política de esquerda, em um período em que nacionalmente, as discussões propiciadas pelos intelectuais contrários ao regime militar estão relacionadas ao plano cultural, de onde prevalece um sentido de engajamento em favor de uma conscientização e transformação social através da arte. Peculiarmente, os militantes da esquerda em Curitiba, entre eles Previdi, assumem uma postura figurativa, na contra-corrente das idéias defendidas por alguns dos intelectuais de esquerda, influentes no Brasil, caso dos críticos Ferreira Gullar e Mário Pedrosa.

---

[8] DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre,** Bauru, São Paulo: Edusc, 2002, p.42.

O formato desta dissertação, desenvolvido a partir da apresentação das obras foi possível através do levantamento das mesmas, em um processo de pesquisa em acervos particulares e públicos. Algumas obras aqui apresentadas não foram localizadas, sendo exibidas e analisadas apenas as suas reproduções impressas. Outra parte das obras, sequer foi discutida textualmente, por diversas razões. Entre os motivos para a exclusão de algumas obras no corpo da dissertação, pesa o fato de algumas apresentarem características mais decorativas e estarem fora do período estudado.

Considera-se que o conjunto de obras encontrado é composto por diferentes temáticas de uma parte da diversidade criativa de Nilo Previdi enquanto artista, ao mesmo tempo em que aponta para as características de sua época.

1 – NILO PREVIDI (1913-1982): A HISTÓRIA DE UM PERCURSO EM ESPIRAL

Em certa ocasião, Nilo Previdi afirmou a um jornal curitibano que muitos artistas mudam o seu tipo de pintura. Ele não, pintava da mesma forma como havia começado a carreira, só que ele "subiu em ascendência espiral, não em linha reta"[9]. Nesta ocasião, ele apenas não revelou ao jornal que no caminhar de seu percurso em espiral ele pôde circular por espaços diferentes e às vezes opostos, estar por vezes do lado ascendente e por outras na ponta descendente da espiral e que, se esticarmos esta espiral, ela pode se tornar muito maior do que aparenta ser.

A trajetória de vida de Nilo Previdi começa no inverno de 1913, precisamente no dia 28 de julho, segundo as biografias encontradas a seu respeito, em meio a uma família de outros quatro irmãos: Virgílio, Walfrido, Guido e Carlos. Mais tarde nasceria o quinto irmão, Cirilo. Curitiba era então uma cidade emancipada desde 1853, mas os esforços do governo local, na época representado pelo prefeito Cândido de Abreu, objetivavam incrementar a cidade, a fim de que a capital paranaense pudesse se equiparar às outras capitais brasileiras. O momento era de constante transformação na paisagem urbana, com a pavimentação das ruas, a construção de jardins e novos projetos arquitetônicos[10].

Nas décadas que se seguem, este discurso modernizador se reforça e cada nova gestão política se traduz em inovações e realizações que afetaram diretamente o modo de viver curitibano, atingindo em cheio o ambiente cultural da cidade, inclusive o meio artístico no qual Previdi passaria a agir a partir do final da década de 1940.

No contexto em que Previdi nasceu, o meio artístico era algo incipiente, para não dizer inexistente. Conforme Kaminski, entre os anos 1900 e 1920, as revistas ilustradas fomentaram as discussões sobre a modernidade na cidade, valendo-se do uso de imagens, muitas delas publicitárias, instituindo desta forma juízos de gosto e valores estéticos[11]. Pode-se dizer então, que Nilo Previdi e o meio artístico curitibano tem praticamente a mesma idade e a partir do momento em que Previdi passa a ser

---

[9] As cores de Nilo Previdi: Abertura da Exposição. **Correio de Notícias**, Curitiba 04. ago. 1977;

[10] BAHL, Aparecida Vaz da Silva. A sociedade em destaque.p.62-63. Disponível em http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/artigos/a_sociedade_em_destaque-aparecida.pdf. Acesso em 5. mar. 2012.

[11] Alguns dos ilustradores destas revistas eram procedentes da primeira escola de desenho da cidade, fundada por Mariano de Lima em 1889. KAMINKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOLTL, M; CAPRARO, A.; GARRAFFONI, R. **Sentimentos na História**. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

reconhecido como artista, ele se torna um agente ativo no meio artístico de sua cidade.

Na Curitiba da época em que Previdi era criança, os bondes representavam uma grande inovação. Aliás, o ano de 1913 é marcado pelo uso do bonde elétrico em Curitiba[12] e a casa da família Previdi ficava em frente ao ponto final de um deles, na Rua Bispo Dom José, onde eles possuíam uma sorveteria. Os Previdi se tornaram moradores antigos do chamado bairro Seminário[13].



Fig. 1 – Rua Bispo Dom José. O Seminário. Nostalgia. Jornal Gazeta do Povo, 1º. maio, 1994.Fotografia de Domingos Foggiatto. Acervo e texto de Cid Destefani.

A imagem apresentada, [fig.1] foi feita no dia 07 de abril de 1940 e nela é possível vislumbrar a paisagem urbana de Curitiba, ainda livre da verticalização que tomaria conta da cidade a partir dos projetos urbanísticos, que nas décadas posteriores, transformariam a cidade, principalmente a partir das regiões centrais.

Previdi cresceu neste ambiente, estudando no Seminário Bispo Dom José, como uma imposição da mãe após a morte do pai, enquanto ele ainda era criança[14].

---

[12] Os bondes elétricos passam a ser utilizados a partir de 1912, antes era utilizada a tração animal. Em 1913 acontece um crescimento no número de passageiros, de 680 mil em 1903, para 1,9 milhão em 1913. Curiosamente havia a divisão de duas classes de passageiros, sendo que classe A era obrigada a utilizar sapatos, enquanto os desprovidos de calçados deveriam usar uma segunda classe. Os ônibus passariam a circular na cidade a partir de 1928. **URBS** Consultar< http://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/PORTAL/historiadotransportecoletivo.php> Acesso em 22. abr.2012.

[13] Tratava-se de uma região conhecida como Barigüi, que após a construção do Seminário Diocesano se tornou o bairro Seminário. Ali, Virgílo Previdi possuía uma sorveteria, junto com os irmãos Walfrido, Nilo, Carlito, Cirilo e Guido. DESTEFANI, Cidi. Nostalgia. **Gazeta do Povo**, 1. mai. 1994. Nostalgia.

[14] Esta foi uma afirmação do artista em entrevista concedida em 1974. ARAÚJO, Adalice. Galeria Banestado de Curitiba lança a mostra “Homenagem a Nilo Previdi”. **Gazeta do Povo**, 11. mar. 1990.

O ensino religioso parece não ter sido atraente o suficiente para ele, que acabou saindo do seminário, embora mais tarde o tenham considerado um ateu – o adjetivo aparece em uma nota sobre ele – a religiosidade se tornou algo presente em sua obra, pelo menos na sugestão dos temas[15].

Na verdade, quase todos os irmãos Previdi estudaram no Seminário, pois esta era uma forma de ter acesso à instrução formal. Após a morte do pai, a senhora Previdi precisava dar conta de uma família com seis bocas para alimentar e a solução foi comprar uma espécie de chácara, no bairro Seminário mesmo, onde ela cultivava frutas e verduras que vendia à população local. Havia no terreno também duas ou três vacas de leite, o que fez com que uma receita onde se misturavam araruta, leite e frutas, fosse posta em prática e resultasse em uma goma que se transformava em sorvete. Alvina, a senhora Previdi, ficou conhecida como a velha sorveteira, mãe dos meninos que saíam aos domingos no final das missas com seus carrinhos de sorvete. Nilo Previdi também foi sorveteiro[16].

Entre as funções que exerceu, Previdi foi pintor de casas, carros e também dos bondes, além de exercer cargos como funcionário público[17]. A empresa para qual trabalhou, a *Companhia Força e Luz,* inclusive foi pioneira no transporte coletivo da cidade feito por ônibus, que somente em 1951 iriam substituir definitivamente os bondes[18]. Existe uma relação contínua de Previdi com o setor de transportes, pois mais tarde ele voltaria a atuar neste segmento, mas como paisagista do Departamento de Estradas e Rodagem (DER). Mas a arte, formalmente inicia em sua vida durante a década de 1930, e a partir do final da década de 1940, Previdi já está envolvido com o meio artístico local.

Na realidade seu nome de batismo era Nilo Ivo Previdi, artisticamente assinava como N. *do* Previdi, em homenagem ao seu progenitor, para o qual dizia

---

[15] Elegia a Nilo Previdi. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11. mar. 1982.

[16] Informação concedida por Wilson Previdi, filho de Vírgílo Previdi e sobrinho de Nilo Previdi em entrevista à autora em Curitiba, 13. abr. 2012.

[17] Durante a década de 30, Nilo Previdi foi pintor de casas, atividade que exerceu junto com o artista Guido Viaro, e também pintor de carros em oficinas particulares. Em 1933 atuou como funcionário público na Companhia Força e Luz, pintando bondes, se desligando entre 1933/34 para prestar serviço militar. O ensino secundário é concluído em 1938, no colégio noturno Iguaçu. Integrou na década de 1950 a Secretaria de Transportes, Departamento de Estradas e Rodagens exercendo a função de artífice, oficial de administração, chefe de seção paisagista, paisagista e condutor técnico. ARAÚJO, Adalice, *op.cit.*

[18] **URBS**, *op.cit.*

fazer uma homenagem, pois ele, Nilo, pertencia ao seu pai: “ele era do Previdi”[19]. E assim, todas as obras encontradas e assinadas deste, que entre outras funções a que nos interessa é a de artista plástico, possuem esta espécie de dedicatória[20]. Detalhes como este são revelados à medida que aqueles que conheceram Previdi mais intimamente começam a resgatar os momentos vividos com ele, muitas vezes no calor de situações que sempre rendem boas histórias e saudosas lembranças[21].

A importância destes relatos reside no fato de que cada um apresenta Nilo Previdi a partir de um olhar próprio, onde é possível perceber aspectos e valores diferentes em uma mesma pessoa: Nilo Previdi. Trata-se do “valor histórico do passado lembrado” para usar uma expressão de Thompson, autor que identifica três pontos importantes em relação ao uso destas fontes, sendo eles: “proporcionar [...] informação significativa e por vezes única, sobre o passado, [...] transmitir a consciência individual e coletiva que é parte integrante desse mesmo passado” e por fim, a própria “humanidade viva das fontes orais” [22]. Estes itens são reafirmados ao longo da pesquisa, conforme os relatos dos entrevistados começam a aparecer no texto, intercalados às outras fontes de pesquisa.

Inicialmente apresenta-se uma visão geral sobre quem foi Nilo Previdi, questão que ajudará a pensá-lo como o objeto de pesquisa proposto. Neste momento através da fala daqueles que o conheceram, revela-se assim uma parte do pensamento dos entrevistados e também de uma época, sobre Previdi homem e artista. Este exercício permite encontrar uma pluralidade de práticas e sentimentos que ao mesmo tempo o transformam em um personagem singular, o artista, que será “retratado” também pela imprensa local, em um segundo momento neste texto, a partir do anúncio de sua morte.

---

[19] O pai de Nilo Previdi chamava-se Carlos Previdi. A informação sobre o detalhe na assinatura do artista foi concedida por Amélia Rataschesk, aluna que freqüentava o atelier na casa do artista na década de 1970, e que escutou do próprio Previdi esta explicação, confirmada também pela neta do artista Andréa Previdi. Entrevistas feitas pela autora, realizadas respectivamente em 24. nov. 2011 e 13. abr. 2012.

[20] Até o presente momento, durante o levantamento feito por esta pesquisa, foram encontradas 140 obras assinadas, das quais 25 são desenhos e ilustrações, 10 são gravuras, 95 são pinturas dos mais diversos gêneros; 34 são os trabalhos atribuídos ao artista. As obras pesquisadas pertencem a 22 acervos, sendo que ainda existem referências de mais acervos a serem consultados.

[21] Um dos recursos empregados nesta pesquisa foi o uso de entrevistas, para tanto, recorreu-se aos estudos sobre História Oral, que possibilitaram uma classificação dos entrevistados baseada em categorias de análise em relação ao artista Nilo Previdi, sendo elas: 1) família, 2) amigos e conhecidos, 3) críticos de arte/agentes culturais, 4) alunos, 5) colecionadores. Inicialmente optou-se por delimitar um número igual de entrevistados para cada grupo, estipulado em três (3). Porém, a impossibilidade de adequação a esta classificação inicial tornou o número de entrevistados em cada categoria variável.

[22] THOMPSON, Paul. **A Voz do passado: História Oral**. Paz e Terra: Rio de janeiro, 1992.

O aspecto boêmio e solitário de Previdi é enfatizado, bem como suas formas de tirar proveito de situações, embora este último aspecto seja amenizado pelas relações de amizade, conforme transparece no seguinte relato, acerca da forma como ele conseguiu ingressar no serviço público:

> "Curitiba era um ovinho e eu jogava futebol e ele gostava do Atlético e ficamos conhecidos assim. Depois eu fiquei impressionado porque eu também sei pintar [...] é do meu ramo. E eu gostava muito dele e aí nessa oportunidade eu assumi a Secretaria de Transporte. Aí eu disse: preciso arranjar um lugar pro Nilo no DER, porque o Nilo é pintor! Aí eu criei uma divisão de paisagismo das estradas [...]"[23].

A ligação entre Previdi e o Partido comunista é outro fato incerto para algumas pessoas, enquanto para outras, somente esta suspeita já servia como motivo de desconfiança[24]. Existem também os relatos que descrevem o modo de vida de Previdi, tido como não sociável em uma vida muito liberada[25], embora ele tenha sido considerado como um guru para os mais jovens[26], ainda que pese sobre ele a forte crença em sua atuação como artista figurativo[27].

A ambigüidade presente na descrição do homem/artista deixa transparecer a similaridade com a sociedade em que viveu. Se por um lado é possível imaginá-lo rodeado de amigos, por outro também se pode dizer que ele não era sociável, para isso basta pensar que tipo de sociedade o julgaria por ser alguém de atitudes liberadas (e no que consistiam tais atitudes), ou pensar em que contexto suas idéias

---

[23] Ayrton Cornelsen (1922) entrevistado em 06. nov. 2011, em Curitiba. Por outro lado, uma das lembranças da filha Simara Previdi, em entrevista realizada em 11. out. 2011, em Curitiba, é a recordação da alegria dos almoços em família, relativizando as informações de que o Previdi era uma pessoa sozinha.

[24] Ivete Krieger lembra do aspecto cordial do artista e que diziam que ele era comunista, mas ela não sabe dizer se isso era verdade. Ela e seu marido, o artista Ricardo Krieger (1949-1991), que foi um agente cultural contemporâneo a Previdi eram donos da galeria que hoje se chama Studio R Krieger, eram também amigos de Previdi e chegaram a realizar uma exposição *post mortem* do artista intitulada "Marinhas". Informação concedida em conversas aleatórias com a galerista durante o primeiro semestre de 2011, em Curitiba. Lembra Fernando Calderari (1939), que durante o período em que estudou nas Belas Artes, alguns jovens ficavam intimidados a com Previdi em seu ateliê de gravura, por conta da fama de comunista do artista. Entrevista realizada em 10 de nov. de 2011, em Curitiba.

[25] Afirmação de Ennio Marques Ferreira em 05. set. 2011, Curitiba.

[26] Jair Mendes, (1938), entrevistado em 01. set. de 2011, em Curitiba, afirma que os alunos consideravam Previdi um Guru, "as pessoas gostavam dele, iam conversar com ele, sabe? Os professores não gostavam muito."

[27] Trata-se de uma impressão sobre o artista a partir da conversa com Fernando Velloso (1930) em entrevista concedida em 28. nov. de 2011, Curitiba, na qual o aspecto figurativo de Previdi foi bastante reforçado, assim com o seu engajamento social. Todas as entrevistas mencionadas foram concedidas à autora.

políticas poderiam ser fator de rejeição e afastamento por parte daqueles que o conheciam.

O período de 1913 a 1982, que corresponde ao tempo em que ele viveu, é também marcado pelo início e desfecho das duas Grandes Guerras Mundiais e posteriormente a Guerra Fria, nacionalmente e localmente, Previdi vivenciou as transformações desenvolvimentistas na economia e, politicamente presenciou o endurecimento da ditadura militar, falecendo justamente no período de reabertura política.

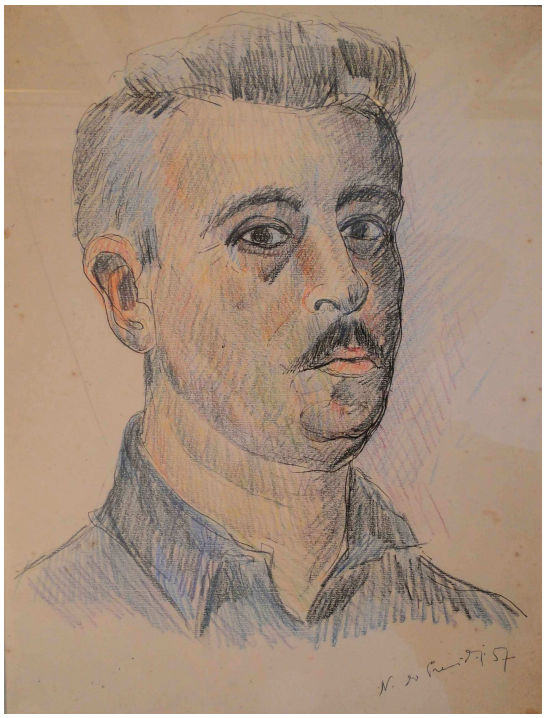


Fig.2 – PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, 1957. Acervo Simara Previdi. Foto: Carla Emilia Nascimento[28]. Med. aprox.: 40 x 31 cm.

A família Previdi possuía uma posição política demarcada na sociedade local, eram militantes do Partido Comunista, embora ainda hoje pairem dúvidas a esse respeito. As relações da família Previdi com o partido comunista datam de 1930, mas os indícios encontrados, principalmente nos relatos orais, apontam para uma continuidade na militância durante os anos 50 e 60[29]. Socialmente, a opção política os distinguia, além das condições econômicas da família (enquanto ele era criança) e posteriormente do próprio Previdi (adulto), ele não pertencia a uma família abastada financeiramente e conseqüentemente não fazia parte da elite política dominante.

Para complementar esta visão a respeito dos aspectos mais gerais de Previdi, mesmo sem entrar em sua especificidade de artista, é ainda a sua obra que pode

[28] As imagens resultantes de fotografia possuem os créditos do seu autor, a partir da [Fig. 3], as que estiverem sem identificação são atribuídas à autora da pesquisa, que visitou os acervos fazendo o registro fotográfico e a medição das obras. Em virtude das condições em que algumas obras foram encontradas (tipo de moldura, altura da fixação do quadro na parede) especialmente nos acervos particulares, as dimensões das obras serão consideradas como próximas de sua medida original, e o termo “Acervo particular” designa os colecionadores que não permitiram identificação.

[29] DESTEFANI, *Op. Cit*. O autor afirma: “Os Previdi faziam parte do bisonho Partido Comunista aqui de Curitiba”. Esta informação é confirmada através de pesquisa feita no Departamento Estadual de Arquivo Público do Paraná (DEAP) no catálogo das Fichas Nominais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) no dia 22. mar. 2010. As dúvidas sobre a participação de Previdi no PC foram percebidas durante as entrevistas realizadas com algumas pessoas que o conheceram.

auxiliar nesta compreensão. Pensar em como o próprio artista se retratava é um bom começo para analisar as informações sobre ele e iniciar a apresentação do seu trabalho.

Autorretratar-se é prática comum para muitos artistas, exercício também realizado por Previdi, embora tenha sido encontrado um número pequeno deste tipo de obras, em relação a outros artistas[30]. Constam nos acervos pesquisados apenas três auto-retratos, um deles, sem data. Neste momento apresenta-se uma das imagens que Previdi tinha de si, [fig. 2]. Trata-se de um desenho colorido feito a lápis, com características de um estudo, como se percebe pelo uso do papel frágil em detrimento a outro material como a tela por exemplo, muito mais durável, indício de que este talvez fosse apenas um exercício para o artista.

Neste desenho, nota-se o traçado hachurado usado no delineamento do rosto e a força da expressão facial adquirida principalmente pela ênfase no olhar fixo no observador. As hachuras utilizadas para marcar a luz e a sombra, bem como os sulcos do rosto e a disposição dos cabelos são expressos em traçados soltos e rápidos. Compondo parte do acervo da família Previdi, o desenho data de 1957 e apresenta um despojamento se comparado aos tradicionais retratos e auto-retratos feitos a óleo. Estes, mais elaborados podem ser vistos como versões oficiais de si, como uma representação autobiográfica, pois tendem a ser imagens produzidas para que fiquem para a posteridade. Previdi não fugiu das auto-representações tradicionais como se verifica nas imagens seguintes, [fig.3] e [fig.4].

A comparação entre as três imagens de si revela aspectos interessantes sobre Previdi. As duas obras, [fig.2] e [fig.3] foram realizadas com o intervalo máximo de um ano, de acordo com a data da assinatura. A primeira imagem, [fig.2], seria um estudo para a realização do auto-retrato a óleo, [fig. 3]? Embora a posição do corpo e do rosto seja a mesma nos dois trabalhos, a incidência da luz está invertida na segunda imagem, inclusive a fonte de luz é revelada através da sugestão de uma janela do lado esquerdo do ombro do artista, por onde atravessam os raios luminosos. Independente da relação entre a execução dos dois auto-retratos, não é apenas a diferença física de Previdi que chama a atenção neste

[30] No Paraná Alfredo Andersen – de quem ainda falaremos com maior profundidade – é conhecido como um artista que, diferente de outros, pouco se retratou, e mesmo assim são conhecidos pelo menos sete auto-retratos seus. Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**. Alfredo Andersen: pinturas**. Livro catálogo. Curitiba, Paraná, 2010, p.34.

caso, mas o tratamento formal e o tipo de representação que se desejava fazer em cada obra.

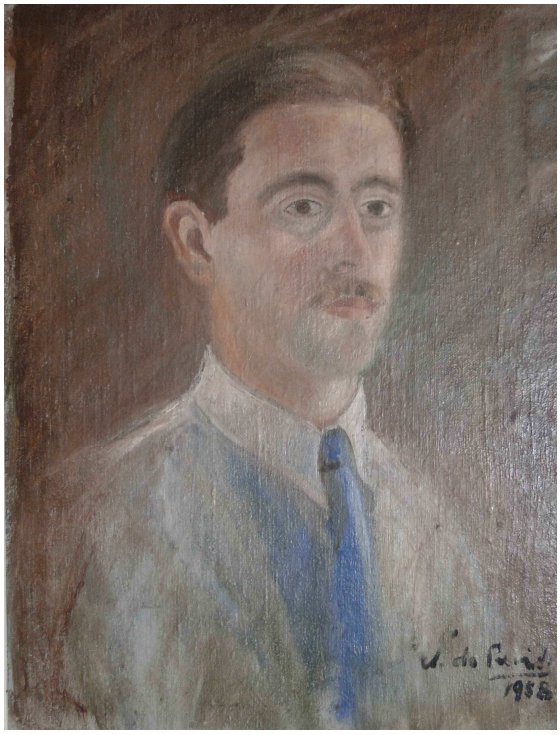


Fig.3 – PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, 1958. Acervo Max Conradt. Med. aprox.: 59 x 48 cm.



Fig. 4 – PREVIDI, Nilo. Auto-retrato, s/ data. Acervo Museu Metropolitano de Arte de Curitiba. Foto: arquivo do acervo.

Quanto ao aspecto físico, se observa na segunda imagem um rosto esguio em relação ao primeiro desenho e também diferenças nos traços fisionômicos, principalmente abaixo da linha do nariz e na definição do queixo, embora o cabelo também apresente uma considerável mudança no formato, observada a partir do sentido da pincelada na pintura.

Mas o aspecto mais interessante diz respeito a própria representação, que no segundo trabalho adquire características mais sóbrias e sérias, a medida que a camisa azul aberta é substituída por uma camisa branca com uma gravata azul, tão comedida quanto o alinhamento dos fios de cabelo. O olhar vazio, não a olhar o observador como na primeira imagem, mas a fitar algo além de quem está diante do quadro é outra característica distinta em relação ao desenho apresentado.

Ainda mais subjetivo, por conta da indefinição do olhar é o terceiro auto-retrato [fig.4], apesar de estar dentro do mesmo esquema de representação anterior, no que diz respeito a escolha do enquadramento do corpo e as vestes escolhidas: a camisa branca e a gravata (agora com tons avermelhados), nota-se que o

tratamento formal se diferencia bastante. Sem datação, a obra, visivelmente trabalhada a partir de um empastamento maior de tinta e uma luz difusa, permite perceber que se trata de auto-representação influenciada pelo expressionismo, apresentando em relação à imagem anterior uma maior deformação da figura (olhos, boca, orelha), bem como uma coloração característica da tendência expressionista. O que se sabe sobre esta obra é que foi exposta em uma mostra individual do artista em 1976[31].

A intenção em apresentar os três auto-retratos na seqüência em que a imagem pessoal do artista é descrita por algumas pessoas que o conheceram, adianta de certa forma a postura metodológica adotada ao longo de toda a pesquisa. Trata-se de trabalhar a partir de todo e qualquer indício sobre o artista que for encontrado, a ponto de tentar ir além da imagem já construída pela crítica, e das noticias dos jornais locais, principalmente a partir de 1950. Reside aí, a importância em apresentar uma imagem oficial e buscar seus esboços, seus rascunhos, o traçado original que dá origem às obras mais conhecidas[32].

Mas, mais do que falar do meio, ou, do campo artístico e das instituições, conforme entendidos por Bourdieu, este texto pretende enfatizar o deslocamento de Nilo Previdi como um artista, um agente cultural, a fim de conquistar e legitimar espaços no âmbito cultural. Para este exercício interpretativo, Certeau aparece como

---

[31] Catálogo da exposição “Individual Nilo Previdi” – 18 a 31 de outubro de 1976. Salão de exposições da Fundação Teatro Guaira. No catálogo uma das imagens em destaque é o referido auto-retrato onde consta a informação de 41 obras expostas e a técnica de piroxilina sobre duratex – óleo. Catálogo consultado na casa de Odilon Previdi em entrevista realizada a 13. abr. 2012, em Curitiba.

[32] Embora o aspecto anedótico de Nilo Previdi seja interessante e rico, não é o que se deseja aprofundar nesta pesquisa, mesmo que as características pitorescas venham à tona em alguns momentos. Do mesmo modo, resgatam-se informações biográficas sobre o artista para melhor compreender o seu contexto vivido, mas não se faz desta investigação biográfica seu aspecto principal, nem se tenciona uma abordagem micro-histórica, visto ser uma opção complexa e dispendiosa. As intenções presentes nesta pesquisa são sérias, porém modestas. Não se descartam os cuidados referentes à abordagem da trajetória de Previdi, considerando-se os riscos da “criação artificial de sentido” descrito por Bourdieu, e o entendimento do sujeito como um ser diversificado em suas ações e situado em contextos específicos, que de certa forma moldam o seu agir dentro deste contexto, que pode ser entendido como meio, ou como campo, conforme utilizado pelo autor. Refiro-me à Ilusão biográfica, texto no qual Bourdieu fez uma crítica ao uso recorrente no meio científico da história de vida como a narração de acontecimentos individuais de uma existência, de forma linear e muito próxima ao que se espera do senso comum: um começo, um meio e um fim, que a partir de uma ordem cronológica estabelece um sentido que se torna artificial, embora coerente. Entende-se que os sujeitos se tornam agentes sociais e assumem diferentes identidades sociais, a partir do campo em que estão inseridos. O nome próprio confere uma identidade e de certa forma unifica todos os “eus” que são possíveis dentro dos diversos campos de atuação deste sujeito, sendo a biografia, o registro oficial, o *curriculum vitae* por exemplo, uma forma reconhecida de totalização das diversas manifestações deste agente nos campos sociais. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.

um pano de fundo presente na discussão apresentada, seja para descrever a cidade, o ambiente artístico ou o artista analisado. Este texto empresta as alegorias pensadas pelo autor para discutir a cultura – pensando geograficamente em termos de uma paisagem onde existem espaços, diferentes formas de ocupação dos lugares, um ambiente onde se travam lutas por conquistas e onde se caça![33].

O artista Nilo Previdi e sua importância para a história da arte paranaense adquirem materialidade para a pesquisa à medida que sua obra artística é investigada a luz de seu tempo, apresentando os problemas encontrados por Previdi e os modos de ação para contorná-los.

Nilo Previdi morreu em 1982, após ficar internado em um hospital, vítima de cirrose hepática, uma doença facilmente associada ao uso contínuo da bebida alcoólica[34]. No dia de sua morte, seu atelier foi invadido, entraram por um buraco feito no telhado e nem a família sabe ao certo precisar quantas obras foram roubadas. Após a constatação da invasão e do roubo, um boletim de ocorrências foi feito para que as obras pudessem ser recuperadas. O fato é que o artista na maioria das vezes doava os seus quadros e a noticia do roubo e da investigação policial, segundo a família, levou a um desaparecimento dos quadros, estes, encerrados dentro dos acervos particulares, agora estão sendo pesquisados e são fontes fundamentais para a compreensão do meio artístico onde Previdi atuou[35].

---

[33] Pretende-se adotar para o desenvolvimento desta pesquisa a noção de Estratégias e Táticas desenvolvida por Certeau, a fim de discutir as ações e os lugares ocupados por Nilo Previdi no contexto Curitibano. CERTEAU, Michael de. **A cultura no plural**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995. A metáfora da "caça não autorizada", também é utilizada pelo autor para descrever as ações do sujeito na vida cotidiana, que não se conforma com determinadas situações estabelecidas e busca se reapropriar de coisas e dos espaços. CERTEAU, Michael de **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. Certeau, por sua vez, é um autor que dialoga muito bem com a idéia de campo proposta por Pierre Bourdieu, de forma que os dois autores se fazem presentes na descrição e discussão da atuação de Previdi no meio artístico. Ver BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

[34] Nenhuma outra hipótese para a sua morte foi levantada, embora hoje se saiba que o uso prolongado de tintas automotivas, como a que ele usava – composta por solventes orgânicos e metais pesados como chumbo, cádmio e cromo – provoca danos severos ao sistema nervoso e aos outros órgãos, entre eles o fígado. Esta informação está publicada em artigos científicos e é fornecida pela própria indústria fabricante da tinta Duco, que Previdi utilizava para pintar, a *DuPont Química*, ainda atuante no mercado. HAYHURST, E R. The Industrial Hygiene Section,1914–1934. *Am.* ***J. Public Health Nations Health***, 24: 1039–1044, 1934. O uso prolongado de tinta tóxica é um fator que pode em grande medida ter acelerado a doença do artista, associado ao consumo alcoólico, de acordo com o Prof. Dr. André Vitor Chaves de Andrade, que gentilmente pesquisou e analisou a composição química da referida tinta a partir das publicações consultadas. Entrevista realizada em 24 de abr. de 2012, Ponta Grossa (UEPG).

[35] Odilon Previdi, op.cit.; Andréa Previdi, *Op.Cit.*

1.1– NILO PREVIDI, A IMAGEM DO ARTISTA A PARTIR DE SUA DESPEDIDA

Quem não teve a oportunidade de conhecer o artista Nilo Previdi e sua obra pessoalmente, durante o período em que ele esteve vivo e atuante, poderia encontrá-lo em notas e matérias de jornal, nem sempre relacionadas às artes plásticas. Da mesma forma, hoje estes jornais de época representam um material de análise rico para se pensar sobre o artista e seu contexto.

Como fonte de informação cotidiana, cuja função social reside em informar a população sobre os assuntos mais urgentes e relevantes da sociedade, os jornais podem auxiliar a compreender a dimensão da notoriedade de uma personalidade ou situação. A fim de afirmar Nilo Previdi como alguém de importância social, optou-se neste momento em começar pelo fim, ou seja, pela forma como os jornais noticiaram a morte do artista, em março de 1982.

Um objetivo bem claro reside nesta opção não linear dos fatos: comprovar o reconhecimento público de Previdi como artista, cuja morte noticiada, serviu para levantar seu histórico artístico, mesmo que de forma breve nos jornais, e a sua contribuição para o desenvolvimento da arte no Estado, colocando-o ao lado de outros grandes nomes da arte no Paraná[36].

Uma abordagem não cronológica permite explorar entre outras coisas, os momentos de maior e menor evidência do artista, que estão relacionados, segundo a linha de raciocínio desta pesquisa, aos espaços ocupados por ele e a sua legitimação enquanto artista, perante a sociedade e especificamente ao meio artístico.

Da mesma forma, este avanço no tempo para a análise dos jornais da década de 1980, descaracteriza uma possível abordagem artística tendo em vista a noção de evolução, como se cada estágio do trabalho do artista fosse superado por outro melhor resolvido esteticamente e de acordo com as inovações do tempo as obras mais recentes fossem aquelas mais modernas. No caso de Previdi, se esta abordagem fosse aceita se constataria um retrocesso, pois o artista morreu em uma fase de seu trabalho onde ele estava dedicado mais a arte decorativa, do que à arte ligada às discussões do momento. Durante a década de 80 muitos dos trabalhos encontrados de Previdi são de naturezas-mortas, flores e objetos do cotidiano.

---

[36] A neta do artista, Andrea Previdi, lembra que ainda muito pequena, não foi ao sepultamento do avô, mas acompanhou algumas cenas do enterro pela televisão. *Ibid.*

Uma vez constatada uma prática artística, não mais engajada, polêmica ou em sintonia com o circuito artístico local e momentâneo, uma hipótese é a de que o nome do artista fosse menos requisitado a ponto de cair no total esquecimento. Porém, mesmo afastado do circuito oficial da arte, Previdi foi digno de notoriedade e reconhecimento na ocasião de sua morte, conforme se verifica a partir da análise de três matérias dos jornais: **Estado do Paraná e Gazeta do Povo**.

Inicialmente o primeiro registro encontrado é uma nota de falecimento. Isento de adjetivos ou quaisquer palavras que o caracterizassem como um artista, no dia seguinte de sua morte, 07 de março de 1982, o **Jornal Gazeta do Povo** notificava junto aos demais óbitos do dia 06, o falecimento de Nilo Previdi. A notificação segue com o horário e local do sepultamento:

> Nilo Previdi faleceu ontem, com a idade de 68 anos. O Sr. Nilo Previdi, deixando viúva a Sra. Magdalena P. e três filhos: Odilon, Iara e Simara. Seu sepultamento será realizado hoje, às 17:00 h, saindo o féretro da capela do Cemitério Municipal, para o Cemitério da água Verde[37].

O jornal de segunda-feira que trouxe em suas páginas iniciais, através de uma prestação de serviço a nota do falecimento do artista, informou naquele dia e durante toda a semana, entre os principais acontecimentos da época, a reabertura do Congresso Nacional e as ações do presidente Figueiredo. Era um período brasileiro caracterizado pela reabertura política.

Naturalmente as notícias políticas figuravam como principais assuntos da pauta dos jornais, e o meio impresso curitibano na década de 1980 funcionava de acordo com o aparato disponível na época, as informações não circulavam em tempo real como agora é possível. Mesmo assim, a morte do artista figurou como assunto durante o decorrer da semana de seu óbito.

Constata-se que uma semana depois de seu falecimento, o artista mereceu uma atenção maior em uma matéria elaborada e não assinada, que informava sobre sua morte, enfatizando em poucas linhas aspectos importantes conforme se pode verificar a seguir:

> **Pintura perde Nilo Previdi**
>
> Uma nota triste para as artes plásticas do Paraná neste começo de 82. Faleceu o pintor e gravador Nilo Previdi. Morreu no domingo, dia 7. Foi uma presença relevante na implantação da pintura moderna em

[37] Notas de Falecimento. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7. mar. 1982.

> nosso Estado. Não propriamente no lado estético da mudança do acadêmico para o moderno. Mas sim no tocante a sua atuação como elemento de contestação aos valores duvidosos que tentavam impor sua liderança nas artes na década de 50, principalmente.[38]

A presente matéria foi publicada no jornal **Estado do Paraná**. Apesar das poucas linhas, ela adianta algumas questões importantes que serão expostas agora e exploradas nos próximos capítulos, e também justifica a escolha de se começar pelo fim: a comprovação da notoriedade do artista e o reconhecimento de sua importância para a arte paranaense.

Uma primeira observação que o título, "*Pintura perde Nilo Previdi*" permite analisar é justamente o da relevância do artista, quando o substantivo "pintura" é utilizado em seu modo mais genérico em substituição de "Paraná" ou mesmo "Curitiba", por exemplo. Trata-se de uma valoração atribuída ao pintor e que anuncia a ausência dele, não apenas para a sua localidade, mas para a arte em um sentido geral. A Previdi ainda é designado o título de pintor e gravador.

Na seqüência é mencionada a atuação do artista para a implantação da arte moderna no Estado, embora este moderno esteja mais vinculado ao que o jornalista chama de "contestação de valores" do que a própria modernidade estética da obra do artista. E o autor ainda enfatiza que estes valores contestados por Previdi e que procuravam se impor durante a década de 50 eram "duvidosos", o que possibilita pensar na relevância da problematização da arte deste período (1950), caracterizado pelo embate entre as gerações de artistas, os mais antigos sendo os acadêmicos e os mais jovens intitulados de modernos. Ou seja, a pequena matéria sobre o falecimento do artista na década de 1980 pode revelar aspectos que são tratados nesta pesquisa, como a contradição que reside em torno da imagem deste artista que é tido como um moderno, mas cuja obra esteticamente gera discussão e acaba sendo menos conhecida do que a própria atuação de Previdi, no meio artístico e no social, como se verá posteriormente. O segundo parágrafo da notícia inicia justamente com a condição de Previdi, como se pode observar no trecho transcrito:

> Sempre corajoso ao expor suas idéias de pintor moderno, Nilo Previdi esteve ao lado dos inovadores das artes plásticas de nosso Estado. Foi o fundador do Centro de Gravura do Paraná [...]. Nilo Previdi esteve também presente no grupo de pintores do Paraná que representou o nosso Estado na primeira Bienal de São Paulo, no ano de 1951.[...] Nilo Previdi [...] realizou a sua última exposição individual em 1977, na Galeria Eucat-Expo.

[38] Pintura perde Nilo Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba, 14. mar. 1982.

Há neste trecho duas constatações referentes à década de 1950: a criação do Centro de Gravura, em que ele é apontado como fundador, embora não o tenha feito sozinho e a representação do Paraná na Bienal de São Paulo. A atuação de Previdi no Centro de Gravura merece um estudo à parte, sendo explorado no capítulo 4, **O Centro de Gravura do Paraná: a faceta engajada de Previdi.** Mas o que se destaca neste momento é o fato de que Previdi se tornou a maior referência para o Centro de Gravura, transformando aquele espaço, num lugar que foi legitimado como sendo dele.

A participação de Previdi na Bienal é mencionada como se ele apenas fizesse parte dos artistas visitantes da grande exposição em São Paulo. Na realidade, Previdi e Paul Garfunkel (1900-1981) foram os dois únicos artistas daquele grupo paranaense que expuseram naquela ocasião, que em termos de Brasil representou um marco significativo para a modernização da arte[39]. A participação em uma exposição do porte

de uma Bienal é outra forma de reconhecimento e legitimação do artista enquanto profissional, além do valor que agrega para o *curriculum* do artista.

A foto de Previdi, que acompanha a matéria, revela um homem já marcado pelo tempo, enfatizando uma fragilidade presente nas últimas imagens suas registradas, que atestam a precária saúde, principalmente através da posição passiva e contemplativa que não era comum às imagens do artista atuante nas décadas de 1950-60.

Finalmente outra questão importante diz respeito à última exposição do artista e comprova de certa forma o seu afastamento do circuito oficial na década de 80: a Eucat–Expo em 1977. Na [fig.5] observa-se uma das imagens desta exposição individual de Previdi, que contou com a divulgação em pelo menos dois jornais diferentes: **Estado do Paraná**[40], e **Correio de Notícias**[41].

---

[39] De acordo com o Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1951, Nilo Previdi expôs uma obra intitulada “Guerra” – piroxilina s/ tritex, 117 x 90. Paul Garfunkel, expôs três obras intituladas “Cais de Santos” – nanquim e gouache s/ papel; “Camponesa” – sépia e aquarela; e “Exéquias do Arcebispo” – nanquim e gouache. Catálogo digitalizado. Disponível em <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx> Acesso em 12 fev. 2012.> Acesso em 12 fev. 2012.

[40] Individual de Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba. 24. jul. 1977.; Nilo Previdi: individual. **Estado do Paraná**, Curitiba. 31. jul. 1977.; Individual de Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba. 07. ago. 1977.

[41] Exposição, **Correio de Notícias**. Curitiba. 28. ago. 1977.

Nos jornais mencionados, constam breves retrospectivas da carreira do artista e uma ênfase na temática das obras, como descreve o **Correio de Notícias** de agosto de 1977, com o título "*As cores de Nilo Previdi: o pintor curitibano Nilo Previdi abre hoje, na Galeria Eucat Expo, a mostra de sessenta trabalhos.* ***Pessoas, flores e paisagens***[42] *são os temas preferidos do artista*." A legenda da foto, retirada do **Estado do Paraná** de 31 de julho, afirma que a presente natureza-morta é um "trabalho recente de Nilo Previdi". As imagens desta exposição, presentes nas fotos dos outros jornais permitem perceber obras representando paisagens e figuras de inspiração religiosa. O **Estado do Paraná** do dia 07 de agosto noticiava que *"Nilo Previdi mostra toda a sua familiaridade com a pintura que lembra o real".*



Fig. 5. Imagem de divulgação da exposição. Nilo Previdi: individual. **Estado do Paraná**, Curitiba. 31. jul. 1977.

Os indícios citados acima possibilitam afirmar que Previdi não estava preocupado em seguir as tendências da arte em fins da década de 1970 e 80, portanto não fazia mais parte do debate artístico que ele mesmo fomentou décadas antes.

Analisa-se agora um segundo jornal que também noticia a morte de Previdi, de forma menos objetiva, fazendo uso de recursos de linguagem que tornam o texto mais poético. Ao mesmo tempo, exemplifica a imagem que se construiu deste artista e que pode ser encontrada com freqüência nos registros em arquivos sobre ele.[43]

---

[42] Grifo meu.

[43] Os textos de maior divulgação sobre Previdi foram assinados pela crítica de arte Adalice Araujo, ou possuem a autora como referência. São artigos em que se verifica a ênfase em alguns aspectos do artista, como a sua preocupação com a representação dos temas sociais, e a influência da descendência italiana sob sua arte e suas ações. Em sua coluna semanal de arte, escrita para o jornal **Gazeta do Povo,** a autora divulga a exposição em homenagem ao artista, onde ressalta que "Previdi perpetua – na maior parte de sua produção – o sentido tipicamente italiano da forma". [...] Inconscientemente ele remete aos seus próprios dados antropológicos e defende um verdadeiro tratado psicossocial dos descendentes e imigrantes. [...] Profundamente regionalista, no paisagismo revela-se um paranista nato que cultiva o pinheiro como ícone. [...]. Previdi é descrito com muito carinho por seus amigos que o viam como uma figura quixotesca em meio à autofagia curitibana, ou ainda como um "socialista místico", "um humanista utópico". ARAÚJO, Adalice. Galeria Banestado de Curitiba lança a mostra "Homenagem a Nilo Previdi". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11. mar. 1990**.** Consta em uma de suas breves biografias que "descendente de italianos, herdou destes o gosto pela luta social". ALMEIDA, Sérgio Monteiro. **Nilo Previdi – do humano ao social**. Obra do mês de Julho/1988 – "Deposição". Museu de arte Contemporânea do Paraná.

Geralmente retratado como um descendente italiano, as características de engajamento social são consideradas como natas e emblemáticas deste artista preocupado com os problemas da sociedade. Eis a nota na íntegra intitulada **Elegia a Nilo Previdi:**

> Na tarde de sábado, 6 de março, o Paraná perdeu Nilo Previdi; seu único homem artista, cheirando terra, suor e pinheirais.
> Tinha ele a força dos simples; a verdade dos que só querem dar, o poder de se indignar com as injustiças; a fé dos desprotegidos; a audácia de um general em campos de batalha.
> Enquanto alguns traziam para a sua obra, as formas importadas de Paris ou Nova Iorque, Previdi tentava curtir em seus trabalhos a música do subúrbio.
> – Esse ateu mais cristão que já conheci, voava sem ter asas, embebedava-se das angústias do homem do 3º Mundo, corria como um rio; e, embora, lutando para sobreviver, dava aos pobres como um rico.
> Por tudo isso Previdi faz uma imensa falta ... [44]

Embora carregado de teor dramático, o texto apresenta algumas das características mais marcantes do artista, sendo uma delas a ação através das discussões estéticas, comprovadas pelo debate por meio dos jornais locais e do empenho social, cuja maior bandeira foi a manutenção do Centro de Gravura, local onde ele acolhia diversas pessoas e além do ensino da gravura oferecia também alimento e abrigo a quem precisasse.

O "único homem artista, cheirando terra, suor e pinheirais", encarna desta forma a imagem do artista regionalista, ligado aos valores do Paraná, que exalta o trabalhador e o trabalho. A valoração à terra onde nasceu é explorada no jornal, principalmente no que diz respeito ao gosto por pintar pinheiros, e ainda há uma enfática referência ao seu lado engajado.

A observação das obras do artista permite comprovar o primeiro aspecto, pois existe a recorrência ao pinheiro nas diversas fases de seu trabalho, ele aparece como um estudo e também surge pintado de forma mais naturalista, embora exista a recorrência a um empastamento característico do expressionismo, ou tendendo à uma estilização própria de Previdi. Porém, os pinheirais não correspondem a maior parte da produção do artista e não assumem uma importância equivalente à da figura humana, aliás os pinheiros quando aparecem na maioria das ocasiões estão compondo a paisagem de algum desenvolvimento de trabalho humano.

---

[44] Elegia a Nilo Previdi. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11. mar. 1982.

Já o segundo aspecto, da possível associação entre a descendência italiana e o engajamento social, reforça uma evidência, a do engajamento, que parece estar mais relacionada a função militante partidária e a ideologia comunista, partilhada pela família, do que a sua própria origem de imigrantes italianos como fator de explicação.

No trecho transcrito Previdi é chamado de ateu, condição que não condiz com a própria produção dele, bastante voltada aos temas religiosos. Mas esta observação, do aspecto de crença religiosa, para o qual aponta a matéria do jornal, adianta duas características de Previdi em relação à época em que ele viveu. A primeira diz respeito à sua filiação política ao partido comunista e a imagem construída dos comunistas, principalmente pela igreja católica a partir dos meios de comunicação[45]. Outra característica do artista é o seu lado mais extrovertido e irreverente, tratando de forma descontraída até mesmo a religião[46].

Outros aspectos referentes ao modo de vida do artista são sugeridos sutilmente, caso de "embebedava-se das angústias do homem do 3° Mundo", o que facilmente remete ao hábito que o artista tinha de beber, uma imagem boêmia também reforçada pela crítica. Diferente da imagem anterior descrita, de Previdi envelhecido e dócil [fig. 6], a foto ilustrativa da matéria da **Gazeta do Povo**, [fig.7] traz o artista em plena atividade, em uma fotografia conhecida e reproduzida em cores no Dicionário de Artes Plásticas no Paraná[47].

---

[45] Esta questão pode ser apreciada a partir de um olhar mais atento aos periódicos da década de 50 e 60, como, por exemplo, a revista **Panorama**, que inicialmente era editada em Londrina e posteriormente em Curitiba. A revista era divida em seções onde se abordava o contexto do Estado, do Brasil e do Mundo. Matérias atribuídas à igreja católica incitando os cristãos (piedosamente) a combaterem o comunismo foram encontradas em algumas edições. Como exemplo, apresenta-se o título de algumas matérias: "Luta contra o desafio comunista", nº 36 de '1955; de onde se extrai o excerto: "Deve-se odiar o comunismo assim como o médico detesta a pneumonia do seu filhinho doente. Os comunistas no entanto são filhos potenciais de Deus e devem ser amados assim como se ama um filhinho enfermo. O cristão que começa com a suposição de que os comunistas devem ser aniquilados e mandados para campos de concentração – o que de fato eles nos fariam a nós não é digno do nome de Cristo". Cito outros títulos como "Combate ao Comunismo", nº 50 de 1956 e "Acusada de comunista a Escola Nova", nº 76 de 1958. Respectivamente extraídos de Revista **Panorama** – Cultural Noticioso. Consulta feita no setor de pesquisa da Biblioteca Pública Estadual.

[46] Quanto à irreverência de Previdi em relação à religião, pode ser analisada a partir de algumas obras em que ele retrata temas religiosos de uma forma humana e bem humorada e a partir de sua ironia declarada, segundo Odilon Previdi ele dizia a todos que fazia parte da religião "luso-budo-cristão", onde só era permitido trabalhar aos domingos e os outros dias da semana eram de descanso. Odilon Previdi, entrevista à autora, Curitiba, 13. abr. 2012.

[47] ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná.** Volume I – Curitiba: Edição do Autor, 2004, p.615. Trata-se da foto ilustrativa do verbete Centro de Gravura do Paraná – CGPR.

Ele está a frente do porão da Escola de Música e Belas Artes, EMBAP, na entrada do Centro de Gravura. Conforme a angulação da câmera fotográfica, nota-se que se trata de um espaço rebaixado, característico de um porão, um lugar fisicamente situado em um plano inferior, trata-se de uma imagem que simbolicamente pode exemplificar a posição de Previdi no meio artístico, principalmente durante a década de 1960, período em que ele se dedicou com maior afinco ao Centro de Gravura.



Fig. 6. Fotografia: Nilo Previdi. Pintura perde Nilo Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba, 14. mar. 1982.



Fig. 7. Fotografia: Nilo Previdi na porta do Centro de Gravura. Elegia a Nilo Previdi. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11. mar.1982.

A obra que segura nas mãos, não foi localizada, mas remete aos temas sociais, como o trabalho braçal, característico do universo do lavrador ou do operário, tipo de obra mais conhecida do artista. Na legenda da foto consta que "O Paraná lamenta o falecimento de Nilo Previdi [ininteligível] principais responsáveis pelo Movimento de Integração da Arte Paranaense". Embora a nota não seja assinada, alguns índicos dão conta de que tenha sido inspirada nas críticas de Adalice Araújo, ou mesmo escrita por ela, pois há uma clara referência à periodização da Arte paranaense conforme tese proposta pela autora[48].

[48] No dicionário de Artes Plásticas do Paraná, Adalice Araujo escreveu sobre o "Movimento de Integração ou Atualização no Paraná", texto em que a autora enfatiza os acontecimentos que considera como importantes para a arte paranaense do século XX, desde 1926, com a passagem do artista Bruno Lechowsky, até 1969, com a promoção do I Encontro de Arte Moderna, evento idealizado por ela e que almejava "integrar o Paraná em uma real consciência de vanguarda". *Ibid*., p. 77.

No último trecho da matéria “embora lutando para sobreviver, dava aos pobres como um rico”, observa-se uma referência às próprias condições financeiras do artista e a dificuldade para conseguir se manter através da própria arte[49].

A ultima nota analisada intitula-se **Adeus a dois grandes amigos.** Publicada na **Gazeta do Povo**, traz a morte de Previdi e do jornalista José Mugiatti Sobrinho. No trecho sobre Previdi, consta o seguinte:

> Mundo artístico paranaense e (brasileiro) de luto pelo falecimento, sábado, do pintor Nilo Previdi, sem dúvida um dos maiores nomes das artes-plásticas de nosso Estado. Mais do que sua própria obra, Previdi dedicou toda uma vida à multiplicação de talentos, no Paraná, principalmente em sua incansável luta pela fundação do Centro de Gravura, aliás fica a sugestão: porque não perpetuar a memória de Nilo Previdi dando seu nome à entidade pela qual tanto trabalhou?[50]

O texto reafirma as duas matérias anteriores trazendo à tona a importância do artista, colocando-o em termos de Brasil, faz ainda referência ao Centro de Gravura, mas a partir do aspecto do ensino, enfatizando “a multiplicação de talentos”. A reivindicação de homenagem ao artista como uma forma de reconhecimento, que aparece no final da nota é algo que continuará a ser ponderado, sem que tenha sido feito algo de concreto até o presente momento.

1.2 – O INÍCIO DO PERCURSO DO ARTISTA: 1940

Nilo Previdi, como os outros artistas locais de sua geração, iniciou o aprendizado em arte em ateliês particulares. Guido Viaro (1897-1971) foi seu professor. De acordo com as fichas de inscrição das obras para o Salão Paranaense na década de 1940, Previdi cursava a Escola do Professor Guido Viaro[51].

Entender Previdi como aluno de Viaro auxilia na compreensão de uma tendência pictórica apresentada pelo artista, cada vez mais distanciada da

---

[49] Amélia Ratascheski, afirma que seu marido era muito amigo de Previdi e ele a convenceu a fazer aulas de pintura com o artista, pois após sair do Centro de Gravura na década de 1970, Previdi estava deprimido e precisava continuar com suas aulas. Amélia Ratascheski, entrevista à autora em 24, nov. 2012.

[50] Adeus a dois grandes amigos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09. mar.1982.

[51] As fichas de inscrição consultadas estão disponíveis na pastas do Salão Paranaense, no Museu de Arte Contemporânea (MAC). Indícios dão conta de que a relação entre Previdi e Guido Viaro foi mais amistosa do que a simples relação aluno-professor. Segundo Andréa Previdi, neta do artista, Guido Viaro foi padrinho de casamento de Previdi e sua esposa, Magdalena, tendo recebido um quadro de presente assinado por Viaro (obra ainda não localizada). Andrea Previdi, entrevista à autora, Curitiba, 13. abr. 2012.

representação naturalista da realidade e da paisagem com ênfase na beleza física da natureza, características que marcaram os artistas atuantes naquela década em Curitiba e que haviam freqüentado a Escola de Alfredo Andersen. A respeito de Andersen, artista de naturalidade européia, pode-se dizer que:

> Trazia consigo uma sólida formação artística adquirida em importantes instituições educacionais do norte da Europa, além de anos de convivência com algumas das mais instigantes personalidades da classe cultural norueguesa do século XIX, e a experiência de ter visitado diferentes localidades do mundo. Por causa da sua educação específica em artes e por sua experiência profissional no campo a qualidade dos trabalhos que realizava se mostrava naturalmente superior ao dos artistas nativos, que eram então educados como artífices [52].

Apesar de ter desenvolvido uma linguagem própria, sendo famoso por representar em suas obras a luminosidade do sul do país, a formação artística de Andersen foi acadêmica clássica, compondo cenas imitativas do natural em um conjunto de obras que compreende retratos, auto-retratos, paisagens, cenas de gênero e raros nus, animais, cenas religiosas cristãs e mitológicas[53].

Guido Viaro é um artista que surge no meio paranaense em um contexto onde a influência de Andersen era muito presente e influente sobre os artistas. Viaro é considerado o grande renovador das artes plásticas no Paraná, "artista chave na introdução da pintura moderna". Ele se estabelece em Curitiba a partir da década de

---

[52] Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**. Alfredo Andersen: pinturas**. Livro catálogo. Curitiba, Paraná, 2010, p. 32. Alfredo Emílio Andersen (1860-1935) é considerado um artista importante para a compreensão da sociedade paranaense do século XIX e início do século XX, em virtude das relações entre a sua carreira artística e os diferentes grupos e instituições no Paraná daquele período, além de ter sido o mestre de uma geração de artistas. O norueguês que chegou no Paraná em 1892 e fixou residência em Curitiba em 1902 foi o responsável pela formação dos seguintes artistas: Estanislau Traple, Court Freyesleben, Theodoro de Bona, Lange de Morretes, Maria D'Assumpção e Isolde Hoette, entre outros. O atelier do artista funcionava em 1902, na Rua Marechal Deodoro, local onde trabalhava para a realização de exposições individuais e coletivas, sendo responsável por incentivar o desenvolvimento do comércio de obras de arte, além de começar a lecionar desenho e pintura. Em 1909 passa a lecionar desenho em duas instituições de ensino formal em Curitiba, na Escola Alemã e no Colégio Paranaense. Neste mesmo ano assume a direção das aulas noturnas na já citada Escola de Belas Artes e Indústria, criando um curso profissional de desenho para operários. Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**.** Op. cit., p. 264-265. Consta que em 1903 ele criou uma espécie de consórcio para a aquisição de suas obras através do pagamento de parcelas, com um sorteio mensal de seus quadros. Em 1929, um projeto idealizado por Andersen, o colocaria como diretor de uma escola oficial de arte em Curitiba, um sonho adiado em virtude da instabilidade política do país, ocasião em que posteriormente, Getúlio Vargas assume o cargo do presidente deposto Washinton Luiz. A EMBAP – a sonhada escola oficial de arte da cidade e do Estado – foi criada em 1948, portanto mais de uma década depois de sua morte. Museu Oscar Niemayer. **Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense.** Livro-catálogo. Curitiba, dezembro de 2012, p.22-23.

[53] Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**.** *Op.cit*., p.34-36.

1930, e também marca toda uma geração de artistas cuja tendência era se contrapor ao realismo objetivo e à influência de Andersen[54].

Assim como em Andersen, a importância de Guido Viaro se estende para além da contribuição pictórica, se focaliza para o ensino da arte. De acordo com Dulce Osinski, a produção artística e a carreira docente de Viaro foram marcadas "pelo incentivo à liberdade e pela valorização da expressão individual, tendo pontos em comum com as correntes modernIstas do século XX, em especial o expressionismo[55]".

Mas Previdi também fez aulas de escultura com Erbo Stenzel (1911-1980), João Turin (1878- 1949) e de modelagem com Oswaldo Lopes (1910-1964), embora nenhuma escultura de Previdi tenha sido localizada até o presente momento. Toda a biografia escrita encontrada sobre Previdi, nos principais centros de pesquisa e documentação de Curitiba, traz esta informação, apesar de não constarem as datas da realização de cada aula ou curso, de forma que não é possível afirmar se Previdi freqüentou os ateliês com estes mestres ou se os conheceu na EMBAP[56].

Stenzel é um artista que publicamente tece críticas favoráveis a Previdi nos jornais da década de 1950, e possui como uma de suas obras mais conhecidas a realização do Monumento ao Centenário do Paraná. Em Turin, destaca-se a questão do paranismo e também o desejo de produzir uma arte regionalista. Observa-se que o referencial artístico de Previdi compõe-se de artistas de destaque no cenário local, mas também preocupados em termos de inovação estética em relação ao que se produzia na época.

Embora a EMBAP tenha sido fundada em 1948, Previdi só ingressaria nela no final da década seguinte, conseguindo se formar em 1959 e se diplomando no dia 03 de março de 1960[57]. Portanto boa parte das obras que compõem o início do percurso do artista foi elaborada fora dos ditames da escola de arte oficial da época.

---

[54]Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, **Pintores da paisagem paranaense** – Curitiba. 2001.

[55] OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação.** Setor de Educação da UFPR.Tese de Doutorado, 2006. Entre outras questões, ao longo de sua tese, a autora enfatiza o envolvimento de Viaro como um artista moderno e educador, envolvido com a intelectualidade de Curitiba e com a esfera estatal, o que possibilitou a realização de projetos a partir das instituições públicas.

[56] Oswaldo Lopes foi um dos artistas que ajudou a fundar a EMBAP em 1948, onde lecionou aulas de modelagem desde então.

[57] Secretaria dos Transportes: Departamento de Estradas e Rodagem. **Certidão n 331/77** – Documento consultado no Centro de Pesquisa do Solar do Barão.

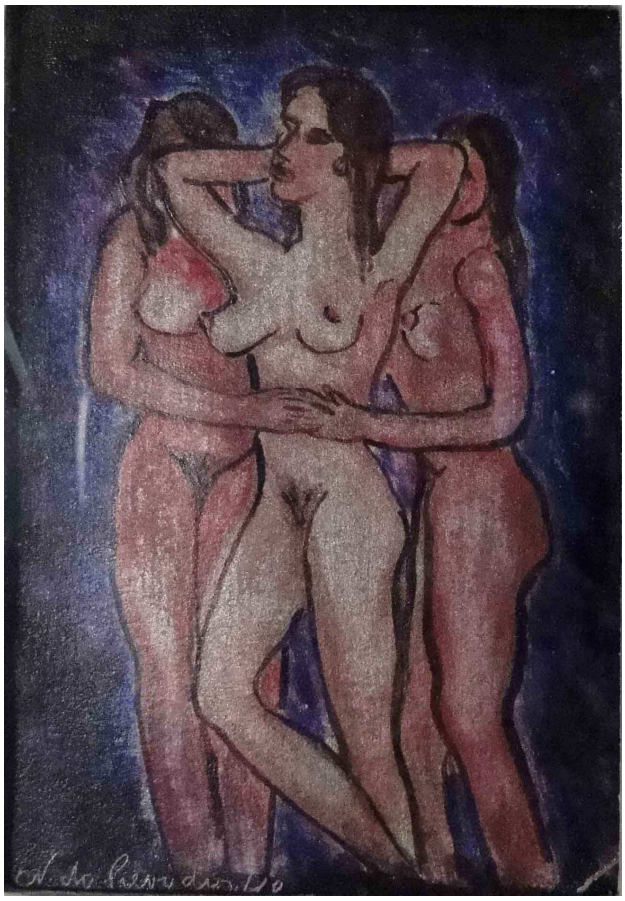


Fig.8 – PREVIDI, Nilo. S/título, 1940. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox. 12 x 6 cm.

As obras mais antigas encontradas de Previdi datam de 1940 (uma delas é de 48, mas possui características parecidas e será analisada em conjunto) e representam exemplares únicos até agora encontrados. São pequenas pinturas, que não passam de 12 cm cada e que possuem a figura feminina como foco, representada a partir de uma sensualidade e erotização que não são encontradas nas obras posteriores de Previdi, onde a figura da mulher continua recorrente, porém com ênfase social ou religiosa.

A [fig.8] faz parte de um trio de imagens que apresentam composições de nus femininos.

Nota-se que a representação dos corpos não remete a outra coisa ou condição que não seja o próprio corpo e as sensações de prazer, bem demarcadas pela expressão corporal e facial da figura central. Além do mais, o clima de intimidade entre as três mulheres, resulta em uma composição que se fecha a partir da união das mãos das duas mulheres e da posição dos braços da figura central. A ênfase da pintura recaí sobre a mulher ao centro, cujo foco se direciona sob os seios nus e a postura descontraída. A imagem das três mulheres e a forma como os braços sugerem uma movimentação quase coreográfica, destacando-se a posição da perna dobrada da mulher que está no centro, remete às representações das Três Graças, um tema mitológico recorrente na arte[58].

[58] Vários artistas se prestaram a referenciar em suas obras as deusas, que são freqüentemente associadas à alegria e à beleza, mas que também podem significar a dança ou a fertilidade. Como exemplos desta representação, pode-se citar uma pintura de Pompéia, feita no séc. I. Mas as "Graças" de Botticelli, representadas na obra Primavera (1477-1482?) e As Três Graças de Rubens (1638?) estão entre as pinturas mais conhecidas que abordam este tema. Na escultura pode-se mencionar a obra de Antônio Canova, realizada entre 1814-1817.

As duas imagens, [fig.9] e [fig.10] apresentam contornos soltos e espessos, mas ao mesmo tempo precisos e capazes de inferir à figura uma posição de atitude e um rosto de expressão. A [fig.9] exemplifica bem esta questão expressiva, nem tão sensual quanto a primeira imagem, este segundo nu, não deixa de ser vigoroso, principalmente em relação à contraposição de cores entre o corpo e o plano de fundo.

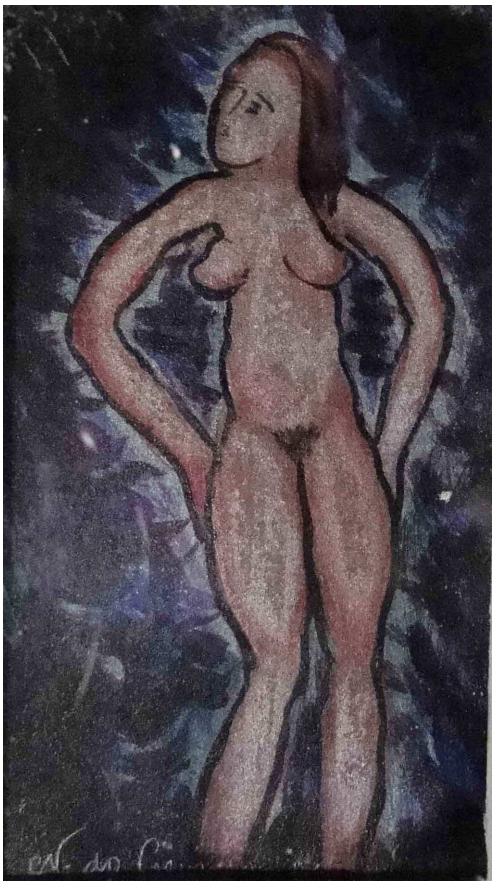


Fig. 9 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 194?. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox. 12 x 6 cm.

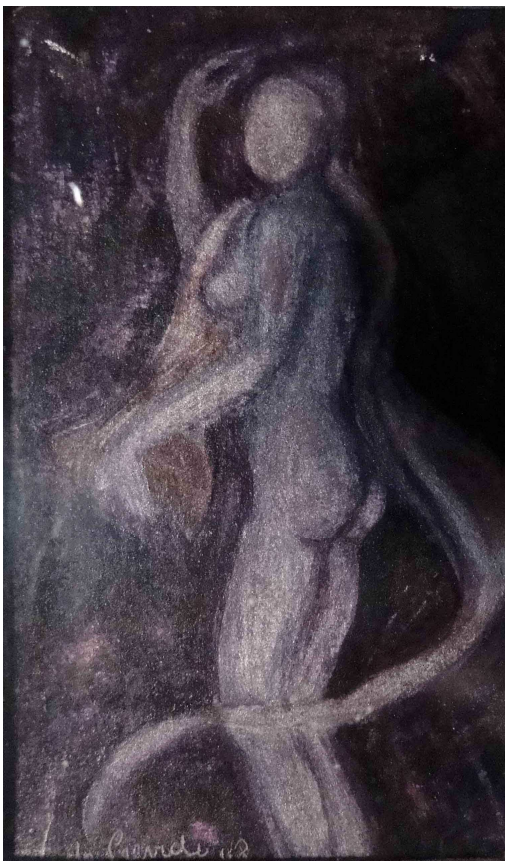


Fig. 10 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox. 12 x 6 cm.

A obra assinada de 1948, [fig.10], apresenta um abandono do contorno e da mesma forma dos traços que delineiam o corpo e a face. É uma mulher sem rosto, mas sensual pelas formas sinuosas que evocam um tecido esvoaçante jogado sobre o ombro pelo corpo curvilíneo, e pela postura relaxada, a partir da posição dos braços e das pernas. Este trabalho remete a uma banhista na intimidade da preparação para o banho (note a toalha nos ombros e o cabelo serpenteando o corpo como se acabasse de ser solto).

As três obras apresentam uma pintura luminosa como se na tinta houvesse algum elemento misturado para conferir um efeito metalizado. Este mesmo

tratamento pode ser observado em outras obras da mesma década, como nos seguintes trabalhos [figs.11 e 12], que foram realizados entre 1943 e 48[59].



Fig.11 – PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

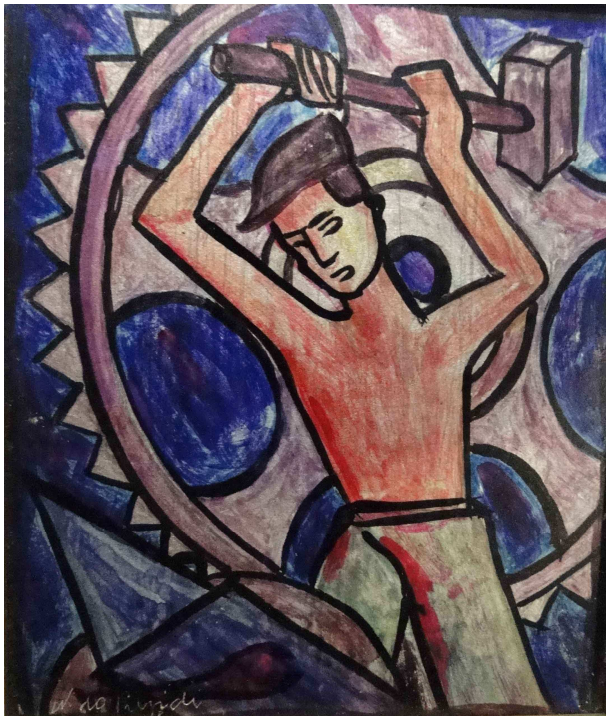


Fig.12 – PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

Nestes não se trata da representação da sensualidade feminina, mas de temática social, a questão do trabalho, do operário. Porém, estas duas obras se assemelham aos nus pela coloração, pelas pequenas dimensões, pelo tipo de traçado dos contornos. Mas mesmo sendo pequenos, estes trabalhos possuem elementos que podem remeter aos murais, como por exemplo, os mexicanos. Esta aproximação com a linguagem do muralismo pode ser evocada na [fig. 11], que apresenta de forma didática símbolos que são facilmente reconhecidos, através da estilização formal e da recorrência a figura feminina como alegoria. É o caso das chaminés que simbolizam as fábricas, da multidão que remete à massa trabalhadora com clara mensagem de apelo à liberdade (o artista escreve a palavra na faixa

[59] Há uma indefinição do traço na assinatura do artista, que não permite distinguir com certeza o número 3 do número 8.

segurada pela multidão). E há ainda a personificação desta liberdade na figura feminina formada pela própria fumaça das chaminés[60].

A [fig.12] não apresenta de forma tão expressiva monumentalidade ou heroísmo na figura do operário, como poderia se esperar de um trabalho inspirado no muralismo mexicano, conforme esta análise sugere. Porém, o que chama a atenção nesta imagem é a incorporação do homem ao plano de fundo onde se representa uma engrenagem, outro símbolo do trabalho industrial e também do ritmo de produção, que é complementado pelo movimento da ação do operário com a marreta.

As imagens, [figs.13, 14 e 15], apresentam uma obra de 1948 e outras três sem data, pela semelhança de tamanho, pela mesma expressividade da pintura e pelo tratamento da tinta, acredita-se que pertencem ao mesmo período. Mas a temática explorada é bastante diferente.

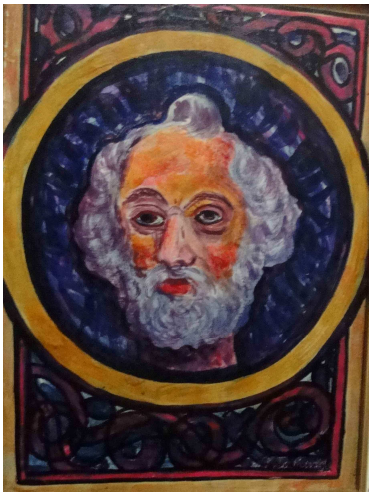


Fig.13 – PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data. Acervo Andréa Previdi. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

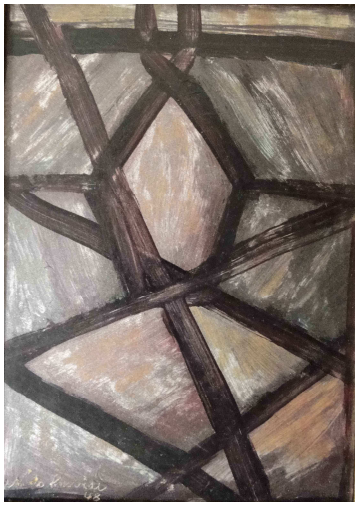


Fig.14 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948. Acervo A. P. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

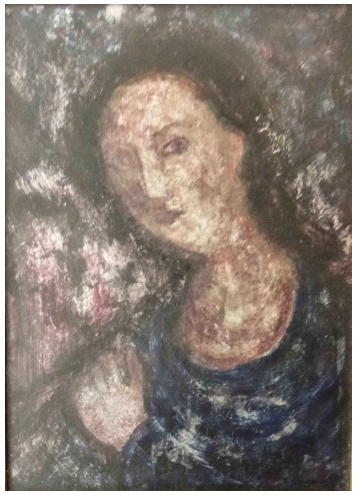


Fig.15 – PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data. Acervo A. P. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

No caso exemplificado, é a imagem central que fornece a informação clara a respeito da data,1948. A primeira imagem não possui data, mas trabalha a mesma paleta de cores das imagens anteriores, foi composta pelo mesmo contorno firme e espesso, além de contar com o efeito metalizado como já mencionado. O que é diferente neste trabalho é a "decoração" do plano de fundo e a estilização da composição em uma mistura de vitral com iconografia medieval, de onde se destaca

[60] Trata-se do uso da alegoria que neste caso pode remeter à obra de Delacroix, "A liberdade guiando o povo", assim como à outras obras dos muralistas mexicanos, como a de Alfaros Siqueiros na obra "Liberdade e Democracia".

o círculo amarelo de onde emerge o rosto pintado, como se fosse uma letra capitular. Um detalhe é que o pintor trabalha a margem da obra, pintando a sua moldura.

A imagem no centro não possui uma figuração definida. Lembra uma grade e a tinta metalizada auxilia este tipo de associação, mas não há nada que possa definir com certeza o que ela representa. Já a terceira imagem, fig. [15], apesar da falta da data, possui um tratamento semelhante ao da [fig.10] de 1948, remetendo às figuras religiosas do final da Idade Média e início da Renascença. Uma observação pertinente é o uso das cores azul e amarelo tendendo para o ouro, outra característica observável nas pinturas medievais e renascentistas.

O trabalhador representado ao lado, [fig.16] é o extremo da simplificação esquemática entre as imagens analisadas e nesta composição a aproximação com o muralismo se perde por este mesmo motivo, a economia de elementos na composição e a inserção do homem na paisagem. Note-se que esta fotografia mostra a moldura do quadro para ressaltar a margem pintada pelo artista em torno do motivo.

As nove imagens apresentadas, além de terem sido realizadas na década de 1940 e se constituírem em trabalhos diferenciados dos demais encontrados são também diferentes entre si pela temática e o tratamento da figuração.



Fig. 16 – PREVIDI, Nilo (atribuída) S/ título, s/ data. Acervo Andrea Previdi. Med. aprox.: 15 x 10 cm.

Eles serão retomados neste texto e comparados com as obras que Previdi apresentou para o salão oficial de arte na mesma década de 40.

Mas a segunda obra mais antiga encontrada assinada por Nilo Previdi se distancia de todas as apresentadas. Trata-se da [fig. 17], de uma natureza morta de 1943, composta fotograficamente como o próprio Previdi argumentaria[61].

[61] Segundo Simara Previdi o artista sempre argumentou que a fotografia era o melhor recurso para obter uma imagem igual ao objeto observado. Andréa Previdi que tinha aulas com o avô pintor

A obra assemelha-se à produção local do período, pois é tradicionalmente acadêmica no sentido de atender as regras do naturalismo, ao jogo de luz e sombras que confere ao quadro o efeito de tridimensionalidade e a profundidade. Há elementos clássicos da pintura como o pano branco assemelhando-se a um cetim e simulando um drapeado, bem como a fruteira de vidro onde é possível observar o efeito de transparência e os reflexos das frutas. Assim como nos objetos, a textura das frutas é naturalisticamente trabalhada e a contraposição, ao fundo escuro, ajuda a realçar toda a composição.

A obra condiz com o meio cultural local, em que o ensino artístico era proveniente de ateliês particulares e que os artistas já consagrados ou eram imigrantes europeus ou alunos destes. Alfredo Andersen havia falecido em 1935, mas seu legado permanecia na prática de seus alunos, estes com um fazer artístico naturalista, por vezes enfatizando a paisagem[62]. Conforme Camargo,

> Alfredo Andersen, o 'pai' da pintura paranaense, introduz a contribuição de um sólido conhecimento acadêmico informado por uma temática paisagista, já banhada por certa luz impressionista, o que por si só já representava um avanço em relação aos ditames da pintura tradicional européia mas que, todavia, mantinha-se à margem das ousadias, e interesses formais e conceituais das vanguardas do século 19[63].

Trata-se de um trabalho que comprova o exercício do fazer acadêmico, apesar da negação como a arte desejada pelo próprio artista, comprovada pela

---

quando ela era criança, lembra que o artista não a incentivava a copiar nada, mas expressar-se a partir dos sentimentos. Simara Previdi, op.cit; Andréa Previd, *op.cit*.

[62] É pertinente fazer uma consideração ao termo acadêmico, que será bastante utilizado no decorrer desta pesquisa, em relação à arte produzida no Estado e que antecede a década de 1950 e aos artistas já consagrados neste período, especialmente os alunos de Alfredo Andersen. Para tanto, recorro à pesquisa de Geraldo Leão, que ao escrever sobre a introdução da pintura abstrata no Paraná, discute com especificidade conceitos como o de Academia em seu sentido original de sistema de ensino de artes, discutindo o processo que fez com a noção de "acadêmico" adquirisse um teor pejorativo para os modernistas europeus. O autor relaciona – nesse processo de transformação de sentido da palavra ao longo do século XIX – o termo "acadêmico" à arte conservadora, à prática sistemática e doutrinária, e a criação de discípulos. Apesar da rejeição dos modernistas franceses no século XIX às academias, é este sistema que é implantado no Brasil, a partir da chegada da Missão Francesa, sendo que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), criada em 1948 foi inspirada na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, portanto possui a herança da tradição acadêmica francesa. Consultar CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas – Arte e Política no Paraná (1950-1962). (**Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2002, p.53-56. Deste modo, a partir do final da década de 1940 e início de 1950 são considerados acadêmicos no Paraná os artistas de tendência naturalista, (grande parte alunos de Andersen) e tradicionalmente ligados a arte acadêmica, e que irão compor o quadro docente da EMBAP.

[63] *Ibid*, p.47.

tendência à distorção e simplificação das formas, preferida por Previdi desde suas primeiras composições, conforme demonstram as primeiras imagens apresentadas.



Fig. 17 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1943. Acervo Simara Previdi. Med. aprox.:35 x 42 cm.

Menos naturalista é a obra que permite a entrada de Nilo Previdi no meio artístico, através da medalha de bronze concedida pelo I Salão Paranaense de Belas Artes em 10 de novembro de 1944[64]. No catálogo deste primeiro salão, a Previdi consta uma menção honrosa no Salão da Primavera, uma realização do Clube Concórdia, que se tornou uma espécie de salão alternativo ao salão oficial. O catálogo do 7º Salão de Belas Artes de Primavera de 1954 traz uma divisão moderna, na qual Previdi aparece como pintor veterano. Ou seja, o salão alternativo se apresenta como mais jovem em relação ao oficial e traz a questão do espaço

[64] Há controvérsias, a premiação de Previdi neste I Salão já foi registrada nos documentos que trazem o *curriculum* do artista como "menção honrosa", "medalha de prata" e "medalha de bronze". Algumas biografias trazem as premiações do artista somente a partir da década de 1950. Optou-se aqui por aceitar o que consta na ficha de inscrição de Previdi para o salão de 1947: "Medalha de bronze no 1º Salão Paranaense de Belas Artes – sala livre", por se tratar de um registro manuscrito de um documento oficial do salão e por recomendação dos profissionais do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), que alegam a que única forma de saber com exatidão a premiação correta seria a partir do diploma do artista, que não foi localizado.

para a arte moderna alguns anos antes do que o Salão Paranaense, que tratará do assunto de forma mais séria a partir de 1957.

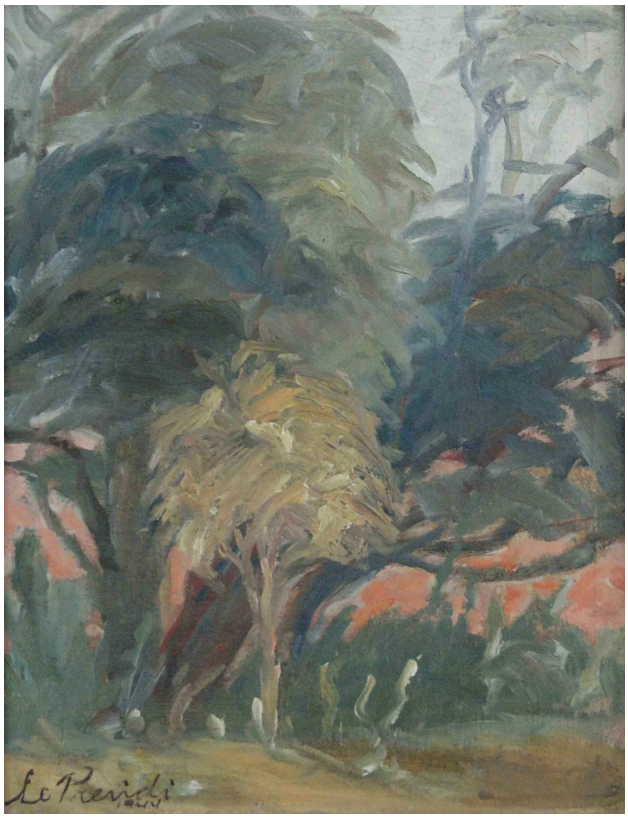


Fig.18 – PREVIDI, Nilo. Emoção, 1944. Acervo MAC. Med. aprox. 37 x 28 cm.

Ao lado, apresenta-se a tela premiada no I Salão Paranaense. Trata-se de uma paisagem de pequenas dimensões, cujo título é bastante significativo, pois diz respeito a sentimentos: emoção, mas a representação é de uma paisagem. Os elementos de conexão entre representação e o suposto significado de acordo com o título "*Emoção*" ficam por conta da expressividade das pinceladas e o uso das cores. Quanto ao tratamento da pincelada já se apresenta de forma solta e espessa conforme a proximidade do plano representado, de forma que a árvore do primeiro plano é composta por um empastamento modesto, mas evidente em relação à massa que compõe as árvores do fundo. Quanto à coloração, existe uma gama de cores complementares como azul/laranja, vermelho e tons de verdes.

Além desta obra do artista, outras sete pinturas foram aceitas pelo salão e expostas. Não existem registros de que trabalhos são estes, apenas os títulos que foram escritos, sendo eles: *Sacrilégio; Após a recusa; Mamão e laranjas; Arredores de Curitiba; Lenitivo perigoso; Longe dos olhos; Emoção; Plantando dá*. Comentar estas obras tendo como referência apenas o nome é uma tarefa arriscada, principalmente porque assim como em "Emoção" alguns títulos são bastante subjetivos. Porém, os nomes das obras, analisados à luz do tipo de arte que foi consagrada naquele salão, permitem supor que as outras obras se referiam à própria cultura da cidade, incluindo a questão urbana e a agrícola e também as composições típicas das naturezas-mortas. Um fato interessante é a presença do irmão do artista, Walfrido Previdi como expositor com cinco obras, tendo ele sido registrado como auto-didata.

Em artigo publicado no Jornal **O Dia**, há uma referência aos artistas participantes do I Primeiro Salão Paranaense, em especial Leonor Boteri, Ida Hanemann, Loris Gotuzzo de Souza e Rudi Dietzold, denominados como alunos de Viaro[65]. Não se fala de Previdi, mas o artigo interessa, porque considera os expositores da Sala Livre, (e entre eles está Nilo Previdi) como pertencentes "a novíssima geração de artistas". De acordo com Alfredo Emílio, o autor do artigo, "a Hanemann pende para o **modernismo**. A largueza da sua pincelada, a síntese colórica, e especialmente a 'pressa de transmitir' e de emitir à nós-outros, é que é o próprio daquilo que chama **Modernismo".**

Duas considerações importantes sobre o referido artigo. A primeira delas é a constatação de ser Alfredo Emílio o pseudônimo de Court Freyesleben, artista discípulo de Alfredo Andersen e, portanto, localmente um representante acadêmico analisando aspectos da linguagem moderna nas artes e escrevendo sobre a nova geração intitulada moderna[66]. A segunda consideração é justamente a inserção da idéia do moderno na crítica do jornal, que associada ao fato de ser Freyesleben um artista conservador em relação aos mais novos, aponta para a abertura acerca da noção de arte e de modernidade, isto pontualmente em 1944.

As características da linguagem moderna de pinceladas largas e "pressa", atribuídas às obras expostas na Sala Livre, também podem ser apreciadas na tela *Emoção* e em outras obras de Previdi. Ele chegou a ser considerado um regionalista[67], e a paisagem de 1944, [fig.19] é a pintura mais antiga localizada até o momento com o tema da Araucária. A obra apresenta o mesmo tratamento expressivo utilizado na tela *Emoção*, realizada no mesmo ano.

Trata-se, porém, de um enquadramento mais aberto em relação à *Emoção* com a presença dos pinheiros e da representação de casas. Observa-se quanto ao uso da tinta, pinceladas espaçadas para o tratamento do fundo e tinta mais espessa para a representação da vegetação e dos pinheiros. Algumas paisagens de Guido Viaro

---

[65] EMILIO, Alfredo. S/ título. **O Dia**. Curitiba.15. nov. 1944, (Grifo do autor).

[66] A respeito de Freyesleben, The odoro De Bona afirma que "Nos artigos que escrevia para os jornais, fazia às vezes de crítico de artes plásticas, assinando com o pseudônimo de Alfredo Emílio, em homenagem ao mestre Andersen. Escrevia também sobre música e musicistas, referindo-se a concertos, ou então para estimular novos talentos. Neste caso assinava com o próprio nome ou com o sobrenome de sua mãe, quando solteira - Radovanovic". DE BONA, Theodoro. *Curitiba, pequena Montparnasse.* Curitiba: Imprimax Ltda, 1982, p. 45.

[67] Um "paranista nato", segundo ARAÚJO, Adalice. Galeria Banestado de Curitiba lança a mostra "Homenagem a Nilo Previdi". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11. mar. 1990.

apresentam esta característica. Nota-se a partir do contorno dos pinheiros o branco da tinta e da própria tela.



Fig. 19 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1944. Acervo Simara Previdi. Med.aprox.: 36 x 45 cm.

A forma como os pinheiros são representados parte de uma mesma massa de onde diferentes tons de verde são ressaltados e de onde partem os galhos que dão a forma da araucária. O pinheiro é um elemento que sofre um processo de estilização na obra do artista e que de forma recorrente será cada vez mais representado com a inserção de elementos humanos. Esta é uma característica encontrada com freqüência nas obras realizadas na década de 1980.

As diferenças entre a pintura a óleo de 1944, [fig.19] e a natureza-morta, também a óleo, de 1943, [fig.17] são significativas do ponto de vista da apreensão e prática de uma arte ligada a uma concepção moderna. Temos, conforme palavras do próprio Previdi, na natureza morta uma representação quase fotográfica do arranjo de frutas. Na paisagem agora analisada, [fig.19], não há o menor indício de que a obra tenda a uma reprodução fiel da realidade visível e, o aparecimento do fundo da tela é um aspecto fundamental, para a firmação de que a obra de Previdi situa-se dentro de uma concepção moderna de arte, a partir do contexto curitibano da década de 1940[68].

[68] A respeito da importância visível do suporte na arte, é pertinente lembrar que Clemente Greenberg, ao propor a existência de uma tradição da arte moderna, situa um surgimento para este moderno na arte, a partir da França do século XIX, discutindo entre outros aspectos, a planaridade apresentada na obra de Edouard Manet. Esta planaridade, entendida em oposição à ilusão de profundidade, exercitada pelos antigos mestres e que reafirma a característica bidimensional da pintura é o que é peculiar à pintura e o que revela o aspecto prático do fazer arte. FER, Brioni. O que é moderno? In: **Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XX**. FRACINA, Francis, *et. ali*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Quanto a coloração adotada, com exceção da natureza-morta já mencionada, os demais trabalhos apresentam uma liberdade na escolha de cores e tons, que não representam uma preocupação em tornar-se semelhante ao objeto ou paisagem observada, bem como não oferecem ao espectador a perfeita ilusão de profundidade ou perspectiva. A deformação dos corpos, a simplificação das formas e a estilização de tipos sociais são características que passam a se tornar constantes nas obras.

Para termos comparativos, a pintura de 1948, [fig.20] é importante, pois apresenta um modelo de composição da paisagem e do tipo humano que se repete em muitas outras obras de outros períodos, como se pode observar na [fig. 21] de 1979, por exemplo. A divisão entre trabalhadores de lados opostos, uma casa ao fundo sugerindo paisagem rural e principalmente o corpo humano que se funde a uma vestimenta alongada, são elementos muito trabalhados pelo artista ao longo de sua carreira, além da paleta de cores privilegiando o azul e o amarelo. O diferencial desta obra em relação aos trabalhos anteriores e aos trabalhos realizados posteriormente são os tons frios.



Fig. 20 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1948. Consuelo Cornelsen. Med. aprox.: 43 x 60,5 cm.



Fig. 21 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1979. Acervo Simara Previdi. Med. aprox. 32 x 23 cm.

As obras localizadas de Previdi apresentam cores muito vivas ou são sombrias, mas não gélidas como se observa comparando as duas obras lado a lado.



Fig. 22 – detalhe da [fig.20].

Uma última característica da paisagem [fig.20] deve ser levada em consideração e diz respeito ao tratamento da superfície do suporte feito por Previdi, melhor visualizada na [fig.22], e que vem a reforçar a presença do meio material da pintura, tão visível quanto a própria representação e até mesmo condizente com ela. Além da intenção de que o fundo da tela se torne aparente ao observador através da ausência ou transparência da tinta, Previdi também trabalhou a textura em seus quadros.

A irregularidade da textura observada – geralmente caracterizada por camadas de tinta branca aplicadas para preparar o suporte, normalmente madeira compensada que apresentam marcas como ranhuras – em um sentido oposto à pincelada, caracterizam muitas obras, em especial este tratamento é observado nas marinhas do artista. Mas como se nota na imagem acima, [fig.22], a textura somada à escolha dos tons confere à composição uma significação que se torna diferente, do que esta mesma obra seria sem o uso destes recursos. A comparação com a imagem anterior [fig.21], de superfície lisa, pode esclarecer melhor o quanto o tratamento da superfície interfere no aspecto sensorial da obra.

Durante a década de 1940, os comentários sobre as obras de Previdi apresentadas para o salão de arte foram amenas, como exemplifica um artigo sobre o IV salão de 1947:

> Previdi com a tela 92 tem uma cor serena e bem sentida, com a figura em atitude devota, condizendo com o estudo para o vitral. Há um equilíbrio bonito de linha e cor no 93, cuja tela parece não ter sido muito própria, sendo a cor do 82 apreciável carecendo ainda de certa luminosidade, para melhor expressão[69].

Os comentários referem-se a oito obras apresentadas, entre elas sete estudos, sendo dois deles referentes a vitrais[70]. Não há registros sobre estas obras, mas nota-se pela descrição do artigo do jornal, uma referência religiosa e ao vitral. O

[69] Recorte de jornal s/ data e s/ nome, arquivado na pasta do I Primeiro Salão Paranaense. Pesquisa realizada no acervo do MAC.
[70] São as obras inscritas nas fichas do IV Salão Paranaense de Belas Artes (1947).

artista Alcy Xavier reafirma este gosto que Previdi tinha pelos vitrais e pela obra do expressionista e fauvista Georges Rouault (1871-1958), cujas pinturas trazem um pouco desta linguagem dos vitrais e o uso do traçado espesso nas obras[71]. A constatação destes indícios possibilita apontar uma possível causa para a realização das obras já observadas, especialmente as [figs.13, 14 e 15] que antes foram associadas em um mesmo conjunto de obras, e tiveram reforçadas as características da cor, do uso das linhas, da estilização, do ornamento e da delicadeza das composições, que se relacionam ao gosto estético de Previdi mencionado por Alcy Xavier.

1.2.1 – Desenhos e estudos

Datam da década de 1940 uma série de desenhos e estudos, que assim como as pinturas apresentadas são ferramentas potenciais para a tentativa de compreensão do universo do artista. Este mundo de Previdi, compreende o meio do qual ele emergiu se transformando em artista, ressaltando o meio artístico mas antes dele o social. Entende-se que muitas das obras aqui apresentadas são retratos do cotidiano, cenas de família, a vida de Curitiba com suas peculiaridades e conflitos, portanto podem ser consideradas como espécies de testemunhas de um tempo vivido.

Além disso, a análise de estudos e esboços permite apreciar as idéias que precedem a obra de arte final, esta, por vezes, trabalhada para fins específicos e pensada para ser inserida em determinado contexto, como os salões de arte, por exemplo. O primeiro exercício feito com a análise das imagens dos autorretratos possibilitou pensar sobre a obra de arte pensada para a sua apresentação oficial, em um segundo momento alguns trabalhos de 1940 foram apresentados e verifica-se que em uma mesma década a obra de Nilo Previdi sofreu variações de tema e tratamento pictórico, porém, os trabalhos dele apresentados ao salão de arte oficial, como a tela *Emoção*, por exemplo, não representa ser a obra mais original do artista. ou aquela que permite perceber um diferencial em relação às outras obras dele da

[71] Entrevista concedida à autora, em Curitiba por Alcy Xavier, 09. dez. 2012.

década de 1940. Mas, *Emoção*, se mostrou um trabalho adequado para a entrada do artista no contexto do salão de arte oficial daquele momento.

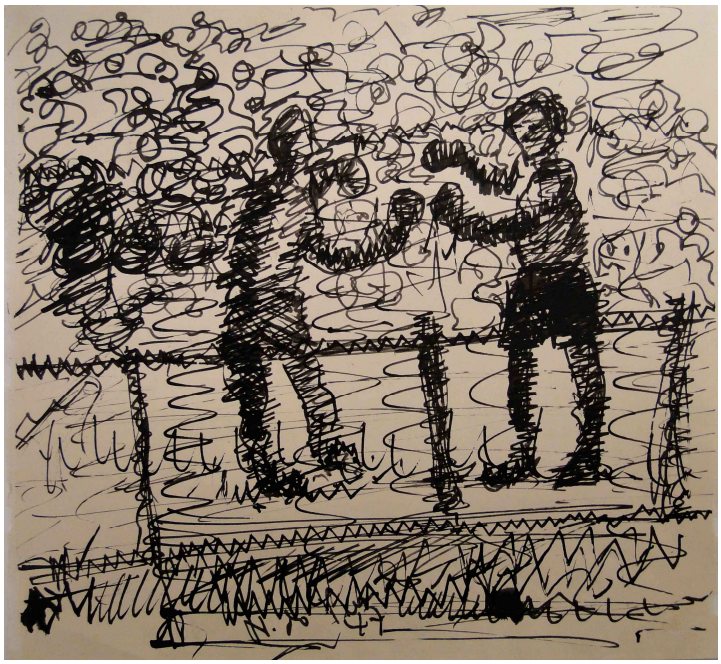


Fig. 23 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947. Acervo MON. Med. aprox. 23 x 25 cm.

Entende-se desta forma, que os esboços são úteis para entender o traço do artista e são capazes de revelar a expressão que incide sobre sua pintura. As cenas do cotidiano familiar, do lazer (festas, reuniões, música) do esporte (boxe, futebol), do trabalho, incluindo naturezas–mortas de diversos tipos como flores, frutas, objetos de cozinha, se apresentam em papel de variados tamanhos e corte irregular, alguns caracterizados mesmo como esboços.



Fig.24 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1945. Acervo MON. Med. aprox.:16, 2 x 26, 6 cm

Neles o traçado do artista é o elemento que mais chama a atenção. As composições são construídas a partir de hachuras diagonais e cruzadas em todos os sentidos, presentes na mesma composição, e outras construídas por traçados circulares, como na [fig 23]. Alguns trabalhos são

quase caricaturais, pois simplificam a figura humana ao extremo em traços descontínuos e tortuosos sem preocupação alguma com as proporções e a anatomia humana, é o caso da [fig.25], de 1947, onde se percebe o regente a frente de uma orquestra.



Fig. 25 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947. Acervo MON. Med. aprox.: 18,6 x 29 cm.

A [fig.26], de 1947 é outro exemplo da despreocupação com a proporção. Observa-se um casal e as crianças a frente, mas os corpos infantis são muito pequenos em relação ao corpo do adulto, mas também não são condizentes com o corpo de crianças, parecem adultos em miniatura em uma cena familiar.



Fig. 26 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947. Acervo MON. Med. aprox.: 22 x 25,6 cm.



Fig. 27 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1945. Acervo MON. Med. aprox.:21, 2 x 30 cm.

Já na [fig.27] de 1945, nota-se uma deformação que chega ao exagero pela impossibilidade de tamanha distorção. Nela um trabalhador braçal posiciona-se com as pernas e os braços arqueados como se fossem borrachas sob o peso de uma viga (madeira ou concreto). Ao chão os objetos de trabalho, uma picareta e uma pá.

Alguns trabalhos possuem uma poluição de traços, caso das imagens [fig.23] e [fig.24], de 1947 e outros, uma limpeza em que alguns tracejados dão forma à idéia principal da composição, com a mesma força e dinamismo de um desenho detalhista. É o caso do grupo que joga bola, [fig.28].

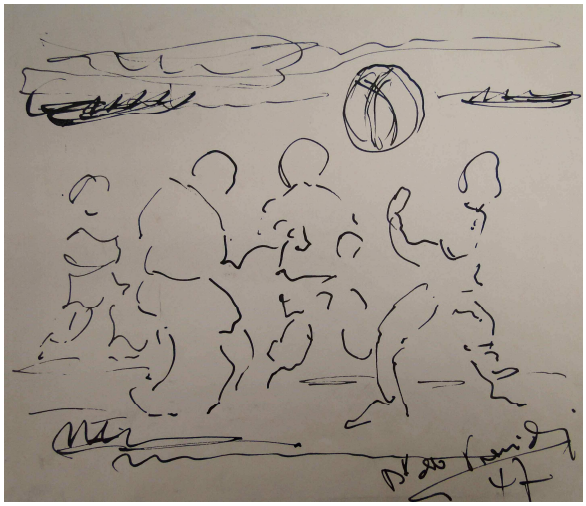


Fig. 28 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947. Acervo MON. Med. aprox.: 23,5 x 26,6 cm.

Estas mesmas características se repetem na pintura, ora cheia de elementos sendo composta por pinceladas rápidas e empastadas, ora mais geometrizada, principalmente em alguns exemplos de natureza-morta que foram produzidos a partir da década de 1950 e analisados na seqüência da dissertação.

Curiosamente no "Relatório das Atividades do Salão Paranaense de Belas Artes no período de 1943-1955", os artistas que obtiveram 5 medalhas de ouro em uma das seções, sendo elas: pintura, desenho, escultura, gravura e artes gráficas, entre 1943 e 1951 receberam um destaque:

> constituindo o reconhecimento oficial ao merecimento de alguns dos elementos mais destacados das artes plásticas paranaense, a saber: Artur Nisio (pintura); Estanislau Traple (pintura); **Nilo Previdi (desenho);** João Turin (escultura); Guido Viaro (pintura)[72].

E fica assim registrado o nome de Previdi como um dos artistas mais importantes entre as décadas de 1940 – 50 nos documentos oficiais do Salão Paranaense, embora esta informação dos 5 ouros obtidos não tenha sido comprovada, e nem os registros dos desenhos apresentados ao salão[73].

---

[72] Relatório das Atividades do Salão Paranaense de Belas Artes no período de 1943-1955 – Pastas do Salão Paranaense – MAC.

[73] Em 1990 foi realizada uma exposição com as obras de Previdi na Galeria de Arte Banestado. De acordo com o currículo apresentado no catálogo da exposição é possível ter uma idéia das participações e prêmios adquiridos. No *Salão Paranaense de Belas Artes*: medalha de prata (1944, 1956 e 1960); menção honrosa (1949); medalha de ouro (1950); medalha de bronze (1952); prêmio de viagem (1953). No *Salão de Belas Artes do Clube Concórdia* (clube paranaense): medalha de

Antes de encerrar a discussão sobre o percurso artístico de Previdi no decorrer dos anos 40, é necessário abrir um parênteses para falar sobre a Revista **Joaquim**, que foi produzida entre 1946 e 1948 e era patrocinada por anúncios e pela própria família do escritor Dalton Trevisan[74]. A revista trouxe em suas páginas quatro gravuras de Previdi e um comentário seu, a respeito da arte. A sua participação em **Joaquim** o legitima como um artista envolvido com as discussões modernas, uma vez que a revista representou um diferencial literário na época, questionando o conservadorismo e o provincianismo das elites locais e tentando instituir novos valores estéticos.

De acordo com Sanches Neto, "ao batizar a revista com um nome de pessoa, Dalton Trevisan estava definindo o centro de sua visão de arte: o homem. Não um homem regional, ligado a sua terra natal, mas um homem comum[75]". E esta universalização do homem como algo não idealizado, mas como representação do ser da vida real é uma expressão encontrada na obra de Previdi, mais este homem universal do que o regionalista, mencionado anteriormente. Os trabalhos do pintor de cunho social expressam este sentido de homem que vive os problemas e condições universais. As pinturas sociais do artista se enquadram bem neste propósito, especialmente a partir da década de 1950. Mas as gravuras de Previdi do final da década de 1940 e início de 1950 são bem representativas desta proposta de **Joaquim**.

---

bronze (1951); medalha de prata (s/data). *Salão bahiano de Belas Artes:* menção honrosa (s/data); *Salão Mariano de Pintura:* medalha de prata (1954); *Grande Olimpíada do Exército:* medalha de bronze (1970); *Salão Nacional da Juventude – Bucareste:* medalha de prata (s/data). Além de cursos ministrados pelo artista, consta no catálogo outras participações: 1° *Bienal de São Paulo* (1951); 4° *Salão Nacional de Arte Moderna*/Rio de Janeiro (1955); *Exposição de artistas paranaenses na Galeria La Ruche*/ São Paulo (1963); *1° Congresso Pan-americano de Arte* / Porto Alegre (1957). NILO PREVIDI: Galeria de arte Banestado.

[74] NETO, Miguel Sanches. Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura. **Revista Iberoamericana.** V. LXX, nº 208-209, Julio-Diciembre, 2004, p.857-874.

[75] *Ibid*., p. 864-865.



Fig. 29 – PREVIDI, Nilo. Revista **Joaquim**, nº 13, 1947, p.13.

A presente imagem, [fig 29] apresenta um dos trabalhos de Previdi para **Joaquim** que acompanha suas respostas referentes às questões sobre arte. No questionário intitulado "Inquérito sobre pintura", Nilo Previdi é anunciado, junto com Miguel Bakun, Lea Botteri e Esmeraldo Blasi, como um pintor pertencente à nova geração paranaense. Segundo a revista **Joaquim,** que inclusive faz menção ao patrocínio da exposição dos quatro artistas citados acima, Nilo Previdi e E. Blasi são "dois pintores de vanguarda" e respondem a questões sobre pintura, em relação ao ambiente de Curitiba, que a própria revista chama de "província" [76]. No texto da revista em que esta imagem foi publicada, Previdi enfatiza como sendo os mais graves problemas e geradores dos outros, o fator tempo e o fator econômico, "que dificultam as possibilidades do artista a ponto de lhe tolher grande parte de sua energia".

Previdi admite ser este o seu problema e de outros artistas, afirmando que para ele não existem mestres no Paraná, mas "elementos esforçados que procuram desenvolver a pintura entre nós". Previdi caracteriza a pintura paranaense como "em fase de pesquisa" e atribui esta situação precária da arte paranaense à falta de incentivo do governo. O próprio artista se refere ao ambiente de Curitiba com sendo a "província", reconhecendo que nos grandes centros há mais oportunidades, mas não querendo dizer com isso, que mesmo em um ambiente provinciano "um artista de valor não possa fazer algo de valor" [77]. O sentido universal do homem, essência buscada pela revista Joaquim é expressa por Previdi quando ele revela a sua intenção com a arte.

---

[76] Nilo Previdi. **Revista Joaquim**, nº13, Curitiba, set. 1947, n. 13-14. Uma das questões elaboradas pela revista é "Quais as possibilidades dos 'novos' aqui na 'província'?

[77] *Ibid*., p.13-14.

> Àquele que se limita a pintura simplesmente imitativa, talvez a paisagem tenha uma importância fundamental, se restringe ele mais aos motivos panorâmicos. Ao que considera a arte como uma interpretação da realidade, tudo o que o cerca influe em sua obra, desde a paisagem às cousas mais insignificantes, e principalmente o ser humano, que diariamente se reflete em seu subconsciente, embora pareça que certas cousas são indiferentes para o artista.

A passagem transcrita permite uma reflexão sobre a gravura anterior, [fig.29], na qual a ênfase maior recai sobre um estado psicológico do homem. Neste exemplo não há uma descrição de uma atividade que caracterize uma condição social, apenas a situação humana. E esta imagem não é uma representação imitativa da natureza, mas conforme palavras do artista, interpretativa. Embora de forma sutil, existe nas palavras de Previdi uma crítica ao modelo naturalista e conservador da arte em vigência até então – principalmente no meio artístico local – talvez o artista alimente uma concepção estética ainda em formação, que irá se sobressair na década seguinte, em consonância com o pensamento de outros artistas e em favor de uma arte menos naturalista e mais ligada aos problemas decorrentes da realidade social.

Da mesma forma as palavras de Previdi auxiliam na compreensão dos desenhos, estudos e esboços feitos por ele nesta década. Eles atendem às necessidades descritas, de atentar para tudo o que cerca o homem, desde a paisagem aonde vive até as coisas mais simples e cotidianas.

Pode-se entender, a partir da análise do discurso de Previdi e das obras apresentadas até o presente momento, especialmente os seus desenhos, que existe uma busca por uma essência comum ao ser humano, encontrada na tentativa de captar as situações do cotidiano, os costumes da época, as festas, os jogos, os objetos de uso diário, cuja representação da verdade interior se torna mais importante do que a apresentação naturalista.

O artista afirma a influência européia na arte local, opina sobre uma inexistência de características puramente nacionais na arte, e ressalta a importância do contato com os grandes centros, a fim de “ter uma noção mais acertada do valor da obra”. Ao término do artigo, Previdi resume o próprio entendimento da arte e do ser artista: “O artista pertencendo à sociedade em que vive, reflete em sua arte a

vida mesma, sua obra traz em si conteúdos capazes de influir no aperfeiçoamento humano”[78].

Essa declaração do artista em fins da década de 1940 é elucidativa para a compreensão das posturas defendidas por ele nas duas décadas seguintes, como um defensor de uma arte social que ensine e retrate o homem, e de um artista participativo e disposto a colocar o seu serviço a este tipo de arte.

[78] *Ibid,* p.13-14.

2 – REFERÊNCIAS ESTÉTICAS E IDEOLÓGICAS QUE INCIDEM SOBRE A OBRA DE NILO PREVIDI

Neste segundo capítulo, as características da obra do artista são diretamente relacionadas com a de outros artistas, e isto, contribui para a compreensão dos próximos capítulos que dão conta de discutir o contexto de Curitiba e o meio artístico local, bem como discute as fontes de onde Previdi buscou referências que acabam por justificar a sua postura como artista durante as décadas de 1950 e 60.

No decorrer da presente dissertação, a condição do meio artístico curitibano é evidenciado em seu incipiente desenvolvimento, em relação aos outros centros de irradiação artística. Geograficamente pensando, estes centros artísticos são por um lado São Paulo e ao sul, o Rio Grande do Sul[79]. Pode-se também mencionar como um centro de referência artística para o Brasil e como uma incidência de idéias sobre o contexto curitibano, discussões mais abrangentes do Continente sul-americano, que a partir do pós-guerra, apresentou a formação de grupos com variantes da arte geométrica, sendo citada nesta dissertação o caso específico da Argentina[80], discutida no decorrer da pesquisa através de um artigo publicado na revista **Joaquim**.

É a partir do desenvolvimento datado do meio artístico destas regiões, que é possível demarcar tanto a característica provinciana do meio artístico curitibano, quanto enfatizar pontos que se tornam importantes para ressaltar os avanços no pensamento estético local, bem como a individualidade e o esforço pessoal dos artistas paranaenses.

As referências artísticas presentes na obra de Previdi podem ser analisadas sob diversos aspectos, tanto aqueles de ordem direta e local, ou seja, a vivência e a

---

[79] Para termos comparativos nesta pesquisa, temos como marcos para arte moderna no Brasil, a década de 1920 em São Paulo com a da Semana de Arte Moderna. No Rio Grande do Sul, as publicações fazem referência ao surgimento de um ideário moderno no Estado, a partir do surgimento da geração da metade década de 1940. SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.71. No Paraná, a consolidação do moderno implanta-se em definitivo entre as décadas de 1950-60. FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional** 8 (2). Inverno de 2003, p. 87-124.

[80] A respeito da arte concreta no Brasil, alguns críticos como Mário Pedrosa vão apontar como eventos decisivos para o sucesso do concretismo em meados de 1950, a realização da exposição de Max Bill em 1950 no MASP, e a participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo. Outros pesquisadores, entretanto, buscam no contexto político-econômico do continente sul-americano, a resposta para a vitalidade da arte concreta no Brasil, citando a influência de Torres Garcia no Uruguai a partir de 1934, e no caso da Argentina os grupos Arte Concreto-Invencíon e Arte Madi. COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** São Paulo: UNICAMP, 2004, p.76.

prática da arte em Curitiba, quanto aqueles indiretos que foram adquiridos via cursos e contato com outros artistas de fora de Curitiba. A figura de Guido Viaro constitui ponto inicial e de duradoura influência sobre a obra de Previdi. Poty Lazzarotto é um exemplo de referência direta, quando se considera a participação deste na revista **Joaquim**, o contato pessoal dele com os artistas que freqüentaram o seu curso de gravura em Curitiba e o enfoque da representação do Paraná em sua obra. Mas Poty também exerce uma influência indireta, quando ele, paranaense, passa a vivenciar o contexto paulista e as discussões modernas que se processavam no período em que ele viveu lá. Ao retornar ao Paraná, Potty constitui uma ponte entre contextos, cuja participação como professor de gravura na década de 1950 torna-se decisiva tanto para revitalizar a prática do ensino da gravura em Curitiba, quanto para fortalecer a vertente da temática social na arte.

Semelhante à importância de Poty Lazzarotto para os artistas curitibanos é a atuação de Carlos Scliar, também na década de 1950. A incidência do pensamento deste artista, na obra dos contemporâneos artistas do círculo de Previdi, pode ser analisada de forma direta, através de suas visitas ao Paraná e da criação de um Clube de Gravura Paranaense. De modo indireto, Scliar aproximou dos paranaenses a vertente do realismo socialista, com toda a carga militante partidária exercida por ele e seus companheiros.

Apesar da situação de isolamento cultural vivenciada pelos artistas paranaenses até meados da década de 1950 é possível identificar incidências da arte brasileira como um todo na obra de Previdi e também aspectos da arte internacional. As primeiras imagens analisadas, forneceram indícios destas aproximações, isto foi constatado nas pinturas de Previdi através do uso de alegorias como às referências às Três Graças e à liberdade e ao trabalho em um estilo que lembra o muralista, por exemplo.

Além das aproximações gerais que são possíveis de se fazer, existem outras conexões nacionais e internacionais que no plano ideológico fornecem subsídios para discutir uma aproximação entre Previdi e outros artistas. Estas relações podem ser feitas a partir de características específicas, como a existência de uma raiz proletária e o gosto de uma preferência por obras com temas de apelo popular, o não pertencimento à elite culta artística e o não desfrute dos privilégios desta – apesar da inserção no meio artístico – e a conseqüente imagem marginal que se cria do artista por vezes avesso a esta cultura dominante elitista. Nestes termos é

possível aproximar Previdi pelo seu modo de agir e as condições do meio em relação a ele, aos artistas que constituíram os Grupos Santa Helena em São Paulo e Núcleo Bernardeli no Rio de Janeiro durante a década de 1930.

Em termos internacionais a aproximação feita é com o artista Georges Rouault, inicialmente a partir da constatação de que Previdi teria este artista como inspiração. Posteriormente, através de semelhanças encontradas tanto nas obras quanto nas trajetórias, ideologias e ações destes dois artistas.

As obras analisadas agora são diversas em seus gêneros, mas no geral remetem a aspectos da vida social, representando o cotidiano, o trabalho, a existência humana, a religiosidade.

2.1 – HUMANO, SAGRADO E PROFANO: AS REFERÊNCIAS DE GUIDO VIARO

Certamente Guido Viaro representou para Nilo Previdi uma referência direta, senão a maior, por ser um artista acessível e local, embora – a partir da documentação levantada – Previdi não tenha se manifestado publicamente acerca de Viaro como um artista influente em sua obra. As ligações entre Viaro e Previdi já foram apontadas anteriormente e vão além da relação aluno/professor, pois os dois chegaram a trabalhar juntos em trabalhos extra-artísticos [81]. Pesa sob Viaro, o título de mestre inovador e incentivador de grande parte de uma geração de artistas, inicialmente através de seu ateliê particular e depois, como professor da Escola de Belas Artes.

Os artistas que conviveram com Previdi atestam a importância de Guido Viaro, como por exemplo, Fernando Velloso. Este se destaca no Paraná a partir da década de 1960 com a abstração, afirmando que freqüentou a primeira turma de

[81] Apesar desta ausência de um reconhecimento maior ou declarado a respeito de Guido Viaro, este consta oficialmente como professor de Previdi. Registros datam que em 1930 Previdi teve noções de desenho com Viaro e pintura na década de 1940. Na bibliografia sobre a arte paranaense Guido Viaro é facilmente associado à toda a geração de jovens artistas da década de 1950, mas não se pode afirmar uma influência hegemônica, Loio Pérsio por exemplo, artista importante deste período e que conseguiu reconhecimento fora do Estado, não demonstra a mesma admiração manifestada pelos seus colegas artistas em relação à obra de Viaro, principalmente após vivenciar as exposições das bienais. Segundo Loio, em entrevista concedida a Geraldo Leão em 30. jan. 2001, contrariamente ao que dizem algumas publicações, nunca freqüentou o ateliê de Viaro. Este tipo de observação se torna importante para reforçar, por um lado os esforços locais em busca de uma arte renovada com aspiração a ser moderna e inspiração em Viaro, e por outro, uma consciência de que as atuais inovações do campo estético ainda se encontravam em um estado de atraso em relação aos grandes centros de referência.

Viaro na EMBAP e que ele se destacava entre os outros professores por não aceitar a disciplina acadêmica da escola[82]. Segundo Bini:

> Não é só inovador o comportamento de Viaro diante da arte tradicionalista de Curitiba provocando as primeiras reações antiacadêmicas na arte paranaense, mas também seu método de ensino na Escola de Belas Artes aplica uma nova pedagogia das artes plásticas, oriundas provavelmente do conhecimento que ele possuía do expressionismo alemão, principalmente centrado no desenho.

Duas considerações importantes para a abordagem da obra de Previdi a partir da influência de Viaro: a origem de uma, ou uma das referências anti-acadêmicas em Curitiba e de uma raiz expressionista. Tanto em uma quanto em outra, os exemplos se manifestam em obras de apelo ao estado psicológico do homem, em aspectos que enfatizam religiosidade a partir de tipos sociais e o cotidiano e os costumes sociais de populares.

Viaro passa a exercer um papel importante em Curitiba no momento em que se estabelece na cidade, como professor e artista, a partir de 1928[83]. Italiano, formou-se na escola de Veneza e Bolonha e esteve em Paris antes de desembarcar em 1926 no Rio de Janeiro e depois em São Paulo[84]. É considerável o período em que esteve na Europa e posteriormente em São Paulo, pois durante a década de 1920 já haviam despontado diversas tendências na vanguarda européia, bem como as manifestações que culminaram na primeira manifestação modernista paulista[85].

---

[82] BINI, Fernando. **Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor**. Curitiba, 2003, p.8. Jair Mendes reconhece que a influência de Viaro perdurou em sua obra, considerando o artista como alguém de "visão muito adiantada". "Ele dizia pra gente: renegue seu mestre, não seja uma cria minha, procure seu caminho". Entrevista concedida à autora em 01. set. de 2011, em Curitiba. Para João Osório, Viário era meio acadêmico, mas ousado, por isso era aceito pelos artistas da geração mais nova. Entrevista feita por Geraldo Leão em 15. jun. 2001 e concedida à autora.

[83] Guido Viaro tem uma história interessante. Consta que o italiano chegou em Curitiba ao acaso, embarcando no primeiro trem que encontrou na Estação da Luz em São Paulo. Apaixonado pelo Muralismo Mexicano, sua intenção era a de ir para o México, porém, em Curitiba se apaixonou pela D. Yolanda e gastou o todo o dinheiro que havia juntado para a viagem em flores para ela. Neste período, em que tentou angariar dinheiro para sair de Curitiba, seu companheiro era Nilo Previdi e o trabalho a que os dois se dedicavam era a caiação de casas. Entrevista com Adalice Araujo, feita e concedida por Geraldo Leão em 26. mai. 2001.

[84] ARAÚJO, Adalice. Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C , 2004, p. 84.

[85] Considerando as formações dos grupos expressionistas "A Ponte" em 1905, "O cavaleiro Azul" em 1911, o movimento Dadaísta em 1916 em Zurique e 1919 na França, o primeiro manifesto surrealista escrito por Breton em 1924, só para citar alguns marcos importantes para se pensar o expressionismo e datar o surgimento de alguns dos movimentos da vanguarda, anteriores à década de 1920 no cenário europeu. A respeito das origens italianas de Viaro, cabe lembrar também do surgimento do Futurismo, movimento que nasce com aspiração a ser moderno e contrário à arte oficial e ao Verismo, espécie de arte de denúncia, ligada ao proletário ou camponês da época.

Deste modo, justifica-se parte do perfil diferenciado de Viaro em relação aos outros artistas/professores já residentes em Curitiba.

Objetiva-se encontrar uma comunicação entre as obras de Viaro e Previdi, considerando abordagens comuns entre os dois artistas e indícios de inovações estéticas, a partir da vivência de Viaro com um meio exterior ao curitibano e a prática artística diferenciada deste artista, que resultou desta experiência.

Já se apresentou o caráter humanista de Previdi e Viaro, a partir das discussões fomentadas pela revista **Joaquim** no final da década de 1940, uma noção de representação pautada na interpretação do contexto social e a partir de um sujeito universal. Já foi apresentada uma gravura de Previdi impressa na revista **Joaquim,** [fig.29], ocasião em que ela foi relacionada ao perfil editorial da revista.

Considera-se que o contexto de produção desta gravura, bem como o meio de divulgação no qual ela foi inserida são importantes para enfatizar algumas questões. A primeira delas diz respeito ao próprio tipo de figuração de Previdi, adequado ao perfil da revista **Joaquim** e em sintonia com o tipo de conteúdo e representação utilizado pelos outros artistas colaboradores da revista[86]. Uma gravura de Guido Viaro, impressa no mesmo exemplar em que a gravura de Previdi [fig.29] foi publicada, pode exemplificar esta questão.

Como se percebe, na [fig.30], embora Viaro tenha situado seus personagens em um espaço específico, o enfoque é total na figuração humana e na evocação de uma condição, de um estado, dramaticamente representado. Formalmente, esta gravura apresenta tracejados com uma desenvoltura que a gravura de Previdi [fig.29] não mostra, em virtude da aparência rígida e pesada dos traços que compõem o rosto representado.

Apesar das diferenças formais, possivelmente resultante de aprimoramento técnico em Viaro, pode-se aproximar a gravura de Previdi [fig.29] antes apresentada, desta [fig.30], agora analisada.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas**, Martins Fontes. São Paulo: 2004, p.80-84, 139, 201. Em relação a São Paulo, cabe lembrar de Anita Malfatti que havia voltado da Alemanha em 1914 e de sua polêmica exposição expressionista em 1917, que rendeu o artigo crítico “Paranóia ou Mistificação” de Monteiro Lobato, por exemplo.

[86]Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Poty, Portinari, Renina Katz, são alguns dos artistas que ilustraram a Revista Joaquim, só para citar as ilustrações da capa. Contribuindo com obras para ilustrar internamente a revista, outro nome importante e ligado diretamente a Previdi é Guido Viaro.



Fig.30 - VIARO, Guido.**Revista Joaquim**, nº 13, mar.1947, p.10.

A constatação de que um trabalho de Previdi fosse adequado para ilustrar a revista não significa que a obra estivesse no mesmo padrão técnico e conceitual das obras dos outros artistas, como algumas das ilustrações de capas da revista **Joaquim** podem comprovar. Mas interessa refletir neste momento sobre a circularidade das imagens dos outros artistas já consagrados nacionalmente em um contexto em que a própria Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), estava se formando. Trata-se de perceber na própria revista uma fonte de prováveis referências artísticas para Previdi, através da obra de artistas nacionais e locais, caso de Viaro.

A comparação entre esta gravura específica de Previdi, [fig.29] e a de Viaro [fig. 30], serve para exemplificar a comunicação estética entre os dois artistas no que diz respeito a carga psicológica da representação e até mesmo a apresentação formal de ambas.

A segunda questão leva em consideração a importância da revista **Joaquim** como um marco, uma tentativa pontual e bem localizada de renovação estética moderna das artes, na qual um grupo seleto de intelectuais e artistas (locais e não locais, de reconhecimento nacional) fazia parte. Cabe lembrar que havia entre os colaboradores de **Joaquim,** uma percepção a respeito de um atraso no ambiente cultural de Curitiba em relação aos outros centros urbanos, tanto a revista quanto o

próprio Previdi se referiam à cidade como "a província". A revista ao mesmo tempo em que colocava em evidência o descompasso entre o meio artístico curitibano e os outros de referência, como São Paulo, trazia à tona discussões atuais e bem específicas. É o caso do *Manifesto Invenionista*, que foi publicado em **Joaquim**, na edição de março de 1947, ocupando uma página inteira da revista e trazendo quatro obras abstratas dos artistas Jorge Sousa, Primaldo Monaco, Raul Lozza e Tomas Maldonado, um ano após a realização deste manifesto que marcou a primeira exposição invencionista na Argentina[87]. O movimento invencionista tinha como porta-voz a revista **Arturo**, que chegou a ser editada por Tomas Maldonado, o fundador da Associação Arte Concreta e Invenção. A palavra de ordem do concretismo argentino da década de 1940 era Invenção versus Ficção, expressa em obras concreto-abstratacionistas de jovens artistas que retomaram o hábito vanguardista dos manifestos [88].

Em **Joaquim**, quem comenta o Manifesto Invencionista é Carlos Drummond de Andrade, afirmando a existência de um movimento estético há quatro anos na Argentina e que até o presente momento não havia sido percebido pelos meios intelectuais brasileiros. O texto, explora a formação do movimento de literatura e arte, por volta de 1943, composto por teóricos que chegaram à convicção "de que era urgente matar a figura, o assunto, a simples e mesquinha representação das coisas"[89]. Drummond, analisando o manifesto, filia o movimento argentino à continuação do pensamento de Kandinski e finaliza sua crítica afirmando que receia não haver nada de original e nada que tenha sido inventado. O autor chama a atenção para o fato de que o Invencionismo parte de mais um "ismo" e enfatiza que, ao contrário de ocorrências do mesmo gênero na Europa, que nos impressionam como o existencialismo (que já é uma notícia velha), a notícia deste novo tipo de arte, morre entre nós sem eco [90].

Como se percebe, tanto a publicação do manifesto do grupo concreto argentino, quanto à crítica assinada por Drummond, conferem à revista **Joaquim** uma importância enquanto fonte de informação e discussão ligada à modernidade, servindo de parâmetro cultural em relação aos outros centros de discussão estética,

---

[87] Manifesto Invenionista. **Revista Joaquim**, nº 09, mar.1947, p.12.
[88] SÜSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Júlio Castañon.(org). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004, p.53-57.
[89] ANDRADE, Carlos Drummond de. Invencionismo. **Revista Joaquim**, nº09, mar.1947, p.13.
[90] *Ibid.*

e também uma forma de renovação cultural para o meio artístico curitibano. Porém, a revista não adentrou a década de 1950, findando em 1948, nesse período, ao mesmo tempo em que a revista representou uma ponte de ligação com outras realidades estéticas, também conferiu importância para seus colaboradores.

A inserção das gravuras de Previdi (no total foram três), a menção ao seu trabalho e ao seu nome na revista são indícios do início da conquista de uma legitimidade e de um reconhecimento como artista moderno no campo artístico, de forma semelhante ao modo como a sua aceitação no Salão Paranaense o tornou reconhecidamente um artista paranaense.

A execução formal das gravuras feitas para a revista **Joaquim** merece destaque em relação ao período em que foi feita, em fins da década de 1940. São trabalhos feitos em pequenas dimensões e possuem um traçado fino e delicado, característico das gravuras em metal, hipótese provável em decorrência, principalmente da constatação da fina espessura das linhas e pela forma como elas foram trabalhadas, tanto quanto ao movimento no sentido de "zigue-zague", quanto pela possível pressão empregada pelo artista na matriz e que resultou neste tipo de impressão de linhas. Existem indícios de que todas as imagens trabalhadas para **Joaquim** eram zincogravuras[91]. O tamanho da gravura é outro indício relevante, pois além da cópia da gravura na revista, a imagem, [fig. 29] foi localizada com a família do artista e possui praticamente as mesmas dimensões da imagem impressa, (7 x 10 cm). Segundo relatos, Guido Viaro possuía sempre uma placa de metal no bolso, na qual gostava de trabalhar, "para melhorar o desenho, que carecia de mais firmeza"[92]. Supõe-se que os outros artistas, discípulos seus, se aventurassem em desenhar no metal a partir de superfícies pequenas.

Na mesma edição da revista **Joaquim** em que a imagem [fig. 29 e 30] foram publicadas contendo um depoimento de Previdi, há nos mesmos moldes comentários de Esmeraldo Blasi J. sobre arte local e uma gravura, supostamente deste mesmo artista[93]. Esta imagem, [fig.31] está aqui reproduzida e pode auxiliar

---

[91] Trata-se de uma água-forte impressa em relevo, como uma xilogravura, um processo inventado em 1851 e adotado no Brasil sob denominação de gillotagem. Este processo foi utilizado até fins do século XIX por alguns dos melhores cartunistas e entrou em desuso, sendo resgatado por Viaro. LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D'Lippi Comunicazione, 2004, p.34.

[92] *Ibid.*

[93] O depoimento de Previdi para a Revista Joaquim já foi apresentado no ítem 1.2.1 do primeiro capítulo, intitulado Desenhos e estudos. Tanto Previdi quanto Esmeraldo Blasi, ressaltam o ambiente cultural provinciano e artístico experimental das artes no Paraná na década de 1940, e entre as dificuldades enfrentadas pelos artistas, o problema do alto custo dos livros.

em termos comparativos no que se refere aos aspectos formais e temáticos já ressaltados a partir da gravura de Previdi. Consta ainda nesta mesma edição outra gravura de Guido Viaro, [fig.32].

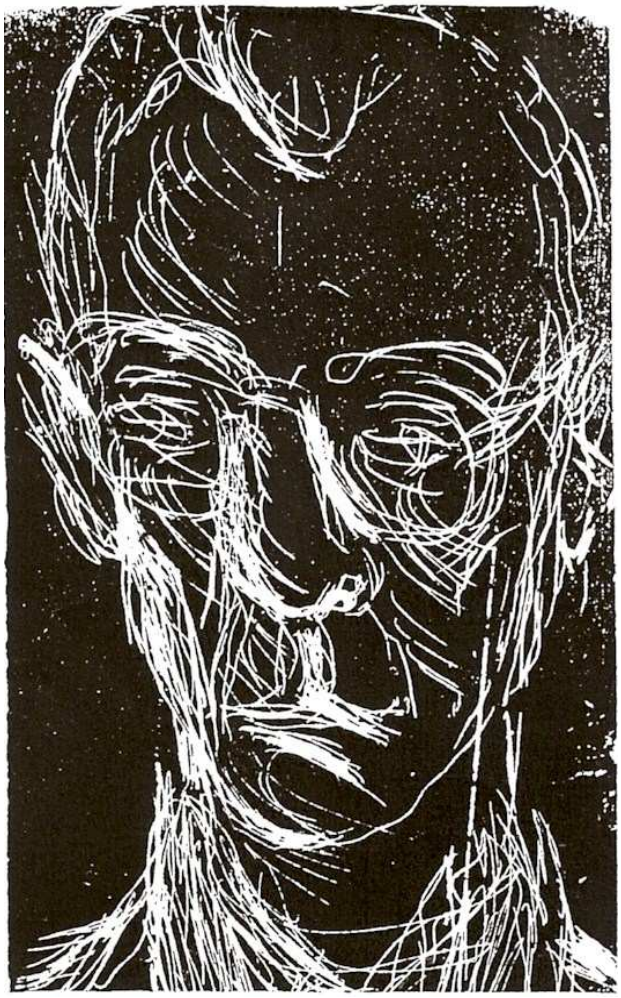


Fig. 31 – BLASI, Esmeraldo. Revista **Joaquim**, nº 13, 1947, p.13.

Nas três imagens, a raiz moderna expressionista pode ser contemplada. A gravura de Viaro permite perceber sua condição de mestre, embora esse título não se aplique especificamente à gravura, visto que esta técnica não representava sua maior especialidade[94]. Note-se a complexidade da composição, [fig.32], em uma obra também de pequenas dimensões (10,8 x 16,6 cm), que embora trate de um acontecimento do cotidiano, trabalha com os elementos dramáticos de um expressionismo que extrapola o fato em si e joga com uma transcendência do momento, explicitando condições de se estar no mundo, a dor, a comoção, o sofrimento, a constatação da morte. A gravura que representa a cena do afogamento expressa bem a representação do cotidiano de Viaro, uma forte característica que humaniza e caracteriza psicologicamente o tipo social a partir de seu lugar de origem.

Às primeiras gravuras de Viaro é inclusive atribuída uma atmosfera jornalística, "como se correspondessem à reação de um repórter diante de um fato real – um repórter que fosse ao mesmo tempo um artista extremamente sensível" [95].

[94] Guido Viaro iniciou uma aprendizagem autodidática em gravura, ainda na década de 1940, período em que não haviam prensas, nem formões e goivas de boa qualidade. LEITE, José Roberto Teixeira. *Op. Cit.*p.34.
[95] *Ibid.,* p.35.

Desta forma Guido Viaro apresenta típicas paisagens paranaenses onde figuram os pinheiros, como na [fig. 33], assim como o cotidiano, onde mulheres fofocam à frente da igreja, por exemplo, caso da [fig.34].



Fig. 32 – VIARO, Guido. O afogado. **Revista Joaquim**, nº 13, mar.1947, p.10.

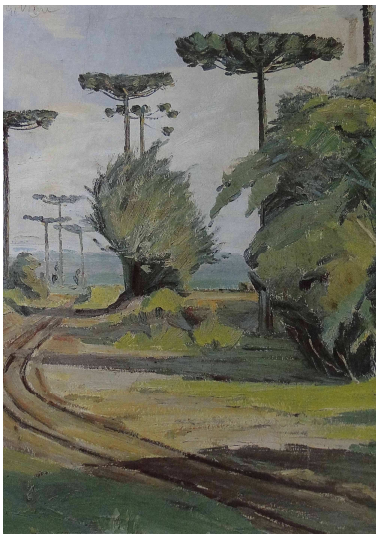


Fig. 33 – VIARO, Guido, Paisagem com pinheiros, 1940/41. Pintores da paisagem paranaense, 2001.



Fig. 34 – VIARO, Guido. Fofoqueiras, 1943. http://www.itaucultural.org.br

Em termos de espaço pictórico, as duas pinturas de Viaro, ambas da década de 1940, apresentam uma organização que atende os pressupostos da tradição naturalista de representação, o artista trabalha uma temática romântica, que é a paisagem por si só, e com planos distintos e perspectiva em uma cena de gênero, uma obra com narrativa explícita, a [fig. 34]. No caso desta última obra a comunicação fácil ao público se faz pela clara representação dos personagens, associada ao título: “Fofoqueiras”.

Apesar da constatação de que as obras apresentadas estão elaboradas ainda dentro de um espaço pictórico construído a partir de uma visão naturalista, elas não deixam de evidenciar aspectos de uma pintura moderna, portanto não se trata de uma obra acadêmica no sentido do exímio exercício da representação do sublime, do impecável, da sensação da janela aberta à visão. É possível identificar especialmente na [fig.33] as marcas da pincelada que evidencia o trabalho do pintor e a materialidade do suporte, ou anteparo, além do uso de uma paleta de cores e tonalidades que se distanciam de uma representação com intenções fotográficas. Já foi apresentada a paisagem de Previdi [fig. 19], datada de 1944 com características semelhantes a esta de Guido Viaro, inclusive em termos de expressividade das pinceladas e fatura, também visíveis na obra [fig. 18]. Estes são exemplos típicos e não muito comuns de obras com o enfoque específico na paisagem de pinheiros, pois tanto Previdi quanto Viaro ao longo de sua prática inseriram de alguma forma o elemento humano na paisagem, socializando-a e não simplesmente retratando a natureza de forma romantizada.

Na [fig.34], apesar da existência dos planos, da perspectiva reforçada pela presença das casas e do volume dos corpos, existe a evidência de linhas que contornam as formas, ressaltadas pelos contrates entre os matizes do contorno e das massas dos corpos, como o das mulheres. Uma figura contornada desta forma na composição distancia-se de uma obra acadêmica, trabalhada em termos de claro e escuro, tão importante para compor volume e profundidade.

Para enfatizar os aspectos que tornam esta obra moderna em relação ao contexto de Curitiba e, por conseqüência, caracterizar também a obra de Previdi como moderna a partir das mesmas características, a comparação com uma obra considerada acadêmica da década anterior é elucidativa.

Considerado pelos jovens associados à **Joaquim** o acadêmico por excelência em Curitiba e mestre dos demais acadêmicos, Alfredo Andersen apresentava em 1931 e 1932 as seguintes obras, [fig.35] e [fig. 36].

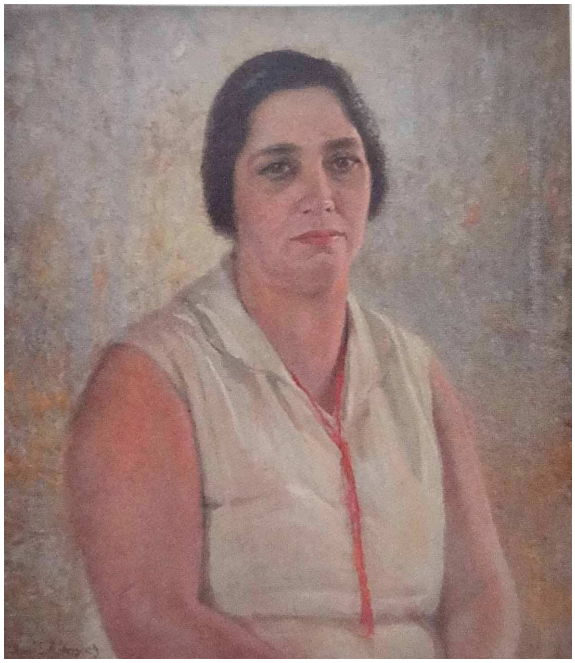


Fig. 35 – ANDERSEN, Alfredo, 1931, 70x 58. Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**. Alfredo Andersen: pinturas**. Livro catálogo. Curitiba, Paraná, 2010, p.70

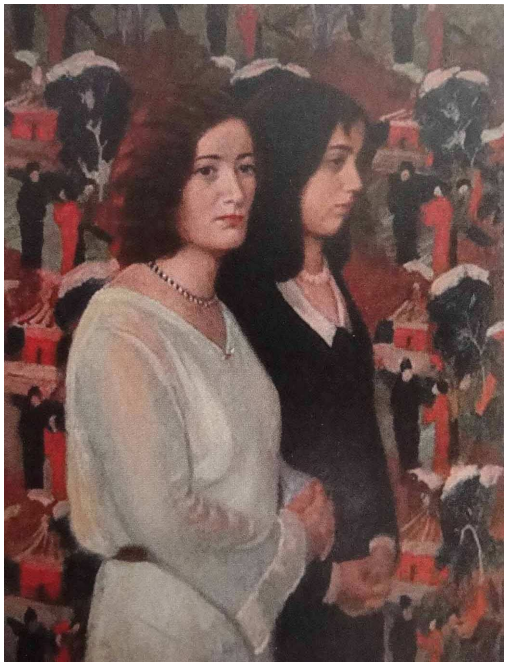


Fig.36 – ANDERSEN, Alfredo, 1932, 84 X 64 cm. Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**. Alfredo Andersen: pinturas**. Livro catálogo. Curitiba, Paraná, 2010, p.145.

São duas obras, um retrato e uma cena de gênero e propositalmente para os termos comparativos são as mais academicamente trabalhadas nesta década de 1930, lembrando que constituem obras realizadas de quatro a três anos antes de sua morte[96].

A partir da observação dessas obras de Andersen, a relação de proximidade entre Previdi e Viaro se evidencia e adianta o status de arte moderna, ou não–acadêmica, entendida no período. As últimas obras, [fig.35 e 36] aqui analisadas, apresentaram a figura humana, academicamente em Andersen e com aspectos modernos em Viaro, [fig. 34], a partir de distorções de formas, apesar de algumas

[96] Assim como as cenas de gênero extremamente naturalistas e acadêmicas na organização do espaço pictórico, Andersen se destacou com outro gênero acadêmico, os retratos. Mas em toda a sua produção, o artista apresentou obras mais e ou menos acadêmicas no sentido exposto. Por exemplo, as duas obras escolhidas, [fig.35] e [36] são detalhadamente estruturadas aos moldes de uma pintura ilusionista, tanto em termos de desenho, composição e pintura. Porém, algumas obras do artista se apresentam com pinceladas mais soltas, e mesmo com representações e detalhes mais indefinidos e com muita propriedade quanto ao uso da cor e da luz, à maneira impressionista. Como se percebe, até mesmo o conceito de acadêmico em Curitiba deve ser entendido de forma relativa.

constantes da representação naturalista. A próxima análise traz a figura humana trabalhada por Previdi.

A imagem é do quadro “Deposição”, [fig.37], de 1954. Além da temática religiosa, algumas características da representação humana lembram o tratamento utilizado por Guido Viaro, a exemplo dos corpos alongados e das mãos com os dedos afinados. Neste trabalho de Previdi o destaque é a estilização, muito mais abrupta do que nas figuras de Viaro que já evidenciava uma deformação expressionista.



Fig. 37 – PREVIDI, Nilo. Deposição, 1954. Acervo MAC. Med. aprox.: 102 x 73 cm.

Um aspecto importante é a temática religiosa tratada a partir de uma representação que não é divina, não existe santificação das figuras, elas são representações humanas. Previdi ainda representa a imagem da mãe e do filho seja ele adulto ou criança em variações exaltando, por exemplo, a cor da pele, caso de

uma obra intitulada Mãe-Preta[97]. A obra lembra a iconografia religiosa, mas pode ser aplicada a qualquer contexto.

A representação religiosa se faz presente em diversas fases da vida de Nilo Previdi, assim como o registro dos costumes locais. Guido Viaro, ao que indica Araújo, teve uma fase específica de abordagem religiosa[98]. A indefinição de um período específico para o tratamento da temática religiosa por Previdi pode ter contribuído para a diversidade dos modos de representação aos quais ele recorreu, assim como o tratamento do suporte (madeira compensada) contribuiu para um aspecto cada vez mais distanciado de uma forma naturalista da imagem.



Fig. 38 – Detalhe da fig.37.

O detalhe apresentado na [fig. 38] ajuda a perceber a relevância do suporte material utilizado para a pintura e este se torna, inclusive, um diferencial para Previdi. No caso desta pintura específica, a textura de fundo contribui para o efeito obtido, mas em outros casos, além da opção por evidenciar a textura do suporte, há uma valorização do empastamento de forma extremada. A próxima pintura se

[97] Acervo Simara Previdi. Esta ênfase sobre uma iconografia conhecida, caso de Maria e o menino Jesus, representada exaltando o negro é também comum nas obras de Di Cavalcanti, assim como o aspecto da não divinização também é recorrente.

[98] ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C** , 2004, p. 84

aproxima de um alto-relevo, tamanha a quantia de tinta empregada para compor o corpo que sugere estar sob uma cruz, [fig. 39].

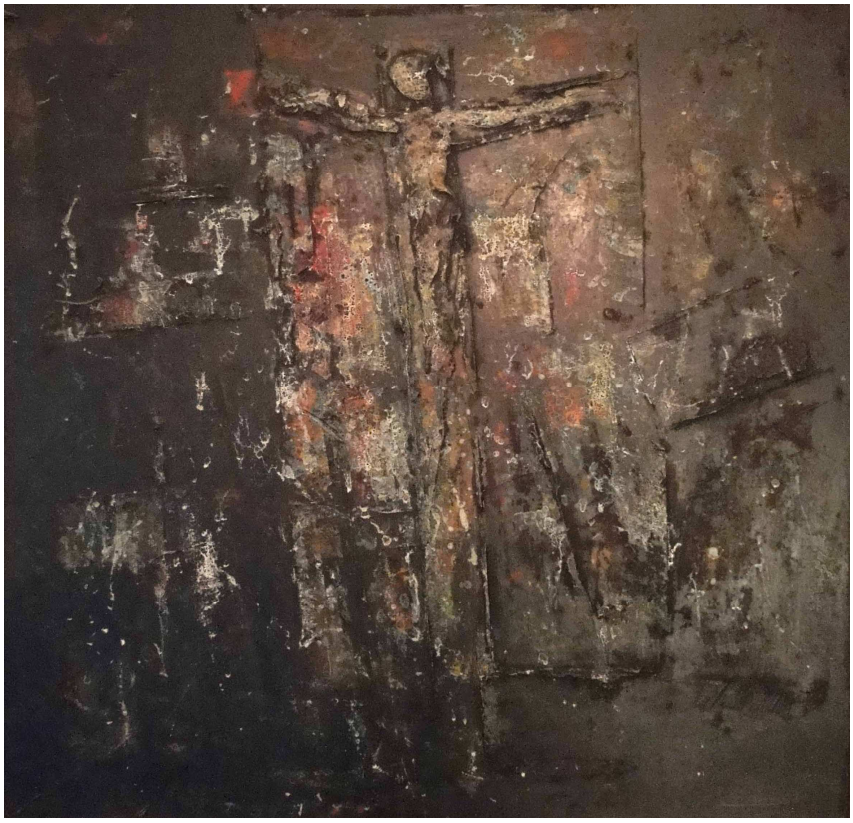


Fig. 39– PREVIDI, Nilo, 1961. Acervo: Ayrton Cornelsen. Med. aprox.:81 cm x 81 cm.

Se por um lado, em termos formais, desaparecem as referências mais evidentes provenientes de Viaro, por outro, o que permanece é um apelo à religiosidade, só que em Previdi, muito menos personificado de imagens santificadas. A próxima obra de Viaro pode elucidar esta última questão, trata-se de “Os Fariseus”, [fig.40]. As características das figuras alongadas e os dedos afinados, já ressaltados anteriormente, inclusive na obra de Previdi podem ser vistos na representação dos fariseus. Pertencente a década de 1960 é uma obra construída, em termos de espaço pictórico, de forma semelhante “Às fofoqueiras”, [fig. 34]. O que sobressai nesta obra é uma dramaticidade maior, em parte obtida pelos recursos expressionistas, evidenciados pela expressão dos rostos, das mãos e da deformação em geral.

Como se pode notar, na obra de Previdi, [fig. 39], manchas e empastamento dão forma ao que se supõe um corpo crucificado, em uma expressão corporal se contorcendo, a face não evidencia nada, além da posição caída da cabeça. A

referência à iconografia religiosa é clara, mas não evidente em traços fisionômicos como as de Viaro, que deixam inclusive pressupor um tempo histórico (através da vestimenta, dos cortes de cabelo e barba, por exemplo).



Fig.40 – VIARO, Guido. Os fariseus, 1962. Óleos/papel/aglom. Madeira. 0,63 x 0, 84 m. FERREIRA, Ênnio Marques. **40 Anos de amistoso envolvimento com a arte.** Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.205.

Contudo, as obras de Previdi e Viaro, não apresentam busca de representação de teor nacionalista que por vezes a obra de Portinari assume, menos ainda as características de sensualidade e erotização presentes em Di Cavalcanti. Os dois artistas paranaenses representam mais o aspecto do cotidiano e do social, em figuras sem caracterização de nacionalidade, uma vez que eles não estavam envolvidos em projetos estéticos-ideológicos ligados à idéia de brasilidade, mas antes, preocupados em criar no Paraná, uma discussão sobre arte moderna.

O Cristo é uma figura bastante representada por Previdi e são de diversos tipos, cabeças de Cristo, Cristo crucificado, algumas imagens O trazem como se estivesse dançando e há um relato de uma Santa Ceia em que Nilo Previdi apresenta os apóstolos ao redor da mesa jogando cartas de baralho[99].

[99] Obra descrita por Odilon Previdi, *op.cit.*

Nos comentários referentes às obras do início da década de 1940 e na constatação de trabalhos como vitrais e outros de temática religiosa, enviados para o I Salão Paranaense de Arte, esta questão da abordagem religiosa já se evidenciava e será melhor explorada junto com outros exemplos de referências para Previdi.

2.2 – POTY LAZZAROTO E CARLOS SCLIAR: DOIS OLHARES DIFERENTES SOBRE A QUESTÃO SOCIAL

Durante a década de 1950 dois artistas com vivências exteriores à Curitiba fazem parte, por um período determinado, da vida dos artistas curitibanos. Coincidentemente, Poty e Scliar são artistas que adentram o meio artístico por meio da gravura, o primeiro com uma proposta de ensino e o segundo divulgando a idéia dos clubes de gravura.

A documentação acerca da arte em Curitiba na década de 1950 atesta que Previdi teve um contato direto com os dois artistas. Mas em relação a Poty, este contato é anterior e também mais duradouro, e remete à produção da revista **Joaquim** no final da década de 1940, junto com outros artistas como Viaro. Deste modo, as incidências de Poty Lazzarotto sobre a prática de Previdi serão primeiramente trabalhadas e em seguida as de Scliar.

2.2.1 – Sobre Napoleon Potyguara Lazzarotto

O início da trajetória artística de Poty é interessante e contribui para reforçar alguns aspectos do meio artístico de Curitiba, já mencionados, tais como: um contexto de experiências estéticas e artísticas incipiente, gradativamente melhorado a partir do desenvolvimento do meio artístico durante a década de 1940 (e Poty inclusive contribuirá para isso) e a estreita relação entre o meio artístico/cultural e o político.

Coincidentemente, Poty nasceu em 29 de março, no mesmo dia do aniversário de Curitiba, cidade onde surgiram suas primeiras histórias em quadrinhos, publicadas em 1938 no **Jornal Diário da Tarde**, quando ele tinha 14 anos. Consta que a família Lazzaroto possuía um restaurante chamado “O Vagão do Armistício”, local que começou a ser freqüentado pela elite cultural e política de Curitiba, como Moisés Lupion, Ney Braga, Bento Munhoz e o interventor do Estado,

indicado por Getúlio Vargas, Manoel Ribas. Este último, responsável por enviar Poty para o Rio de Janeiro, com uma bolsa de 600 mil réis[100].

Quando Poty viaja em 1942 para o Rio de Janeiro, então distrito Federal, a situação que encontrou por lá no campo estético foi o do conflito entre artistas acadêmicos e aqueles de vertente moderna, justamente no período em que é criada a divisão moderna no Salão Nacional de Belas Artes[101]. Duas décadas depois, Mário Pedrosa escreve artigo criticando esta divisão que ainda continuava a existir na década de 1960. Pedrosa discute no texto a distribuição de prêmios, entre eles, o de Viagem, para o qual concorrem os artistas verdadeiros e aqueles "pará-quedas", que só se interessam pela viagem. Segundo o crítico "O Brasil é, assim, o único país do mundo que reconhece, oficialmente, a existência, de duas espécies de arte, uma 'acadêmica' ou 'clássica' e outra 'moderna', e salomonicamente protege as duas, estimula as duas [...][102]." Esta mesma divisão no Salão Paranaense ocorre somente em 1957, constituindo uma espécie de marco na história da arte local[103].

No Rio de Janeiro Poty acaba se definindo pela vertente moderna e é atraído pela gravura, fazendo aulas no Liceu de Artes e Ofícios com o professor Carlos Oswald (1882-1971). Oswald formou vários artistas modernos conhecidos como Renina Katz, Sansão Castelo Branco, Abelardo Zaluar, José Moraes, Onofre

---

[100] Apesar de nascer em uma família modesta, Poty como poucos em sua época, (21% da população) teve acesso à escola. Seu imaginário foi alimentado pelo cinema e histórias em quadrinho, sendo estes, os primeiros desenhos descobertos pelos profissionais do Diário da Tarde, que teriam passado pelo restaurante da família. "Haroldo, o homem relâmpago" foi uma seqüência de histórias criadas para o jornal, o que tornou Poty conhecido como "o garoto prodígio". Ao que tudo indica, Manoel Ribas descobriu Poty da mesma forma, através do ambiente sociável do restaurante, que permitiu que ele começasse a se relacionar com a elite curitibana e que, a partir de então, tivesse uma trajetória atrelada ao poder político. Graças a Manoel Ribas, Poty viaja em 1942 para o Rio de Janeiro, a fim de prestar o exame para a Escola Nacional de Belas Artes, sendo acolhido por Erbo Stenzel, outro artista do Paraná agraciado por bolsa de estudos na mesma época. Terminada a Escola de Arte em 1945, através da concessão de outra bolsa, Poty viaja à Paris permanecendo na Europa de 1946 a 1948. Em 1953, já reconhecido, o artista realiza o mural da Praça 19 de dezembro em Curitiba, ocasião da comemoração do Centenário do Paraná, e partir de então muitas outras obras suas começariam a retratar aspectos da história do povo paranaense. Ao todo, espalhados pelo Paraná são 86 murais e painéis, mais 60 em Curitiba. BUCHMANN, Luciano Parreira. **Reprodução da ideologia dominante em aulas de artes de Curitiba: a influência dos painéis de Poty Lazzarotto.** (Mestrado em Artes Visuais) UDESC. Florianópolis, 2007, p. 19 – p.30.

[101] *Ibid.,* p.24.

[102] PEDROSA, Mario. Arte e burocracia (1967). AMARAL, Aracy. **Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 1975, p.103-107.

[103] Ficou conhecida como o Salão dos Pré-Julgados, a exposição que foi constituída com obras que os artistas de tendência moderna retiraram do XIV Salão Paranaense, após discordarem do resultado estabelecido pelo júri de tendência acadêmica. A partir deste episódio que aconteceu em 1957, os artistas travaram uma discussão pública através dos jornais locais, para que uma divisão moderna no Salão Paranaense fosse reconhecida, composta por membros de tendência moderna, para avaliar os artistas modernos. Este episódio será melhor discutido no decorrer da dissertação.

Penteado, Adir Botelho, entre outros[104]. Diferente dos "falsos artistas" descritos por Pedrosa, Poty tem atividade intensa desde que parte para a capital do país, e sua ida para Paris, também através de bolsa viagem, rende um sério aprendizado em gravura[105].

Para o meio cultural curitibano, o Poty do período descrito (1946-48) é importante, apesar de estar fisicamente longe, esta fase corresponde às suas colaborações para a revista **Joaquim**. Desta forma, os artistas curitibanos que tinham acesso a **Joaquim** contavam com as experiências de intelectuais de renome e formação nacional e internacional, como Poty. Este já havia tido sua formação na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e na ocasião em que colaborava com **Joaquim** estava vivenciando uma Europa pós-guerra.

Mario Barata chama a atenção para o aspecto político de Poty desta fase em que ele retrata a guerra, atribuindo a este tipo de arte um valor ético. Segundo o crítico:

> Trata-se, pois, no sentido nobre do adjetivo, de uma arte política, em que o artista opina de uma maneira pessoal sobre os destinos da coletividade, com um grau maior ou menor de politicidade. Arte política não é nada de novo na história da arte e apesar das manifestações maniqueístas que nela desejaram encontrar os artistas abstratos dos anos 50 (e mesmo alguns, de antes), a arte política, além de ter o seu lugar ao sol entre as criações humanas, tem resultado de necessidades históricas bastante estruturadas e incorporado artistas de alto valor qualitativo[106].

O excerto acima contribui com a definição a respeito de um conceito sobre a arte política, que pode ser entendida também como arte social, visto a temática que aborda e a figuração que utiliza. O autor cita a arte abstrata e a idéia do maniqueísmo que pode estar presente neste tipo de arte, mas não descarta a importância do artista que pensa e produz a arte em termos políticos para uma coletividade, nem a qualidade deste artista e da obra. Trata-se de uma análise importante sobre Poty porque o caracteriza como artista que pode ser nesse momento pensado como um engajado, assumindo uma postura através da arte que acaba desembocando no campo da atuação política.

---

[104] BARATA, Mario. Poty, a arte contra a guerra. **Revista do Brasil**, s/d, p.28-32. (Pasta de Poty Lazarrotto no MAC).

[105] Como aluno da École dês Beaux Arts, Poty estudou gravura em metal com Robert Cami, xilogravura com Demétrius Galanis e litografia com Jaudon. As primeiras gravuras do artista, entre 1942 e 45 eram pontas-secas. LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D'Lippi Comunicazione, 2004.

[106] BARATA, Mario. *Op. cit*., p.31.

Em termos formais, Poty desta época é descrito pelo crítico de arte Sérgio Milliet como um artista “moço”, de uma “técnica perfeita” de um “equilíbrio que espanta”, palavras que descrevem o artista na ocasião do seu estágio em Paris, indicando uma futura nova fase de estudos no Rio de Janeiro. Neste mesmo artigo, o crítico enfatiza o ambiente desfavorável de Curitiba em comparação com Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, constatando o isolamento “quase total” dos artistas. Neste texto de Milliet, intitulado “Artistas do Paraná”, existem referências a Guido Viaro, Esmeraldo Blasi, Bakun, Previdi, Loio Pérsio, Freysleben, entre outros. Ao mesmo tempo em que tece sua crítica a respeito do trabalho de cada artista citado, Milliet atesta o exímio trabalho de Poty, deixando entrever a referência deste para os outros, apontando para as condições locais da arte curitibana em contraposição aos grandes centros. Segundo Milliet, comentando sobre os “moços de Joaquim “e especificamente sobre Viaro e Blasi, “são gravadores que poderiam ter nome em São Paulo ou Rio[107]”.

Analisando toda a obra de Previdi, correspondente a todos os anos de sua trajetória artística, a influência de Poty pode ser vista no campo temático, tendo em vista a variedade de assuntos trabalhados por este – incluindo retratos sociais, do cotidiano, da guerra – não apenas no campo da gravura, mas do desenho e da pintura. Lembrando que Previdi não se dedicou às técnicas diferenciadas em fases específicas de sua trajetória, mas trabalhou a pintura, o desenho e a gravura simultaneamente.

Alguns trabalhos encontrados de Previdi, não permitem determinar a técnica específica, a verificação das matrizes das gravuras seria elucidativa nesse sentido. Por esta razão, algumas obras encontradas não podem ser especificadas como representando exemplos de gravura, mas podem permitir perceber as influências da gravura, neste caso, as de Poty.

[107] MILLIET, Sérgio. Artistas do Paraná. **Estado do Paraná**, Curitiba, 06. fev. 1948. Consta como observação neste artigo, arquivado na pasta de Sergio Milliet no MAC, que o crítico esteve em Curitiba poucos dias antes da publicação desta matéria, proferindo palestras sobre literatura. Este é um indício de que, apesar do isolamento cultural atestado pelo próprio Milliet, tentava-se na medida do possível, iniciativas para fomentar o meio cultural.



Fig.41 – PREVIDI, Nilo. 1948. Acervo: Rogério Hasemann. Foto: Carla Emilia Nascimento.



Fig. 42– PREVIDI, Nilo. 1948. Acervo: Rogério Hasemann. Foto: Carla Emilia Nascimento.

As imagens acima, [fig.41 e 42] foram inicialmente identificadas como gravuras, porém, pela observação da composição estes exemplares lembram mais desenhos a pincel com nanquim, devido às características dos traçados que lembram pinceladas. Não são registros da representação social do trabalho, mas apresentam aspectos de outras atividades, e inclusive são imagens ambíguas.

O tipo de produção acima, se relaciona com as de Poty, justamente pelo caráter de explorar outras situações, compor novos cenários, pensar em outros enquadramentos. A data de realização dos trabalhos acima, [fig.41 e 42], coincidem com informações que foram encontradas, sobre uma exposição que Previdi fez em Curitiba, com trabalhos em nanquim. Consta que é a primeira exposição do tipo, realizada na cidade, e feita em parceria com o artista Ivan de Faria, do Rio de Janeiro[108].

Graficamente a obra de Poty é de uma qualidade exímia e um estilo próprio já reconhecido. O exercício de comparação com os trabalhos de Previdi busca identificar proximidades plásticas e acima de tudo evidenciar em Previdi um aprimoramento, em virtude do contato com Poty.

[108] Estúdio Experimental de arte em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15, set. 1948.



Fig. 43 – LAZZAROTTO, Poty. Fornalhas do Desirade, 1948, Ponta seca. LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D'Lippi Comunicazione, 2004, p.30.

Na gravura de Poty, [fig. 43] o que se pretende evidenciar é justamente o traço expressivo e o arranjo da composição. No caso da obra "Fornalhas do Desirade" o tema é exemplar acerca dos realizados pelo artista, que representou o interior de bondes, cenas de velório, cenas do cais, ou seja, inúmeros episódios da vida cotidiana.

Nos desenhos de Previdi, como os já apresentados, assim como nas obras agora evidenciadas, [41 e 42] estes aspectos cotidianos estão presentes, bem como uma expressividade do tracejado. Esta característica está sendo reforçada desta forma, porque Previdi durante a década de 1950 apresentará uma outra forma de trabalhar. Ressalta-se que a influência de Poty inicia-se no final de 1940, no tempo de circulação da revista **Joaquim**, mas é na década seguinte que o artista ministrará aulas de gravura em Curitiba.



Fig.44 – PREVIDI, Nilo 1948. Acervo: Andrea Previdi Foto: Carla Emilia Nascimento.

Pode-se afirmar que a marca expressiva de Previdi antes do contato direto com Poty e Scliar, caracteriza-se pela centralidade nas temáticas psicológicas e humanistas, trabalhadas a partir de uma distorção e expressividade, que buscam pelo apelo dramático. Existem tentativas de diversificar a temática com inserções do cotidiano, mas a recorrência à figura humana é sua marca mais forte. A [fig.44] apresenta uma clara tentativa de trabalhar a questão da dramaticidade, a partir do uso de poucas linhas, da deformação e do trabalho com a luz, aplicada na gravura. Não há nesta composição, elemento de personificação ou tipificação social, são apenas homens, cujos semblantes pesados permitem identificar expressões de pesar, e a tensão é causada pela presença de uma mão espalmada, dramaticamente aberta sob o peito de uma das figuras, que possui um perfil delineado com maior esmero em relação às outras figuras, trata-se do único perfil em meio aos rostos vistos de frente.

Ao adentrar a década de 1950, a maioria das gravuras, desenhos, ilustrações de Previdi, perdem o caráter ambíguo e se tornam cada vez mais direcionados a uma mensagem específica. Isto, em parte, pode ser atribuído à incidência de outras poéticas, entre elas, as dos clubes de gravura.

2.2.2 – Carlos Scliar

É possível identificar em Viaro e em Poty uma fonte de inspiração para a arte social e exemplos estéticos de arte moderna, mas Scliar, certamente surge como o artista representante da arte engajada, em um sentido partidário, militante, de uma força única e de influência e reconhecimento em várias partes do Brasil. Scliar se firma como artista e intelectual quando volta da Campanha da Força Expedicionária Brasileira (FEB), tendo sido convocado em 1944, o artista produziu um álbum de desenhos sobre a guerra que foi exposto no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Scliar que se interessava pela gravura desde o início da década de 1940, período em que conviveu com os paulistas, em 1947 partiu para a *École des Beaux Arts* em Paris, começando a participar dos movimentos esquerdistas pela paz e o banimento da bomba atômica[109].

Ainda na Europa, Scliar começa a alimentar idéias a respeito de uma arte voltada à coletividade, a favor da propagação de questões humanitárias e com inspirações de esquerda, resultando na criação do Clube dos Amigos da Gravura em Porto Alegre e posteriormente em outros Estados[110].

Uma característica inicialmente unificadora nos Clubes de Gravura foi o projeto político, inspirado em um exemplo Mexicano, a partir de um contato inicial com o diretor do Taller da Gráfica Popular do México, Leopoldo Mendes[111]. Scliar, Vasco Prado (pintor e escultor gaúcho) e Leopoldo Mendes encontraram-se "pela primeira vez, em 1948, em Wroclaw, na Polônia, por ocasião do Congresso Mundial de Intelectuais em defesa da paz[112]".

---

[109] SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.73.

[110] Em 1951, os artistas Carlos Scliar, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves se reuniram nos arredores da cidade de Bagé para registrar os costumes da região. Os três que haviam feito um estágio na Europa e possuíam as ligações com a "Campanha gaúcha" resolveram formar o Clube dos Amigos da Gravura, inicialmente em Porto Alegre e depois em Bagé. A idéia se espalhou pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Recife, Santiago do Chile e Porto, em Portugal. Catálogo de exposição **Projeto Cultur – Grupo de Bagé**, Rio Grande do Sul, s/d.

[111] O Taller de Gráfica Popular foi fundado no México em 1937, e sua expectativa humanista é a continuação dos ideais da Revolução Mexicana de 1910, cujos frutos maduros foram os muralistas Orosco, River e Siqueiros, artistas que puseram a sua arte à disposição dessa causa popular. PIETÁ, Marilene Burtet. **Grupo de Bagé: trajetórias.** Caixa Econômica Federal – Projeto Resgatando a memória. Porto Alegre: 1996. p.9. Livro – catálogo. A TGP funcionava como uma espécie de cooperativa de artistas que divulgava programas revolucionários "de reforma social e combate do fascismo europeu de Hitler e Mussolini, da ditadura de Franco e do imperialismo capitalista". As atividades giravam em torno da produção de cartazes, álbuns de gravura, panfletos, cartilhas de alfabetização e impressos educativos. SCARINCI, Carlos,. *Op. Cit.,*p.86.

[112] *Ibid.*

Os gaúchos souberam, a partir dos princípios e anseios mexicanos, dar uma realidade própria à gravura gaúcha através do regionalismo, em um momento em que o Brasil vivenciava a entrada das linguagens artísticas internacionais. Segundo Pietá:

> meta que evoluiu até a busca das raízes de uma arte brasileira, a começar pelo tema, em detrimento às vanguardas internacionais mais arrojadas mostradas na Bienal de São Paulo (como o Abstracionismo), que por esse prisma soava como colonizadora, antinacional, inatingível ao povo e vazia[113].

Conforme o exposto identifica-se neste ponto, uma relação ideológica que também será recorrente no discurso de Previdi. Temos então a constatação de que, se pelo sudeste do país, especialmente através de São Paulo, as linguagens internacionais estavam em evidência, no extremo sul do país elas estavam sendo questionadas como desvinculadas da realidade. Neste ponto, a posição de Previdi, no final da década de 1950, será o de criticar o que ele chamava de "receitas prontas" dos "ismos internacionais", atitude que então não parece ser tão deslocada ou anacrônica. Havia uma consonância de ideais com um setor da arte gaúcha, representada pelos Clubes de Gravura e pela postura engajada de Scliar.

O perfil engajado de Scliar difere do de Poty, discutido neste capítulo através da crítica de Mario Barata, que apontava para as intenções políticas da série de gravuras que retratavam a guerra, feitas no período em que o artista esteve em Paris (1946-48). O engajamento de Scliar e dos gravadores dos Clubes de Gravura, (pelo menos os gaúchos), pressupunham a crença de que arte poderia transformar o mundo, e a característica formal principal neste tipo de arte é sua inspiração no realismo social.

No que se refere à função da arte é possível estabelecer relações, mais uma vez com o pensamento expresso por Previdi, conforme veremos no capítulo 4, **O Centro de Gravura do Paraná: a faceta engajada de Previdi**. No que tange a incorporação do realismo social na arte, veremos que algumas características podem ser encontradas nas gravuras de Previdi, de forma relativa, ou seja, através de uma construção não tão rígida a ditames pré-estabelecidos.

Uma análise da produção, aqui considerada engajada de Scliar, pode esclarecer a diferença apontada em relação à postura e produção engajada adotada

---

[113] PIETÁ, Marilene Burtet. **Grupo de Bagé:trajetórias.** Caixa Econômica Federal – Projeto Resgatando a memória. Porto Alegre: 1996. Livro – catálogo. p.10.

por Poty, ao se posicionar em relação à guerra, por exemplo, e falar para um público amplo através da arte. Estende-se esta observação à produção de Previdi.

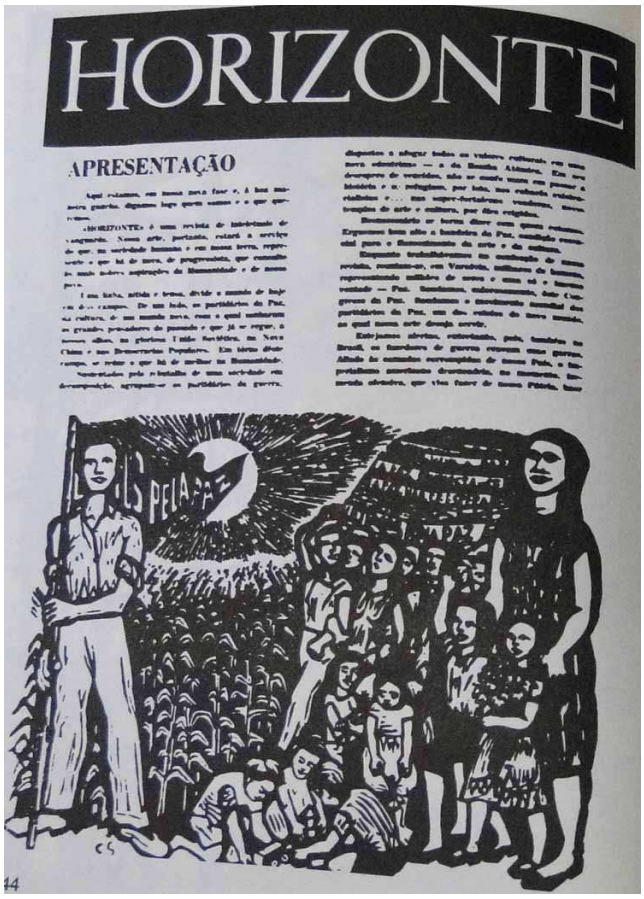


Fig. 45– SCLIAR, Carlos. 1953, linóleogravura.

A imagem, [fig.45], diz respeito à folha de rosto da revista **Horizonte**, publicada em 1953. Para se ter uma idéia, **Horizonte** era uma revista cultural que surgiu em 1951 em Porto Alegre, que difundia a arte e as idéias dos intelectuais de esquerda, sendo inicialmente mantida pelos clubes de gravura (o de Porto Alegre e o de Bagé)[114].

Vários aspectos da gravura ao lado diferem das que foram até agora apresentadas (as de Viaro, Poty, Blasi e Previdi). Em termos formais, esta é uma gravura que apresenta o traço típico da linoleogravura, em relação à delicadeza e fina espessura das gravuras em metal até agora apresentadas. Um elemento característico deste tipo de gravura é a inserção da escrita na composição, neste caso com o dizer que completa a bandeira "Pela paz". A própria bandeira é um elemento significativo, junto à inserção de outros símbolos como a figura do homem e da mulher, (cada qual fechando a composição de cada um dos lados), das crianças reunidas, do povo reunido de braços dados ou levantados para o ar. A plantação ao fundo é iluminada pelo sol que em parte está encoberto pela bandeira, e deste modo, toda a composição sugere uma série de significados, mas o apelo aos valores universais é claro: a conquista ou manutenção da paz, a reunião do povo a partir de objetivos comuns, que traz consigo outras ideais como a de liberdade, igualdade, justiça, etc.

[114] No material pesquisado nos Centros documentais do Paraná e do Rio Grande do Sul não foram encontradas muitas referências sobre os demais Clubes de Gravura. Sabe-se que o Clube de Recife passou a funcionar em 1953, contando com a presença de Gilvan Samico e que os Clubes de São Paulo e Santos tiveram participações de Clóvis Graciano, Renina Katz e Mário Gruber. SCARINCI, Carlos. *Op. Cit*.,p.90.



Fig. 46 PRADO, Vasco. Soldado Morto, 1952. Cartaz para o movimento da paz. Linóleogravura.

Os gravadores que faziam parte do grupo de Scliar durante a década de 1950 se interessavam pelos problemas políticos da atualidade, assumindo suas posições de esquerda, propagando idéias e conclamando a participação popular nas campanhas promovidas por **Horizonte**[115]. A imagem, [fig. 46] exemplifica esta questão, dando uma noção da aparência gráfica das gravuras na revista, e reforça a idéia de que as imagens eram pensadas para uma comunicação direta, associada ao uso da escrita apelativa, impositiva, com o uso de palavras de ordem: “Assine”! Trata-se de uma gravura de Vasco Prado, pintor que fundou junto com Scliar o Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre[116].

[115] A revista Horizonte, e mesmo os Clubes de Gravura merecem uma pesquisa a parte, tamanha a possibilidade de abordagens que o tema oferece, porém, esta dissertação não tenciona aprofundar estas questões, apenas o que pode se relacionar com o caso de Previdi em Curitiba.

[116] São os gravadores do Clube de Gravura de Porto Alegre: Vasco Prado, Carlos Alberto Petrucci, Glênio Bianchetti, Gastão Hoffstetter, Glauco Rodrigues, Carlos Mancuso, Ailema Bianchetti, Fortunato Oliveira, Edgar Koetz, Plánio Bernhardt, Charlse Mayer, Francisco Ferreira, Avatar de Morais, Deny Bonorino e Paulo Yolovich. Projeto Cultur: por uma arte brasileira – Grupo de Bagé. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, setembro, 1976, p.18.



Fig. 47– PREVIDI, Nilo. Capa do catálogo VII Mostra de Gravura de Curitiba, 1986.

Encontrar na obra de Previdi aspectos formais que remetam exclusivamente a Scliar não é uma tarefa muito segura, uma vez que o artista gaúcho também apresenta variações em sua obra e entre os gravadores gaúchos e os gravadores dos outros clubes de gravura, existem diferenças consideráveis de estilo, a obra de Vasco Prado [fig.46] pode confirmar esta questão. As gravuras de Scliar, bem como dos demais gravadores gaúchos não se limitavam às composições de teor engajado como as apresentadas. A produção de Scliar, durante toda a sua trajetória, (sem interrupções como gravador de 1942 a 1956) apresenta cenas regionais, folclóricas, retratos do povo e de personalidades[117], mas no período em que ele travou contato

[117] Em 1943, por exemplo, ele realiza a série Carlitos, em linoleogravura. Algumas cenas regionais, que não se prestam às temáticas universais do engajamento apresentam um traçado mais leve e menos estilizado, algumas gravuras são coloridas.

com os curitibanos na década de 1950 ele se ocupava da produção engajada descrita.

A partir de observação mais atenta da obra de Previdi, incluindo pinturas, desenhos e gravuras, pode-se identificar algumas aproximações formais e ideológicas com a estética dos Clubes de Gravura. A exemplo, a [fig.47] serve para verificar as semelhanças encontradas, inicialmente no aspecto formal. Observa-se, em relação às obras que foram aproximadas com Potty e Viaro, um tratamento mais rígido de linhas, isso se deve também à técnica, provavelmente a linóleogravura. Além do aspecto estilizado há a recorrência a elementos específicos: homem, mulher, cada qual desempenhando uma tarefa específica em um contexto claro de ambiente aberto, caracterizado pela casa. A composição é intensa pelo trabalho das linhas, mas há uma economia de figuras, há o necessário para que exista uma clara comunicação e entendimento da cena. Este último aspecto enfatizado remete às orientações do realismo social, consiste em ressaltar na composição somente o que é importante, sem que outros elementos desviem a atenção do observador, orientado por símbolos bem específicos. Nas obras de Previdi a recorrência aos símbolos do trabalho permanecem em boa parte de suas composições, mas não há como identificar – através dos exemplares encontrados – indícios de um teor politizado direcionado a esta ou aquela questão específica, ou mesmos com palavras de ordem, como as gravuras feitas para **Horizonte** demonstraram[118].

Nesta gravura, [fig.47], em relação às imagens analisadas junto à produção de Poty, por exemplo, não há muita liberdade de interpretação, justamente pelo direcionamento que a imagem propõe. E a apresentação formal da gravura, rígida, de linhas diagonais, contribuí para esta apresentação mais racionalizada no tema.

Consta que Scliar esteve de passagem em Curitiba, ocasião que fez surtir nos artistas locais a idéia da criação de um Clube de Gravura, que realmente nasceu, mas teve uma vida muito curta. O que se pode afirmar é o papel da referência ideológica de Scliar, a ponto de cria-se o Clube de Gravura curitibano, e embora ele não tenha prosperado, funcionou como um ponto de entrada para as idéias do realismo socialista.

O pensamento de Scliar e a sua própria arte como referência constituem pontos importantes para se pensar os artistas curitibanos durante 1950. Mas não se

[118] Exceto a [fig. 11] apresentada no primeiro capítulo, onde a palavra “Liberdade” compunha a faixa erguida pelo povo, tendo ao fundo uma personificação em forma de mulher.

pode deixar de considerar as convergências históricas gerais (o momento de guerra fria e as questões sociais/políticas suscitadas em todo mundo), bem como aquelas específicas do meio artístico local, que dizem respeito a volta de Poty Lazzarotto para Curitiba, para um curso de gravura, e a própria inquietação dos artistas curitibanos que buscavam maiores informações e referências para a própria arte.

Os fatores do contexto histórico brasileiro que incidiram sobre as idéias dos artistas curitibanos, somados aqueles fatores peculiares do meio artístico, especialmente a partir da década de 1950, constituem uma base para a compreensão da arte em Curitiba. No caso de Nilo Previdi, além das referências diretas, representadas pelos artistas Viaro, Poty e Scliar, outras incidências podem ser pensadas a partir das características que a obra do artista apresenta e da posição de Previdi no meio artístico.

2.3 – DOS ARTISTAS ARTESÃOS ÀS REFERÊNCIAS NACIONAIS E INTERNACIONAIS

> Previdi era uma ótima pessoa, mas era ignorante, era um mecânico. Era uma pessoa boa. Um operário. Um sujeito correto, bom, simpático, tinha habilidade. [...] chegou a pintar alguns quadros muito melhores que os da gente[119].

A observação das obras de Previdi, produzidas a partir da década de 1950, evidenciará aspectos diferenciados, que apontam para aproximações com outros artistas, além daqueles anteriormente discutidos. Uma consideração importante abordada junto com estas obras diz respeito às condições em que Previdi as produziu, neste aspecto as oportunidades que ele teve, os objetos e cenas que privilegiou em suas produções, e a pessoas que fizeram parte de seu convívio social serão consideradas.

Loio Pérsio, autor da frase que abriu este tópico, apontou pontos importantes, chamando atenção para a origem proletária de Previdi e para a habilidade do artista, que segundo sua concepção embora fosse ignorante era capaz de realizar boas obras. Quando Loio fala em termos de “sujeito” (Previdi) e “a gente” (o grupo de

[119] PÉRSIO, Loio. Entrevista concedida a Geraldo Leão em 30. jan. 2001 e gentilmente concedida à Carla Nascimento.

artistas cultos, estudados e viajados, em que ele se inclui[120]) já se estabelece uma cisão entre o grupo geral de artistas curitibanos, evidenciando um ponto de tensão, que incide sobre o modo como os artistas, e especificamente Previdi, encaravam a arte.

A história da arte brasileira oferece exemplos de artistas que assim como Previdi estiveram inseridos no meio artístico, produzindo obras de arte, mas a partir de uma posição diferenciada e até mesmo marginal, em relação ao status adquirido por outros artistas. No caso dos exemplos vindos do Rio de Janeiro e São Paulo estes artistas adquiriram algum tipo de reconhecimento a partir de espécies de associações, como as que ficaram conhecidas como Núcleo Bernardelli e Santa Helena, respectivamente.

De acordo com o livro de Frederico de Moraes, o Núcleo Bernardelli agregava artistas que buscavam liberdade de pesquisa e propunham reformulações para o ensino na Escola Nacional de Belas Artes e posteriormente o próprio Salão de Arte. Muitos dos artistas que integravam o grupo eram extremamente pobres, não possuíam cultura livresca e não estavam interessados em grandes discussões estéticas, mas sim, em aprender novas técnicas e se profissionalizar[121].

O grupo Santa Helena possui características semelhantes, sendo constituído em 1935, acabou sendo conhecido como Família Artística Paulista, constituído por:

---

[120] Uma interpretação minha a partir da analise da formação intelectual de Loio e da posição ocupada por ele durante a década de 1950. Segundo o próprio artista ele cresceu em um ambiente bastante favorável, o tio era pintor amador, o pai era professor no sul de Minas e ele freqüentou internatos em São Paulo e Rio de Janeiro, estudando com professores de renome. Pérsio, Loio, op.cit. Ennio Marques, sobre a "ascendente carreira" de Loio reafirmou a formação artística de Loio em Curitiba, "com estadas posteriores em São Paulo, Rio, Belo Horizonte e Vitória, e enriquecedoras escalas em cidades da Europa, usufruindo do prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional, ou como artista residente na França, a convite da Fundação Karolyni. FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte.** Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p.176.

[121] A partir de 1931, após serem despejados do Studio Nicolas, sua primeira sede, passaram a ocupar o porão da Escola de Belas Artes até 1935, ano em que foram expulsos de lá. Apesar da falta de estrutura física e de recursos financeiros, o grupo existiu até 1942. Apesar da procedência humilde dos componentes do grupo, pelo menos três dos "orientadores" de Bernardelli eram intelectuais viajados, sendo eles, Quirino Campofiorito, Manoel Santiago e Bruno Lechowski. MORAES, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte brasileira nos anos 30 e 40.** Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982. A respeito de Lechowski, trata-se de um polonês que desembarcou no Brasil em 1926 e passou por Curitiba realizando uma exposição que ficou histórica, tamanho o impacto que suas obras deixaram nos artistas locais, na época, em sua maioria alunos de Andersen. Segundo Adalice Araújo, a presença de Lechowski em Curitiba foi mágica, suas obras forma vistas como revolucionárias "em cores e na total liberdade de interpretação da natureza". ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C** , 2004, p.79.

> artistas que não são acadêmicos e tampouco comungam com as mesmas circunstâncias vivenciais e formacionais, comparativamente aos modernistas históricos. Provem de famílias operárias ou da pequena burguesia urbana e, antes de dedicarem-se exclusivamente ao fazer artístico, realizam uma diversidade de trabalhos artesanais, pintores de parede, de placas, letristas [...][122].

Conforme descrito, as aproximações que podem ser feitas entre a produção e atuação de Previdi em relação aos artistas de Bernardelli e Santa Helena giram em torno das fortes ligações do artista, com os anseios populares, provenientes de suas raízes modestas, de sua atuação proletária e paralela com a produção artística[123]. Além do contexto, as obras de Previdi também podem ser relacionadas às produções dos cariocas e paulistas – que conseguiram visibilidade inclusive através da crítica de arte – através da produção de cenas do cotidiano, paisagens e paisagens da periferia[124].

Praticamente no mesmo período em que os artistas de Bernardelli propunham exercitar o desenho do nu artístico em meio às paisagens cariocas, bem como viajar pelos arredores da cidade para conhecê-la melhor, pintado-a com paleta colorida, Previdi produziu uma série de paisagens, e algumas cenas do cotidiano que são bem específicas da década de 1940[125]. Observe a [fig.48][126].

---

[122] LOURENÇO, Maria França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995, p.61.

[123] Um pouco da história de vida do artista foi contada no primeiro capítulo. Quanto às funções que desempenhou junto à produção artística, a partir da documentação encontrada é possível afirmar que ele foi admitido como funcionário público em 1950, trabalhando a partir desta data como artífice, subindo gradativamente de nível conforme o passar dos anos e em 1961 foi registrado como paisagista. Documento datilografado, Secretaria dos Transportes – Departamento de Estradas e Rodagem, certidão nº 331/77, consultado no Centro de Pesquisa do Solar do Barão.

[124] Mario de Andrade e Sergio Milliet escreveram sobre os artistas de Santa Helena, contribuindo através da crítica para a maturidade do grupo e conseqüentemente seu reconhecimento no meio artístico. LOURENÇO, Maria França. *Op. Cit*., p.86.

[125] "Como seu congênere paulista (Grupo Santa Helena), o Núcleo Bernardelli pode ou deve ser considerado um grupo regional. Com efeito, se Volpi, Rebolo, Bonadei, Pennacchi, Mário Zanini e Manoel Martins pintaram a paisagem operária de São Paulo, seus bairros proletários com suas chacrinhas domingueiras, seu casario e pequenos morros circundantes, tudo em sóbrios meios-tons, os moços do Núcleo Bernardelli saem em grupo nos fins de semana, para fixar em suas telas os arredores do Rio [...] E, além da novidade do nu feminino em meio à densa vegetação carioca, em sua pintura havia mais claridade e luz que na dos paulistas". MORAES, Frederico. *Op. Cit.,* p.62.

[126] As paisagens de Previdi, analisadas e comparadas em relação à produção, especialmente do Núcleo Bernardelli, foram localizadas em fotografia nas pastas do MAC. Estas fotos possuem especificação como assinatura, data e acervo da época em que foram adquiridas. As obras das fotografias, até o presente momento, não foram localizadas, e apesar desta pesquisa privilegiar a análise das obras a partir da observação dos originais, optou-se por apresentar estas fotos, por constituírem exemplares significativos.



Fig. 48 – PREVIDI, Nilo. Arredores de Curitiba, 1944. Fotografia arquivada na pasta de Nilo Previdi (MAC).

Esta especificidade é aqui entendida, por conta de serem estas paisagens, uma série, que em termos formais e mesmo de escolha da paleta de cores, não se repete nos anos seqüentes. Observa-se na [fig. 48], além da escolha de um enquadramento aberto, a presença quase total da natureza, humanizada pelos vestígios do varal e da casa, em uma pintura feita à óleo. Não se trata de um casebre, as cores não remetem à melancolia, ao universo social propriamente dito, como são as obras mais conhecidas do artista.

Considerando as referências artísticas que incidiram sobre Previdi, até agora discutidas, temos na [fig. 48], um exemplar de paisagem produzida a partir do período em que o artista tinha contato com Viaro, que também fazia registros de paisagens abertas e como já enfatizado, dos costumes locais. As próximas imagens trazem dois registros de costumes, [fig.49 e 50).



Fig. 49 – PREVIDI, Nilo. Soltando balão. 1943. . Fotografia arquivada na pasta de Nilo Previdi (MAC).



Fig. 50 – PREVIDI, Nilo. Fandango, 1942. . Fotografia arquivada na pasta de Nilo Previdi (MAC).

Festas são temáticas incomuns na obra de Previdi, exceto pela existência dos desenhos já analisados que eram registros do cotidiano. No caso da pintura “Soltando balão”, além da coloração forte é a expressividade das pinceladas e a evidência de empastamento que tornam a composição interessante. Estas características são timidamente observadas na pintura Fandango, realizada um ano antes, que evidencia mais a preocupação do registro e de uma luminosidade na composição, na representação de um espaço fechado. As duas obras estão distantes, tanto da temática social do trabalho, quanto do esquema de representação que marcará as obras de Previdi posteriormente, utilizando a frontalidade dos personagens e a ênfase nos símbolos: chapéu, trouxa de roupas, mãos segurando ferramentas, etc. As duas imagens, plasticamente são muito mais livres em termos de conteúdo e formas de representação.

É interessante relacionar mais uma vez o período de produção destas obras, com as possíveis referências que Previdi tinha na época. A expressão solta das ilustrações antes evidenciadas nos trabalhos de Previdi, (os que foram relacionados a Poty, [fig. 41 e 42]), representam desenhos condizentes às pinturas que estão sendo mostradas agora.

Mesmo que a intenção de apresentar estas obras seja aproximá-las das produções de Bernardelli e Santa Helena, não há como desconsiderar que neste período, outra referência, a maior para Previdi foi mesmo Guido Viaro, artista que também já chegou a ser relacionado ao grupo paulista:

> Como outros artistas italianos – radicados em São Paulo, nos três anos, que aí passa, Viaro também se dedica a pinturas decorativas (murais). Em Curitiba na década de 30 suas obras apresentam ainda outras evidentes afinidades com o Grupo Santa Helena e Família Artística Paulista não só na temática: paisagens de arrebaldes, figuras humanas populares, naturezas-mortas, como também pelo gradativo distanciamento das regras acadêmicas e a prática de um modernismo contido[127].

Como as obras de Previdi, [fig. 49 e 50] permitem perceber, não há apelo político, nem social/engajado nessas obras, mas elas seriam também especificidades do trabalho de Viaro no início de sua carreira no Paraná, de acordo com outra publicação que o associa aos paulistas. A temática de Viaro seria intimista, de acordo com a simplicidade dos artistas paulistas, que se ligavam, não por intenções políticas, mas pelas dificuldades econômicas e pela pintura social, em virtude da própria procedência dos artistas[128].

Apesar da distância geográfica entre Previdi e as manifestações do grupo paulista e carioca, além da temática aproximada, em termos formais também é possível estabelecer relações. Outro indício relevante neste sentido – o de pensar estas produções à luz das referências estéticas já discutidas – é o de que as paisagens tornar-se-ão cada vez mais sociais à medida que forem produzidas na década de 1950, período marcado pelas influências de Potty e especialmente Scliar. Ou seja, a obra social de Previdi apresenta indícios de que foi construída a partir de 1940 – período em que ele apresenta paisagens mais bucólicas, e cenas de gênero diferenciadas – tornando-se mais recorrente e engajada a partir de 1950. O engajamento nesse sentido é analisado a partir de uma representação humana cada vez mais ligada ao universo do trabalho e da tipificação social.

Antes da análise das obras que começam a apresentar o enfoque social, que já está sendo representado e debatido por outros artistas de renome na década de 1940, caso de Portinari e Di Cavalcanti, cabe apresentar mais uma obra de Previdi, diretamente relacionada a uma produção do Núcleo Bernardelli.

---

[127] ARAÚJO, Adalice. Retrospectiva de Guido Viaro. **Gazeta do Povo**: Curitba, 9. mar. 1986. Em entrevista a Geraldo Leão, Adalice Araujo reafirma que Viaro, quando esteve em São Paulo estabeleceu contatos com o grupo Santa Helena. Entrevista realizada em 26. mai. 2001, gentilmente concedida à Carla Nascimento. Considerando as datas, Viaro chega em Curitiba em 1928 e os grupos Santa Helena e Bernardelli se formam no decorrer da década de 1930, mas é possível que Viaro tenha retornado a São Paulo ou tenha tido outro tipo de contato, um fato que seria muito interessante, se existisse alguma comprovação.

[128] **Arte e Sociedade, uma relação polêmica**. São Paulo: Itaú Cultural, 15 abril – 29 junho, 2003. Catálogo.

Neste caso, a comparação é feita com uma pintura de Lechowski, [fig.52]. As duas obras, a de Previdi, [fig. 51] e a [fig.52] foram escolhidas em virtude de possuírem a mesma temática, a paisagem, representada a partir de uma mesma concepção naturalista, bucólica, expressiva pela presença da luz e da ênfase na força da natureza (conforme o empenho em enfatizar os galhos da árvore deixa transparecer). No caso de Previdi, não há referência alguma a regionalismos, nem mesmo à Araucária, mas há uma atenção especial ao tema, enquanto a obra de Lechowski enfatiza mais a pintura em si, plasticamente trabalhando a planificação e o desenho das formas. Previdi preza pelo volume, pela profundidade, enfocando a representação.

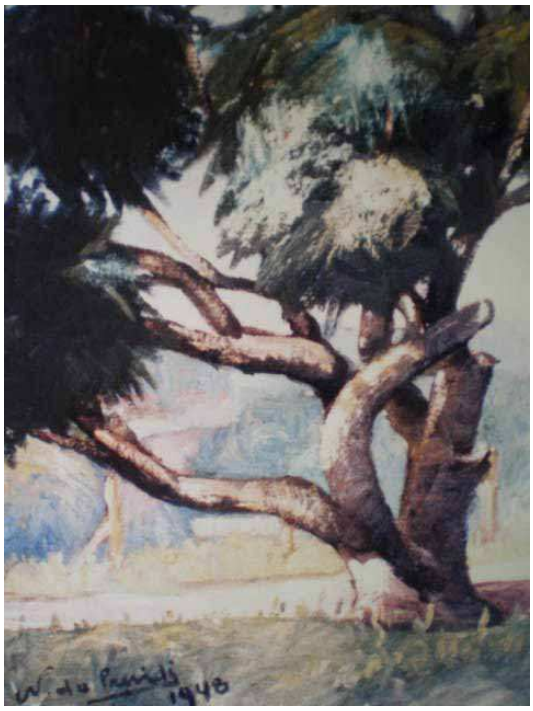


Fig. 51 – PREVIDI, Nilo. 1948. Fotografia arquivada na pasta de Nilo Previdi (MAC).

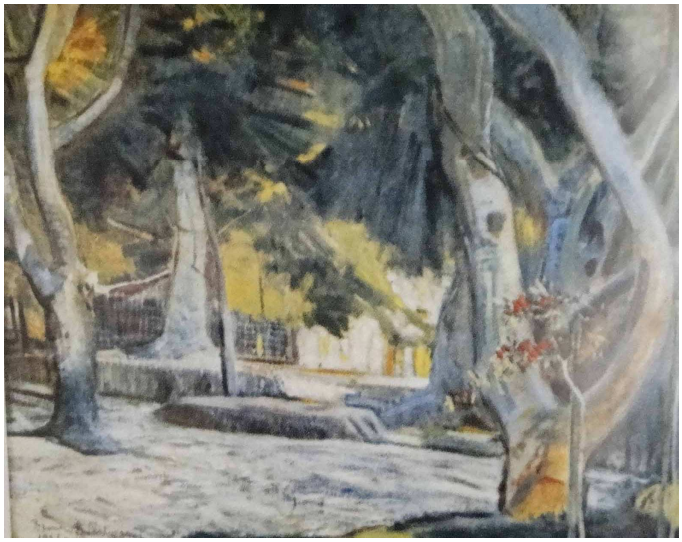


Fig. 52 – LECHOWSKI, Bruno. Paisagem com árvores, 1925-40. MORAES, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte brasileira nos anos 30 e 40.** Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p.22.

Cabe reforçar que Lechowski também foi uma referência para os artistas de Curitiba, indireta para a geração de Previdi, mas marcante, em virtude de sua passagem em 1926 pela cidade. Alguns artistas, como Ennio Marques Ferreira, enfatizam a importância deste artista para o ambiente provinciano do final da década

de 1920, pois sua exposição foi inusitada e mostrou inovações plásticas para a época[129].

As paisagens de Previdi que foram agora apresentadas, pelos aspectos formais se assemelham às produções do grupo carioca, mas a década de 1950 apresentará outras composições do artista, que deixam de lado a recorrência às cenas luminosas, para apresentar uma paleta mais sóbria, podendo remeter a algumas produções de Santa Helena, mas sobretudo, tendem a aproximações com arte social em voga na década de 1940.

2.3.1 – Aproximações com os modernistas brasileiros

De acordo com o exposto, no cenário nacional alguns artistas despontam como referência, em decorrência da visibilidade que alcançam, caso de Di Cavalcanti e Portinari que figuravam como "artistas-símbolo do Modernismo" brasileiro, conforme Chiarelli, junto com Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Cícero Dias, e mesmo sendo tão diferentes entre si, estes artistas produziram o que o crítico de arte chama de "repertório visual ligado à realidade do país". Comum a Di Cavalcanti e Portinari é o realismo expressionista, que serviu de base para a criação de um imaginário sobre o homem brasileiro.[130]

Se os artistas idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 – entre eles, destaca-se Di Cavalcanti com uma participação ativa – estavam interessados em uma renovação estética no cenário artístico dominado pelo academismo, a partir dos anos 30, os interesses se voltam aos temas nacionais e em alguns artistas como Portinari, às questões sociais e políticas. Mário de Andrade, um dos principais intelectuais da Semana de Arte Moderna irá questionar a própria postura do grupo idealizador da semana de 22, que segundo ele "embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez foi sempre a

[129] FERREIRA, Ênnio Marques. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 05 set . 2011.

[130] CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 47-48. O autor afirma que "nascido num período de declínio das vanguardas estéticas do início do século, o modernismo brasileiro constituiu-se imbuído de um desejo de ser um movimento inovador, de vanguarda, porém dentro do contexto do retorno à ordem, o outro lado da modernidade deste século. Surgida na Europa após a I Grande Guerra, o retorno à ordem buscava, além do resgate da fidelidade ao real para arte, também o retorno à tradição artesanal e às culturas visuais nacionais. Das vanguardas – é preciso salientar – o retorno à ordem preservou em certos casos os ensinamentos estruturais de Cézanne em certo pendor à deformação estilizada, oriunda sobretudo do expressionismo".

construção a serviço dessa mesma burguesia.[131]" E a partir dos anos 40 o debate instaurado no meio artístico, alimentado, sobretudo, pela opinião dos críticos como Sérgio Milliet e Luiz Martins figurava sobre o embate entre a arte pura e a arte comprometida[132].

Pode-se encontrar na composição de Previdi, ou melhor, em algumas obras do artista, elementos que remetem ora ao trabalho de Di, ora às composições de Portinari, ou aos dois ao mesmo tempo.

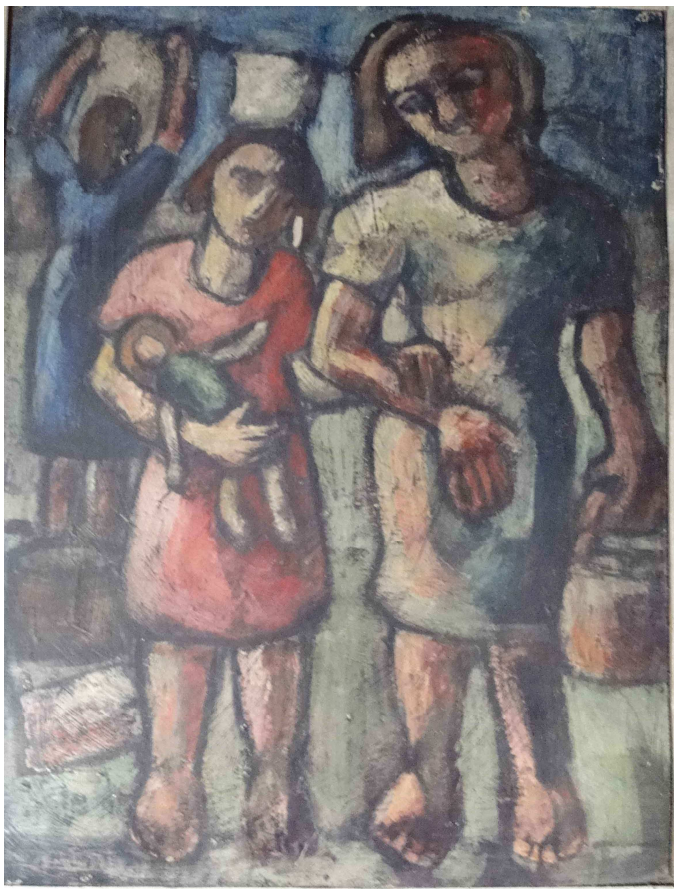


Fig. 53 – PREVIDI, Nilo. S/título, 1954. Acervo Odilon Previdi. Med. aprox.: 66 x 50 cm.

A obra escolhida, [fig.53] traz os elementos do universo do trabalho, mas está focada na figura e na condição feminina, expressa pela mulher ao fundo estendendo a roupa, possivelmente pela representação da mãe ao lado da filha e da boneca que a menina segura. É uma parte do universo feminino, aquele reservado às mulheres de uma origem social demarcada como inferior, os pés descalços denunciam esta condição, assim como o olhar baixo e o prenúncio de uma situação que irá perpetuar, ali está a menina inserida nesta paisagem universal. O teor dramático é próximo ao da representação de Portinari, mas há elementos que remetem à Di Cavalcanti, situados justamente na questão do espaço representado. Não existe caracterização nenhuma do ambiente, a figura humana está inserida na paisagem, sem que esta enalteça o ambiente, a historicidade está presente na figura humana, não no lugar.

[131] Amaral, *Op.Cit*., p.107.
[132] *Ibid*, p.108.

Não há como deixar de mencionar o tratamento dado à figura humana, onde novamente os pés chamam a atenção pela deformação e tamanho exagerado, recurso utilizado também nas mãos e no rosto das personagens.

No caso da aproximação com Portinari, destaca-se a fase que corresponde à década de 1930, em que segundo a crítica de arte, o artista apresenta aspectos característicos do “retorno à ordem”, que seria justamente uma oposição à estética das vanguardas européias[133]. Esta posição ideológica de Portinari, de contrariedade à abstração e de defesa das qualidades artesanais na pintura, é significativo para esta relação que se deseja fazer com a obra de Previdi.

Portinari e Di Cavalacanti além de possuírem diferenças entre si, também possuem fases bem distintas, tornando difícil escolher obras dos dois que possam ser apresentadas para comparar com as obras de Previdi, que também possui grandes variações pictóricas. A comparação em termos gerais se torna mais eficaz a partir do que é comum aos três, por exemplo, a defesa pela figuração, a representação dos temas sociais, destacando-se a questão do retirante entre Previdi e Portinari e a coloração forte e expressiva entre Di Cavalcanti e alguns trabalhos de Previdi, em cenas do cotidiano. Na aquarela atribuída a Previdi de 1947, [fig. 55], observa-se o mesmo arranjo de composição apresentado em “Os despejados” de Portinari. Os elementos como as malas e as trouxas de roupa reforçam este sentido do deslocamento, e a posição dos personagens enfatiza a indecisão (cada personagem olha para um lado) marca a desesperança e o cansaço (uma personagem em cada obra está sentada), e por fim apresenta uma condição no mundo, a paisagem aberta não indica nenhum caminho, eles estão perdidos.

No caso de Previdi que viveu em um contexto de uma cidade em constantes transformações, envolvendo a vinda de levas de migrantes e depois da própria condição de marginalização de algumas pessoas dentro do espaço urbano da cidade, este é um exemplo de representação condizente com a questão nacional, mas também de uma situação local e bem específica.

[133] CHIARELLI, *Op. Cit.* p.177.



Fig. 54 – Portinari, **Os Despejados,** 1934. Acervo particular. Pintura a óleo/tela. http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/temas.asp?tema1=00



Fig. 55 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1947. Acervo MON. Med. aprox.: 21,3 x 25,3 cm.

Uma aproximação que pode ser feita a partir da obra de Di Cavalcanti é quanto ao tratamento e a representação pictórica com um misto de inspiração cubista e expressionista, analisada na obra de Previdi e vista de um modo muito sutil e mais caracterizada pela deformação das formas, e uma tendência à geometrização e a planificação em alguns motivos, além da coloração expressiva. Na sequência, apresenta-se uma obra de Di Cavalcanti, [fig. 56] para comparação com duas obras de Previdi.



Fig. 56– DI CAVALCANTI. Mulheres Protestando, 1941, óleo sobre tela. Acervo particular. http://www.dicavalcanti.com.br

Note–se que a figura que está ao lado da mulher central na obra de Di Cavalcanti apresenta um tratamento pictórico parecido com a primeira imagem de Previdi apresentada neste tópico [fig.53], e nesta obra de Di, a linha de contorno também serve para delinear os corpos, embora em Previdi a linha seja uma constante em suas obras.

Em termos temáticos as duas imagens de Previdi que serão apresentadas se distanciam da obra escolhida de Di e da questão social da representação, a ênfase neste caso está no tratamento da composição, na tentativa de geometrização das formas, como se percebe na representação dos braços da menina, [fig.57], na simplificação do copo e no mesmo tratamento recebido pelo plano de fundo da obra, além do emprego das cores nada naturalistas. Na imagem [fig.58], observa-se mais um exemplo da incorporação das informações pictóricas na linguagem utilizada por Previdi. É perceptível nestas obras apresentadas, um esforço para trabalhar o espaço pictórico, de forma a quebrar as regras estabelecidas pela arte acadêmica, residindo na ênfase do próprio trabalho da pintura, um primeiro indício. O abandono gradativo da representação do volume, da perspectiva e a tentativa de trabalhar os diferentes elementos em reduzidos planos, com os objetos se sobrepondo, uns nos outros, como na [fig. 58] evidenciam esta tentativa do exercício de uma linguagem moderna.

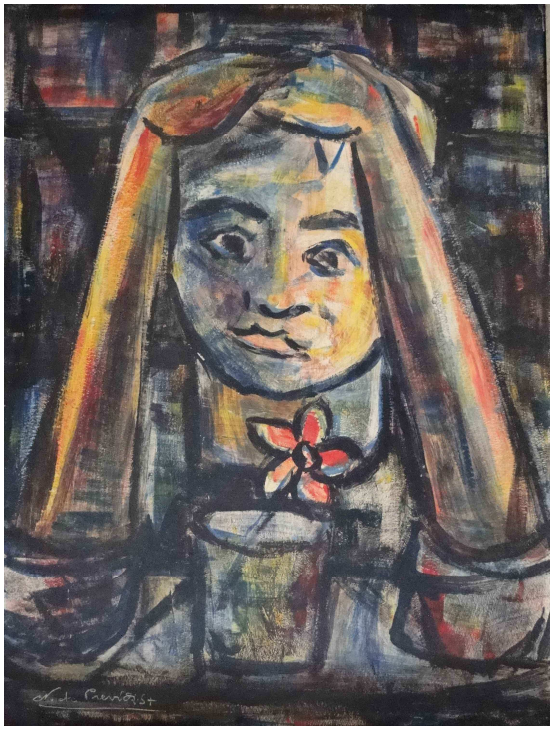


Fig. 57 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1957. Acervo Odilon Previdi. Med. aprox. 66 x 50 cm.



Fig. 58 – PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data. Acervo Ayrton Cornelsen. Med. aprox.: 64 x 54 cm.

Evidente é o fato de que Previdi não consegue ou não deseja abandonar a figuração. As datas da realização das obras do artista aqui apresentadas são importantes, pois correspondem a um período em que ele já havia tido o contato com as primeiras obras nacionais e internacionais na I Bienal e já havia estabelecido relações com o Clube de Gravura Gaúcho. Apesar da grande sensação da Bienal ter sido as linguagens não-figurativas, é importante ressaltar que os artistas Portinari e Di Cavalcanti, continuaram durante a década de 1950 defensores da figuração, o que significa que em termos ideológicos, Previdi contava com referências fortes e atuantes e de reconhecimento nacional.

É importante ressaltar que Di Cavalcanti e Portinari foram importantes como modernistas brasileiros principalmente pelo fato de representares os valores do povo, do trabalho em um projeto estético, mas que também foi político, de exaltação nacional[134]. Porém, ao adentrarem a década de 1950, os dois artistas não foram poupados de críticas, em virtude da continuidade de uma figuração não mais condizente com os ares desenvolvimentistas do Brasil, que não era mais agrário

[134] LOURENÇO, Maria França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995, p.32-39.

conforme as representações destes figurativos, mas pedia por mais racionalidade, por uma arte moderna[135].

2.3.2 - A referência do expressionismo internacional e a proximidade com Georges Rouault

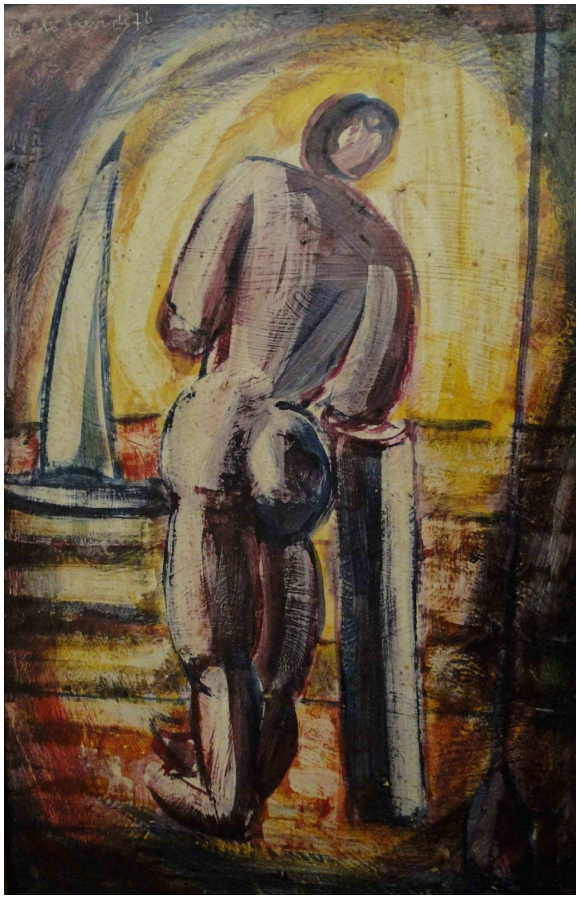


Fig. 59 – PREVIDI, Nilo. s/ título, 1976. Acervo particular. Med. aprox. 67 x 44 cm.

Contudo, o aspecto inegável da obra de Previdi são as características expressionistas, especialmente na deformação das figuras, mas em alguns casos na agressividade das cores, o que facilmente pode remeter ao fauvismo, como por exemplo, se observa na [fig.59]. Considera-se como características fauvistas, a expressão da obra, seu caráter de exaltar emoção, sem a preocupação de que a arte seja decorativa, de modo que ela pode até se tornar agressiva, explosiva, brutal, pelas sensações contidas na pintura[136]. Este nu de 1976 é um dos poucos encontrados do artista, além dos três exemplares descritos no início do capítulo 1 [fig. 8, 9 e 10]. Contraditoriamente há um lirismo nesta obra, ressaltada principalmente pelo uso da cor amarela[137]. O suporte da pintura, porém, madeira de compensado, e a suposta tinta usada, a tinta automotiva, conferem à obra um acabamento diferente das outras pinturas comentadas, por vezes amenizando a intensidades dos matizes[138].

---

[135] COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** São Paulo: UNICAMP, 2004, p.79.
[136] MICHELLI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.64.
[137] A forma como a personagem foi elaborado, com o corpo pendente para um lado, o fato de estar nu e de costas, remete a uma obra realizada por Anita Malfatti, em 1914-15, intitulada Torso/Ritmo. Nesta obra destaca-se a qualidade expressionista da artista e o uso intenso do amarelo compondo o personagem, não o plano de fundo, como na obra analisada de Previdi.
[138] Os donos dos quadros não sabem ao certo especificar a técnica empregada nas obras que possuem de Previdi. Geralmente dizem que é a piroxilina. A identificação da técnica e do material

Nesta imagem é possível visualizar a textura do suporte, as camadas de tintas sobrepostas e o sentido da pincelada. Em alguns locais os tons não se misturam, deixando transparecer a cor utilizada inicialmente.

Em outros momentos a tinta se comporta como uma aquarela, como no exemplo na cabeça do personagem, ganhando transparência. A maioria dos motivos possui linhas de contorno irregulares e descontínuas, onde é possível identificar por vezes o uso da tinta pura.

Esta coloração forte e expressiva que enfatiza formas orgânicas e sinuosas, não é comum a todas as obras de Previdi, geralmente o expressionismo do artista se manifesta mais na temática e na realização da composição. Nos exemplos a seguir, se verifica um forte apelo dramático e melancólico, [fig. 60]. Esta é uma obra feita em tela onde se nota a diferença de comportamento da tinta aplicada ao suporte. O vermelho, mesmo misturado ao amarelo é muito mais intenso do que na obra anterior. Mas não há como ignorar a condição do personagem apresentado, seu aspecto lânguido pálido, inserido no interior de um ambiente, sob o leito de uma cama. A dramaticidade é reforçada pelo contorno preto espesso e o arranjo geométrico.

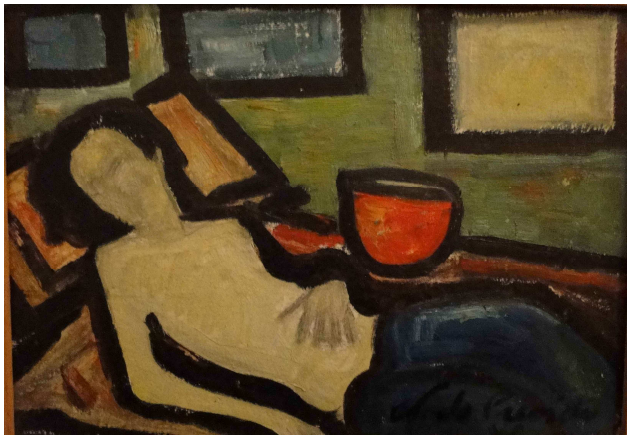


Fig. 60 – PREVIDI, Nilo. S/ título, data ilegível. s/ nome. Acervo Studio R. Krieger. Med. aprox.: 22 x 31 cm.



Fig. 61 – PREVIDI, Nilo. S/ título, data ilegível. s/ nome. Acervo Studio R. Krieger. Med. aprox.: 21 x 27 cm.

As duas obras são assinadas e embora o ano esteja ilegível, é possível que tenham sido realizadas em período próximo também. A [fig 61] tem um apelo social

empregado nas obras de Previdi carece de uma perícia que confirme ou não o uso da tinta automotiva. Porém, na maioria das obras em que se atribui o uso a tinta automotiva, as característica são semelhantes as descritas acima.

forte, expresso pelo uso da massa, da multidão. O uso do mesmo azul ao longo da composição, os rostos sem feição, o posicionamento dos personagens em relação ao observador, a faixa ao fundo e os dois blocos simétricos no canto superior da tela que simulam construções, possivelmente uma fábrica, remetem a alguns trabalhos do denominado realismo social na concepção da representação da coletividade.

Esta ênfase no expressionismo e fauvismo pretende aproximar Previdi de Georges Rouault (1871-1958), destacando no pintor francês a carga espiritual contida em suas obras e encarnada em personagens populares[139]. Rouault foi aluno de Gustave Moreau, ao lado de Matisse e Marquet na *École dês Beau-Arts*, e apesar de suas obras inicialmente incomodarem o público, ele tornou-se reconhecido internacionalmente a partir de 1930 e na década seguinte dedicou-se à pintura religiosa[140]. Se trata, portanto, de um artista que viveu na mesma época de Nilo Previdi e esteve atuando principalmente no período de formação artística dele, além do fato de ser um dos artistas expositores da I Bienal, certamente observado por Previdi e pela delegação curitibana[141].

Além disso, existem comentários sobre a obra de Rouault na revista **Joaquim** feitos por Poty Lazzaroto, em um artigo no qual ele enfoca o conhecido nome de Rouault e uma primeira mostra dos trabalhos do francês ainda em 1945, através de reproduções mais ou menos ruins", na Exposição Francesa no Brasil, onde se expôs Cristos e marinhas[142]. Poty chama a atenção para a unidade da obra de Rouault e para o fato de que a força de sua pintura está na maneira como representa "simples cabeças de Pierrôs, napolitanos e juízes, em que parece, por assim , dizer, a nu"[143].

Rouault representa um exemplo peculiar de artista que se dedicou durante um período de sua vida às representações populares e religiosas. Porém sua poética é diferenciada tanto dos artistas fauvistas quanto dos expressionistas, tornando inclusive, difícil a classificação de suas obras. No aspecto ideológico relaciona-se

---

[139] É possível analisar Rouault no âmbito do fauvismo, embora ele mesmo tenha declarado não ser fauvista. MICHELLI, Mário de. *Op. Cit.,* p.62.

[140] CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.464.

[141] De acordo com o catálogo da I Bienal, Georges Rouault expôs gravuras intituladas: "Solitário nessa vida de armadilhas e malicia"; "Amanhã será bonito, diz o náufrago"; "Sou um Jesus em cruz, lá esquecido", "*Sunt lacrime rerum*"; "Aquele que crê em mim, mesmo morto viverá"; "Nós devemos morrer, nós e tudo o que é nosso". Nota-se pelo teor dos títulos a dramaticidade que é atribuída ao artista. Catálogo I Bienal, 1951, p.101. <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx>. Acesso em 31. jan.2013.

[142] LAZZAROTTO, Potyguara. Correspondência de Paris: Rouault, Van Gogh e os Novos. Revista **Joaquim**, nº 09, mar.1947, p.15.

[143] *Ibid.*

com Previdi justamente pelo gosto situado em fixar os aspectos cotidianos a partir de uma visão popular, dos excluídos, que por vezes beira à ironia e ao desafio aos poderes instituídos.

Sobre Rouault, Argan enfatiza o fato de que na arte moderna são “raros os casos de arte religiosa” e eles aconteceram no âmbito do expressionismo e simbolismo, em uma concepção de arte voltada para a expressão do mundo interior[144]. Mas este sentimento íntimo, em Rouault, e em grande parte das obras produzidas por Previdi, se relaciona com a problemática do mundo exterior e de seus personagens marginalizados.

Esta expressão do social na obra religiosa do artista francês se manifesta nas imagens de operários impregnados de um caráter divino, de uma “presença” de Cristo e uma mensagem de vitória, a de que os mártires alcançarão a sublimação divina. Em termos formais, os contornos espessos que se transformam em faixas largas, o peso e a “brutalidade” da obra são necessários. Pois “a arte, em suma, não se materializa a não ser como condição de negatividade consciente, mas irredimível, da existência moderna[145]”.

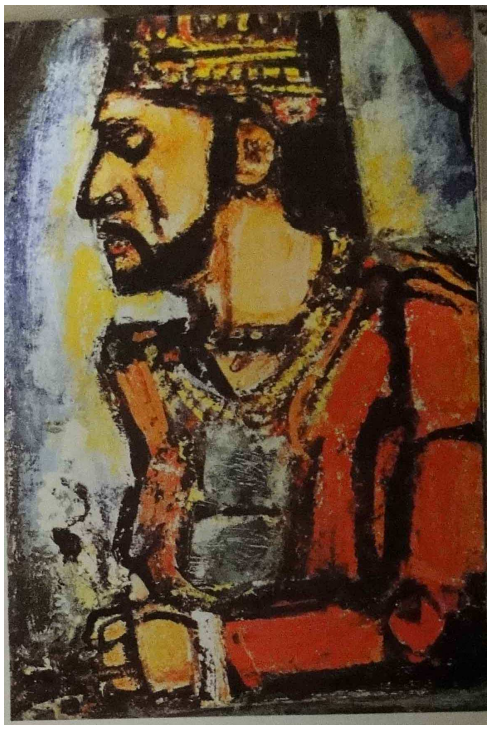


Fig.62 – Rouault. Lê Vieux Roi, 1937. **História da Arte.** Tomo 9. Salvat. Editora do Brasil, LTDA; Barcelona, 1980, p.125

Além de retratar o povo em um estilo muito próprio, Rouault também se destacou pela produção de gravuras, e por ousar em retratar Cristo nas figuras do palhaço e de operário. É um artista que se destaca pelo expressionismo que enfeia e revela a miséria da condição humana, as vezes à beira do caricato.

É interessante analisar o expressionismo, tanto em Rouault quanto em Previdi, como uma forma de oposição, no caso do francês e do curitibano aos valores burgueses, instituídos inclusive pela pintura.

Destaca-se de Previdi um Cristo, [fig 63], de 1957, para o exercício comparativo com a obra descrita de Rouault, [fig. 62].

[144] ARGAN, Giulio Carla**. Arte Moderna**. Companhia das Letras: 1992, p.469.
[145] *Ibid.,* p.471.

Vários são os aspectos que aproximam as duas obras pela apresentação formal. Inicialmente as duas imagens trabalham com um rosto de perfil, nele é possível identificar traços que se assemelham, caracterizando o uso de uma espessa linha de contorno e que também marca as expressões do rosto. O segundo aspecto reside na deformação da figura, sendo que em Previdi está em evidência o corpo todo de Cristo e a sugestão de outros corpos. Em Rouault, a mão, a posição e tamanho do corpo sugerem esta deformação. A própria linha de contorno dá aos corpos, das duas pinturas, um aspecto de “boneco articulado”, isso fica evidente no braço representado por Rouault [fig.62] e nos braços e pernas do Cristo representado por Previdi. Finalmente há o aspecto “sujo” que completa o tom de “feiúra” às obras, dotando-as de um ar rústico e dramático.

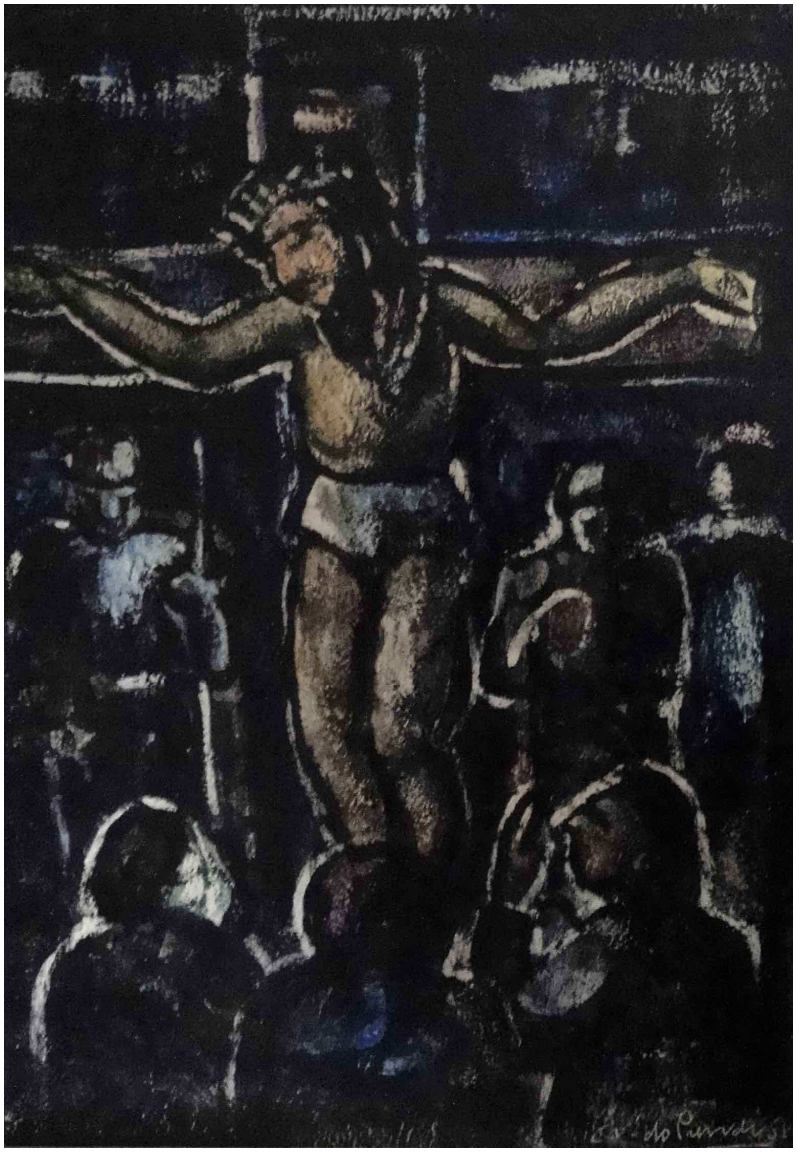


Fig. 63 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1958. Acervo Odilon Previdi. Med. aprox.: 40 x 33 cm.

Na presente obra, [fig.63], ressalta-se o desenho e a ênfase em alguns elementos, no caso o próprio corpo de Cristo e a cruz como um decalque, sendo que a composição toda lembra um vitral, até pelo aspecto de transparência ao redor dos personagens.

Pelos fatos conhecidos até agora sobre Previdi, ele não era um artista religioso, no sentido de mostrar uma devoção fervorosa, por ser comunista era rotulado como ateu, mas a obra contradiz esta fama. A sua expressividade religiosa parece se aproximar da "emoção autêntica[146]" de Rouault e assim como o francês, Previdi retratou outras imagens de Cristo e outras que remetem à iconografia religiosa, sempre lhes impregnando um sentido humano, expresso na figura de gente comum e executando ações humanas[147].

Destaca-se uma última relação entre Previdi e Rouault que é a inserção no próprio contexto e a partir dele, uma tomada de posição, decisiva para o conteúdo da representação. O artista francês nasceu em Paris durante o fervor da Comuna e seus personagens representados são parte da população pobre, gente com as quais convivia. Ao estudar na *École dês Beau-Arts* e se relacionar com os outros artistas, certamente foram-lhe apresentadas outras concepções estéticas e visões sobre a arte, mas sua inclinação para a representação da temática social põe em evidencia um discurso de teor socialista que pode ser interpretado como uma preferência pelo universo proletário.

[146] ARGAN,*Op.Cit*. p.471.

[147] Algumas desta obras de Previdi foram e serão ainda comentadas nos próximos capítulos. Até o presente momento foram encontradas representações de cabeças de Cristo, uma pintura feita com uma tinta tão espessa que é quase um alto-relevo e uma imagem de Cristo flutuando como a dançar. Existe ainda a informação de que em uma obra, os apóstolos foram retratados jogando cartas de baralho (obra ainda não encontrada).

3. A CIDADE DE NILO PREVIDI E O AMBIENTE CULTURAL: QUESTÕES SOBRE A MODERNIDADE ENTRE 1950-60

Neste capítulo a noção de moderno num sentido amplo será trabalhada a partir da dicotomia antigo/moderno, conforme proposto por Jacques Le Goff, considerando os diferentes significados que estes conceitos carregam em si ao longo do tempo[148]. Deste modo, se por um lado a noção de antigo se relaciona ao tradicional, e remete a um conhecimento acumulado, por outro lado, de uma forma pejorativa, pode se associar ao que é velho, ultrapassado, desprovido de valor. O conceito de algo novo que é facilmente relacionado ao sentido de moderno, também pode ter seu lado negativo, se este novo for entendido como algo sem passado, desligado de valores acumulados, ou de uma história constituída[149].

Este conflito de forças entre o que representa a novidade e o que já existe e procura permanecer como algo instituído, pode ser reconhecido na análise da cidade de Curitiba em seu processo de modernização, bem como no desenvolvimento do meio artístico local, permeado pelas tensões do embate antigo versus moderno, conforme veremos.

Quanto ao sentido do moderno no que diz respeito às artes visuais, será tomado como referência os apontamentos de Annateresa Fabris, que explora o sentido da arte moderna associada às conquistas da expansão urbana, bem como as transformações culturais decorrentes desse processo, a partir de um olhar focado para a condição brasileira. Este entendimento de que a arte moderna brasileira deve ser analisada à luz de suas especificidades, abre caminho para se pensar a arte moderna dos artistas curitibanos, no período destacado de 1950-60, também a partir das peculiaridades do cenário local. No sentido exposto, a discussão proposta por Briony Fer, estará presente neste capítulo, a partir da tentativa de se evidenciar “o sentido de diferença” que uma obra pode conter em relação às outras de um mesmo período e assim caracterizar-se como sendo moderna. Para discussão a respeito dos aspectos formais da obra moderna, que permitem estabelecer a diferença entre

---

[148] LE GOFF, Jacques. Antigo/ Moderno. In: **Memória – História**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: 1997, p. 370-392.

[149] Por exemplo, o autor cita as sociedades tradicionais e o culto ao antigo impregnado por um valor de sabedoria. Exemplifica que o novo tem um sentido de puro, nascido, recém-aparecido e que também é um conceito sujeito a uma acepção negativa, como na Roma Antiga, onde os *homines novis* eram aqueles sem passado, os desconhecidos de uma hierarquia social. Idem.

as demais, será utilizada a noção do espaço moderno na obra de arte, discutido por Alberto Tassinari.

Inicialmente, pensemos na articulação entre a modernização no sentido de urbanidade e o surgimento deste mesmo sentimento de ser moderno no meio artístico, a partir de alguns discursos sobre a modernidade. Annateresa Fabris, ao discutir sobre a modernidade nas artes visuais, chama a atenção para o fato de que a arte moderna no Brasil deve ser analisada a partir de suas peculiaridades locais, pois se pensada em relação ao contexto europeu, sem considerar os processos sócio-culturais nos quais se insere, não se caracteriza como moderna. O argumento da autora é pautado, entre outras questões, pela idéia de que é impossível apresentar um único discurso sobre a modernidade, mas é possível buscar as origens de categorias gerais que são capazes de revelar uma essência, por meio de questões que são internas à arte, discutindo suas questões formais e a sua própria função e outras que consideram as relações da arte com a sociedade. Ao expor os discursos que tratam das questões formais, constata-se que um provável momento para o surgimento da arte moderna na Europa está situado na metade do século XIX, tendo como referência o questionamento e as experimentações de Manet, segundo um entendimento do moderno a partir do pensamento de Greenberg. Não há como desconsiderar, porém, que este marco eleito por Greenberg é questionado por Kosuth, que propõe como marco inaugural para arte moderna, a contraposição entre forma e função, através da arte conceitual, deslocando o momento inaugural da arte moderna paro o século XX.[150].

Já para Joan Borrel, Coubert, voltando ao século XIX, representaria o artista que inaugura o momento da arte moderna, se esta for pensada através de um olhar sócio-cultural, pois o artista rompe com o poder acadêmico (o sistema dos salões de arte), para se defrontar com o público, contestação que é levada adiante por outros artistas[151]. Uma característica importante desta arte que se desvencilha da burguesia após Coubert, reside no fato de que a pintura se distancia cada vez mais dos modelos acadêmicos, inicialmente negando a representação da mitologia, da evocação histórica, dos padrões de beleza convencionais até a formação de

[150] FABRIS, Annateresa. (Org.) Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1994, p. 9 -12
[151] *Ibid*, p.12.

diversos movimentos artísticos que rompem de vez com os valores instaurados durante o século XIX, as vanguardas[152].

O modernismo brasileiro, resultante das produções dos artistas de 1922, se aproxima mais das tendências do retorno à ordem internacionais, do que das vanguardas européias, caracterizando-se por uma arte nacional, que necessita captar e tematizar a realidade física e humana do país, criando uma iconografia brasileira. Dessa constatação, Tadeu Chiarelli questiona-se sobre a real possibilidade de pensar as obras de arte brasileiras, a partir de suas condições intrínsecas, questão complexa, uma vez que a preocupação dos artistas pairava sobre o nacional, sobre a tematização do país[153].

Logo, a partir do exposto, já se estabelece uma grande diferença entre os propósitos das vanguardas européias do final do século XIX e o da vanguarda brasileira no século XX (além da distância temporal que as separa), constata-se no caso brasileiro a presença de uma temática: a representação do nacional, em um momento de modernização do país.

A questão é que mesmo este processo de modernização no âmbito sócio-histórico brasileiro, não acontece de forma simultânea no país, nem mesmo pode-se falar de arte moderna na década de 1920 fora de seu contexto de fermentação: São Paulo. Para situar a discussão da arte moderna em Curitiba, deve-se deslocar o entendimento desta relação entre urbanização e desejo de ser moderno, manifesto inclusive no âmbito das artes, para a década de 1950, periodo das grandes transformações sociais, econômicas e culturais.

Em virtude deste descompasso temporal entre os marcos que norteiam os períodos de modernidade, comparando Curitiba com os contextos mais abrangentes, inicialmente pensando o moderno a partir de sua formação européia e depois situando o caso brasileiro, constata-se que Curitiba no período já discutido da década de 1940, se manteve isolada das discussões estéticas e isso pode ser visto nas produções das artes visuais.

Deste modo, e possível um entendimento sobre a produção moderna que se processará na década de 1950 em Curitiba, a partir da compreensão do seu contexto de produção, conforme afirma Briony Ferr, caracterizar algo significa fazer isso em relação a alguma coisa e estabelecer pontos de referência relevantes, “pois

[152] MICHELLI, Mario de. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.5-16.
[153] CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p.28.

os tipos de juízo que fazemos sobre as obras de arte tendem a girar em torno dos tipos de contexto em que [...] elas estão inseridas[154]".

A melhor forma encontrada para discutir a questão moderna nas obras de arte – especialmente as de Previdi, que serão apresentadas neste capítulo – é através da comparação entre o que o artista produz em relação ao modelo de arte estabelecido e entre as produções dos artistas que lhe são contemporâneos, tentando estabelecer além das diferenças, as formas de interação entre elas. Nesta busca pelo que a obra possui de específico e diferenciado, deverá transparecer também a atitude do artista e o desejo de se adequar ao seu contexto moderno, e o modo como ele trabalha a questão moderna, tanto na temática quanto na linguagem[155].

Uma vez que, um dos objetivos da leitura das obras de Previdi, em relação ao contexto moderno será identificar pontos de sintonia entre a sua representação e o contexto vivido, diferenciando-as dos modelos de representação já existentes, cabe enfatizar que isso se fará a partir da idéia do espaço pictórico da obra.

É importante enfatizar que já na década de 1950, dentro do contexto de Curitiba, alguns artistas pensavam a arte a partir de uma linguagem não-figurativa, não apenas através da experimentação e diluição de formas, mas pensando sobre a importância da representação dos elementos plásticos. Alguns destes artistas que tiveram a oportunidade de sair de Curitiba puderam trazer para a cidade o resultado destas experiências com a obra livre do conteúdo, preocupada com sua concepção formal[156], caso de Loio Pérsio e Fernando Velloso.

João Osório Brzezinski, Fernando Velloso, Fernando Calderari e Werner Jehrin são considerados os primeiros artistas paranaenses a receberem premiações no Salão Paranaense com abstrações, e por isso se destacam no cenário artístico local e se diferenciam dos outros artistas por adotar uma nova linguagem, para os padrões da época, uma atitude ousada. Brzezinski chegou a afirmar que nesta

---

[154] FRACINA, Francis, *et ali*. **Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.6.
[155] *Ibid.,* p.10-13.
[156] Dentre estes, Loio Pérsio é inclusive citado por Mario Barata em um artigo escrito em 1959, como um dos artistas que tenta resolver o problema entre a conceituação do tachismo e da arte informal. COCCHIARALE, Fernando. *Op. Cit,* .p 252.

época [entre fins de 1950-60], os professores e alunos da EMBAP entendiam e defendiam a figuração expressionista como “a idéia mais avançada em arte[157]”.



Fig. 64- BRZEZINSKI, João Osório. S/título, 1963. Fotografado no Mon.

A obra moderna dos anos 60, [fig.64], escolhida para o exercício comparativo com as obras apresentadas de Previdi (artista que pelos indícios se encontrava em sintonia com as idéias modernas aceitas por um grupo considerável de artistas figurativos) é um trabalho de João Osório Brzezinski. O fator mais evidente na obra é a ausência de uma figuração e a manipulação de outros materiais, que extrapolam o uso da tinta, e a exploração da tela como espaço privilegiado para a pintura. A tela serve como suporte para “colar” outros materiais como a estopa, por exemplo, e as formas, cores e texturas são o principal motivo da obra, sem qualquer correspondência figurativa. Trata-se de um exemplo, oposto às outras obras apresentadas, que ilustra de forma pictórica o embate estético entre os artistas paranaenses em fins de 1950 e início de 1960.

Diferente de Previdi, outros artistas já no final da década de 1950, apresentavam obras desprendidas da figuração, e na década seguinte, obras não-figurativas já faziam parte das produções locais, caso de Loio Pérsio e Fernando Velloso. Lembrando que Loio Pérsio sai do Paraná em 1958, para realizar exposições em São Paulo, Rio de Janeiro e no exterior (Veneza, Paris e México), voltando para integrar o júri de seleção do XX Salão Paranaense, em 1963, junto com os críticos Eduardo Rocha Virmond e Mario Barata. Este seria por sinal, o Salão de arte que firmaria a arte abstrata no Paraná através das seleções feitas pelo júri e das premiações. Fernando Velloso faz aulas na França com André Lhote de 1959 a 1961, voltando para Curitiba neste mesmo ano, em que Ennio Marques Ferreira já estava sob a direção da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná.

---

[157] CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas – Arte e Política no Paraná (1950-1962).** Mestrado UFPR, 2002, p.7.



Fig. 65 – CALDERARI, Fernando. Gravura em metal, 1960.

A presente obra não-figurativa aqui apresentada é de Fernando Calderari, [fig 65], que somente após 1962-63, viaja para o Rio de Janeiro, depois de ganhar uma bolsa de estudos, financiada pela Secretaria de Cultura[158].

Nesta discussão, a gravura de Calderari oferece o contraponto da figuração que acompanha Previdi desde início no Clube de Gravura em Curitiba. É uma obra significativa, pois foi concebida por um artista da geração dos alunos de Previdi, que freqüentou o Centro de Gravura, feita em metal, e completamente desprovida da veiculação de um conteúdo como as gravuras figurativas[159]. Representa sem dúvida, um trabalho bastante diferenciado das obras que eram então consideradas modernas na década anterior, (que apresentavam distorções não naturalistas), e se distancia completamente das produções dos clubes de gravura, que ainda

[158] Entrevista a Geraldo Leão, em 27. jun. 2001, gentilmente concedida à Carla Nascimento. Consta que Calderari embarcou para o Rio de Janeiro, em 1965, fazendo aulas com De Lamonica Edith Behrihg. LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D'Lippi Comunicazione, 2004, p.48.

[159] Em algumas publicações, Calderari comenta a dificuldade que encontrava em fazer gravuras, nas condições precárias do Centro de Gravura, dirigido por Previdi. Ibid, p.46. Mas em entrevista, o artista deixa claro que apenas utilizou o espaço esporadicamente, "Eu fiz um trabalho lá, utilizei uma série de materiais.[...]. Ali era um ambiente livre, cada um se expressava do jeito que queria, isso não significa orientação, o Previdi não ensinava, cada um fazia o que queria. O pessoal que vinha de fora, aí ele devia dar alguma coisa. CALDERARI, Fernando. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 10 nov. 2011.

perduraram no Brasil até o final de 1956. É uma obra que deve ser analisada a partir de seu arranjo formal, em termos de matéria, cor, tonalidade e forma.

Parte-se nesta análise, da noção de que existe um modelo de representação naturalista, cuja raiz remonta às conquistas do Renascimento, entre elas a noção de espaço perspectivo, que concebeu para si e para outros estilos de época, um esquema espacial. A arte moderna, entendida como ruptura com o modelo naturalista vigente, visa a destruição deste esquema espacial e a sugestão de uma nova espacialidade para a obra de arte. Pois bem, uma das questões debatidas por Alberto Tassinari é justamente a dificuldade em se romper com esta espacialidade herdada do Renascimento e o fato de que a arte moderna parte deste mesmo esquema naturalista[160].

O que constataremos no discurso moderno das artes em Curitiba na década de 1950, inicialmente não parte desta proposta de destruição do espaço pictórico, pelo contrário, as obras que serão consideradas modernas neste capítulo trazem uma construção naturalista e posteriormente tanto a figuração quanto o uso deste espaço serão questionados por alguns artistas ainda no final da década, mas sem alteração drásticas na concepção da obra enquanto objeto.

A estética dos artistas modernos curitibanos, no início da década de 1950, só tem razão de ser moderna em relação à arte vigente em Curitiba, e em virtude das condições locais nas quais se deu o desenvolvimento do meio artístico. Porém, as ações lançadas pelos artistas, que se propuseram a instaurar um conceito de arte moderna a ser defendido em Curitiba são notáveis e podem ser consideradas modernas, pois partem de questionamentos acerca da linguagem acadêmica e da instância legitimadora da arte na cidade, o Salão Paranaense.

Nilo Previdi, que timidamente ingressou no meio artístico a partir de uma obra[161] apresentada para o salão de arte oficial da cidade em 1944, no decorrer da década de 1950 apresentará um destaque maior através de suas participações em debates artísticos e em 1960 por sua atuação frente ao Centro de Gravura do Paraná. As duas décadas em questão representam um período de tempo marcado por diversas transformações sociais que serão discutidas nesse momento, e cada década representa para a cidade e também para a arte paranaense, momentos diferentes.

---

[160] TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.9-33.
[161] Trata-se da pintura à óleo intitulada *Emoção*, apresentada no primeiro capítulo.

Enquanto o Paraná na década de 1950 é marcado pela expansão agrícola e o povoamento do Estado, na década seguinte a palavra de ordem é industrializar! Na arte especificamente, pode-se dizer que houve um intenso desejo, manifestado pelos artistas, de acompanhar esteticamente a época vivida, reconhecendo a condição de um isolamento do Paraná em relação às discussões e à produção de arte contemporânea.

Se for possível encontrar um denominador comum entre os anos 50 e 60, desconsiderando as diferenças entre as duas décadas e analisando-as a partir de um mesmo olhar, pode-se admitir a presença de um desejo de modernidade. Este desejo se expressa pela celebração do novo, no sentido exposto por Adorno "*Lo nuevo és el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo em si. Esta és la maldición de todo lo que es nuevo*[162]". E como veremos, trata-se de uma vontade de ser moderno impulsionada por um grupo detentor de poder político, capaz de promover reais transformações na cidade, mas, que não chegam a ser suficientes para que grandes mudanças positivas operem na vida de todos, mas sim, passe a ser um privilégio restrito a uma elite reconhecida e que se reconhece como urbana. Esta questão se mostra visível quando através da publicação de alguns meios impressos, o sentido de "antiurbano", expressão utilizada por Aracy Amaral, será caracterizado pela presença indesejável dos não-civilizados, aqueles que não foram atingidos pelo "novo em si" e talvez, nem pela "vontade do novo".

Reconhecer o processo de urbanização da cidade de Curitiba – a partir de seu aspecto físico, expresso principalmente através das edificações, mas também a partir de uma mentalidade aberta à aquisição de novidades – como sendo uma representação da modernidade é, por sua vez, aceitar a existência de algo mais, de um oposto, da periferia que permite se distinguir do centro, do proletário em relação ao patrão, do popular como cultura além do erudito. É uma visão da cidade amplificada, que pode constituir o que Annateresa Fabris denominou de o "avesso da cidade moderna", ou a própria cidade moderna, conforme Aracy Amaral[163]." Trata-se do que está a margem do que foi idealizado e aceito por uma elite urbana inspirada em um modo de viver europeu, visível em hábitos, costumes e até no revestimento estético da própria cidade.

---

[162] AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1994, p.89.

[163] *Ibid.,* p.89-90.

O ambiente cultural, de onde as aspirações elitistas se inserem fornece os indícios das contradições existentes nesta sociedade moderna. Além dos espaços reservados à ação desta elite mencionada, em outros locais a cultura se manifesta, revelando a permanência do popular, mas também a inserção do massivo, que pode ser exemplificado pela popularidade do cinema, do rádio, já em décadas anteriores, e da TV (esta partir de 1960) em Curitiba, por exemplo. Estas diferentes manifestações da cultura podem ser criadas ou suprimidas, no ato de questionamento do ambiente cultural e da escrita do pesquisador, de acordo com Certeau[164]. Reconhecer a diversidade das manifestações culturais, bem como a intersecção existente entre elas, torna-se tarefa importante, embora difícil, uma vez que é a arte erudita que tende a tornar-se sempre dominante, sobrepujando as outras.

Deste modo, a discussão a respeito da atuação de Nilo Previdi, a partir de 1950 no meio artístico, se estabelecerá neste terceiro capítulo, paralelamente à tentativa de compreender e discutir a concepção que se fazia do moderno no Paraná, e como este conceito se configurou no ambiente cultural híbrido de Curitiba.[165] Mas, trata-se de uma fala específica sobre o meio artístico, mais precisamente sobre as artes plásticas. É reconhecido um olhar focado à uma cultura elitista, uma vez que este meio artístico está relacionado a uma escola de arte e a um salão de arte oficial, ambos lugares de poder, de interdições e acesso restrito à uma elite.

A discussão proposta, a partir da inserção de Previdi no meio artístico, possibilita considerá-lo como artista reconhecido pelas instituições legitimadoras da arte e como artista moderno, a partir das características plásticas de sua obra, mas também por suas idéias assumidas e difundidas em seu contexto. É no plano das idéias que Previdi se encontrará durante a década de 1950 inserido em um grupo de artistas e intelectuais considerados modernos e na década seguinte, em um grupo que se opõe à arte moderna defendida, então, basicamente a abstração. Fazem parte desta dualidade no meio artístico paranaense – expressa por grupos de

---

[164] CERTEAU, Michel de**. A cultura no plural.** Interpretando o autor, o lugar de que o pesquisador fala, o que é possível dizer sobre este lugar e principalmente, de onde o pesquisador está falando – ou seja, onde o seu discurso enquanto pesquisador está situado – são questões que revelam um problema político e o seu exercício leva a questionar a função social da cultura erudita.

[165] "Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". CANCLINI, Nestor Garcia. **Cultura Híbridas**. São Paulo: Edusp, p.18, 2011.

modernos versus grupos de não-modernos, ou antigos – questionamentos sobre a função da arte e a representação da realidade.

A partir da reflexão proposta, defende-se que Previdi pode ser considerado um artista moderno também pela sua posição engajada, um tanto quanto questionável para as artes plásticas no meio artístico oficial paranaense na década de 1960, mas em consonância no plano das idéias, não da representação, com uma vertente artística e intelectual que questionava o papel do artista na sociedade, e isto em um âmbito nacional e internacional. Esta questão é apenas esboçada neste momento, e será aprofundada no capítulo **4, O Centro de Gravura do Paraná: a faceta engajada de Previdi**.

Uma vez mencionado um cenário amplo para se falar de arte, recorrendo a exemplos nacionais e do exterior, que estarão presentes no próximo capítulo, a discussão sobre a modernidade local neste momento justifica-se, pois ajuda a compreender as questões pertinentes à arte moderna em Curitiba, em relação às suas diferenças com os outros meios artísticos, cada vez mais influentes no Paraná a partir da década de 1950.

Faz-se necessário pensar sobre o contexto histórico onde o ambiente cultural e o meio artístico estão inseridos. Esta inserção na história do período estudado, 1950-60, não permite escapar da evidente constatação do planejamento da urbanização da cidade de Curitiba e dos aspectos que o acompanham, entre eles, o pensar “o novo” também em termos de arte. Para tanto, as diversas matérias publicadas na revista **Panorama**, ao longo das décadas de 1950 e 60 serão utilizadas, a fim de demonstrar a produção e circulação de um discurso de modernidade recorrente no período, e que de certa forma auxiliou a legitimar a idéia do moderno associado à centralidade do progresso como uma vontade política relacionada a uma necessidade histórica. Curitiba torna-se uma cidade gerida por um governo declaradamente racional. Esta não é uma característica isolada da cidade de Curitiba, mas comum a diversas cidades dos países ocidentais e do processo de modernização pelo qual passaram, processo este, entendido como sendo a ocasião em que a modernidade estava sendo colocada em prática.[166]

[166] A modernidade identificada com a racionalização é, segundo Alain Touraine, uma concepção clássica de modernidade, onde existe a “difusão dos produtos da atividade racional, científica, tecnológica, administrativa. Por isso, ela implica crescente diferenciação dos diversos setores da vida social: política, econômica, vida familiar, religião e arte em particular [...] .” TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade.** Vozes: Petrópolis, 2002, p.17.

Intitulada como um “Cultural noticioso”, a revista **Panorama** representa uma fonte interessante de pesquisa, pois além de ser um periódico que cobriu mensalmente o contexto estudado, é rica em imagens da época e além de reproduzir os discursos oficiais, ainda apresentava críticas – embora menos freqüentes – aos tempos modernos de Curitiba. Um detalhe importante é que inicialmente a revista era publicada em Londrina e se propunha a fazer a cobertura do Estado como um todo, a partir de 1954, ela passou a ser impressa em Curitiba e a apresentar a partir de então uma vasta cobertura sobre o processo de crescimento e modernização de Curitiba. Apesar do enfoque voltado para a capital do Paraná, as seções da revista destinadas ao Brasil e ao Mundo, permitem estabelecer relações entre contextos, mesmo que de forma generalizada.

A compreensão do lugar de onde Previdi passa a agir como artista a partir da década de 1940-50 exige que ele seja deixado um pouco de lado, a fim de que se consiga primeiro mapear o ambiente que o instigou, mas paralelamente, suas obras servem como referência, registros documentais para se pensar o contexto histórico. Ao mesmo tempo, suas obras podem ser questionadas, em relação ao meio artístico local em transformação, e a respeito do quanto elas, enquanto objetos de arte representam as mudanças exigidas pelo momento.

Trata-se, portanto, de descrever a cidade para poder pensá-la como parte dos problemas a serem resolvidos pelo artista como um agente ativo de sua cultura. De acordo com o exposto, um primeiro norte rumo ao entendimento de modernidade que se busca, de acordo com o objeto de estudo proposto, é apontado a partir de uma idéia de um desejo de ser moderno. Esta busca pela modernidade como uma conquista, relaciona-se com a urbanização da cidade e com a nova paisagem na qual o artista se defronta, em meio às contradições resultantes do progresso.

Apontadas as ações acima, deve ser respeitada às condições que limitavam os artistas paranaenses, pois no meio cultural existente, prevalecia o pouco acesso às informações relativas à arte nacional e internacional e fora do Salão Paranaense, não havia possibilidade para que o artista mostrasse a sua produção. Ainda assim, em um momento de indignação, alguns artistas em Curitiba, protagonizaram um episódio em que montaram um Salão à parte, em um momento considerado por eles

de ruptura, porém, passadas as exaltações de ânimo destes artistas inconformados, a maioria se voltou novamente para o Salão, tentando modificá-lo[167].

O relato de Jair Mendes, a respeito dos ares provinciais de Curitiba contribui para dimensionar o ambiente em que viviam os artistas e contra qual idéia de arte os modernos iriam insurgir:

> Eu cheguei em Curitiba em 1951 [...] e eu fiz o curso de Belas Artes de 54 a 58 [...]. Nós vivíamos em um mundo restrito à Curitiba. Curitiba ainda era uma aldeia, [...] É ... nós não tínhamos essa comunicação com o mundo.[...]. Carta demorava, telefone era muito difícil, não tinha imagem, nem revistas, jornais a gente recebia de fora, então esse foi o período de uma arte genuinamente paranaense[168].

O próprio artista estabelece uma relação entre a arte que se fazia a partir das condições existentes no ambiente e também especifica o que chama de arte genuína paranaense:

> A pintura ainda só de paisagens ou retratos. Muito pinheiro, porque era o símbolo do Paraná. Então era uma pintura que quando muito avançada aproximava-se um pouquinho do impressionismo, mas nem isso. Então era a pintura que se fazia no Paraná, era aquela. De fundo de cozinha, sabe?

Não se pode afirmar, a partir de um relato atual, que os artistas da época tivessem a consciência da chamada “arte de fundo de quintal”, mas pode-se apontar um desejo de mudança, a partir das visitas às Bienais e do conhecimento de novas linguagens, do contato com o novo, conforme explicita Jair Mendes: “eu tive a felicidade de ir assistir a Bienal em São Paulo, foi uma das primeiras bienais. Então, lá, aquilo foi impacto pra nós. A gente não... ficava abobado com o que estava vendo lá” [169]!

---

[167] Trata-se do episódio que ficou conhecido em 1957, como o Salão dos Pré-julgados, ocasião em que os artistas modernos de Curitiba se rebelam contra o resultado do XIV Salão Paranaense, que havia privilegiado os artistas mais conservadores, então considerados acadêmicos. Compreendendo as devidas diferenças, pode-se fazer até uma analogia desta situação inusitada da arte paranaense, com o surgimento do Salão dos Independes na França (1884), a partir do entendimento de que este foi um fato marcante para a arte local e que os artistas de Curitiba questionavam fato de que por serem eles novos e adeptos de uma arte moderna, não eram aceitos pelo Salão.

[168] Jair Mendes, (1938), entrevistado pela autora em 01. set. de 2011, em Curitiba.

[169] O caso de Jair Mendes é semelhante ao da maioria dos artistas paranaenses que não tiveram a oportunidade de viajar para o exterior. Outros poucos artistas, tiveram este contato com o novo a partir de iniciativas próprias. Adalice Araújo relata a Geraldo Leão, em entrevista realizada em 26 de maio de 2001, e gentilmente concedida a mim pelo autor, a seguinte situação: a de que em inícios dos anos 50, Curitiba tinha uma tradição que vinha de Andersen. Ela afirma que era uma das únicas alunas da Escola de Belas Artes que tinha acesso aos livros que em geral eram em francês, uma língua que ela conhecia, pois já havia estudado no Sion, mas que se tratava de uma língua que seus

Fernando Velloso, artista que integrou a primeira turma da Escola de Música e Belas Artes (EMBAP) criada em 1948, também considera a oportunidade de ter visto a Bienal como uma "primeira porta aberta" diante das obras de Picasso, De Kooning, Edouard Pignon, Fontana, Giacometti, Léger, Morandi, Pollock, Rothko, Tobey, Vedova, e outros, afirmando que:

> Isto lhes virou a cabeça apesar de que algumas obras, principalmente as abstratas (as da Action Painting ou Expressionismo Abstrato, mais especificamente) eles não se achavam em condições de gostar ou apreciar tantos eram os preconceitos acadêmicos que ainda conservavam contando também com a influência de um "realismo" de esquerda que acompanhava alguns dos seus colegas modernos, como os teóricos Aristides Vignoles e Walmor Marcelino que contestavam a arte abstrata[170].

No relato acima, Velloso não só reafirma o entusiasmo de Jair Mendes diante da novidade trazida pela Bienal, como se afirma, junto com os outros artistas, como sendo um artista cheio de preconceitos, e alguns de seus companheiros, artistas influenciados pelo realismo social da esquerda. Esse é um ponto importante para a compreensão da arte feita em Curitiba na década de 1950, pois neste período a incidência da obra dos artistas modernistas brasileiros como Di Cavalcanti e Portinari era real. Como visto, uma das primeiras pontes feitas entre a arte nacional e os artistas de Curitiba fora a revista **Joaquim**, que trazia ilustrações e discussões culturais desde final da década de 1940.

Outra questão importante reside no fato de que a Bienal, ao trazer 1854 obras, de 25 países, propiciou a oportunidade da observação da arte internacional, entre elas a abstrata, mas também obras nacionais de Segall, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi e Anita Malfati, entre outros[171]. Parte dos artistas de Curitiba, observavam as obras internacionais e também as obras dos artistas brasileiros pela primeira vez.

---

colegas não dominavam. Ainda relata que História da Arte foi uma disciplina que ela veio a estudar em Roma. Além da condição favorável para poder viajar, outra situação que fazia diferença na época – no sentido de poder ter acesso a novas informações – era o pertencimento a um grupo intelectualizado, o que era algo restrito. Em outra entrevista feita por Geraldo Leão, o crítico de arte Eduardo Rocha Virmond, em 10 de maio de 2001, cita em fins dos anos 40 o Café Belas Artes, local onde se liam os livros de Picasso, Lothe e Sérgio Milliet. O crítico menciona ainda um grupo que se reunia na livraria Globo, depois Ghignone, onde as discussões estavam relacionadas à literatura e à história, citando Constantino Machado, Temístocles Linhares e Wilson Martins como "os modernistas no sentido da literatura". É interessante situar o período do qual Virmond fala, anos 47 e 48, como sendo também o período de circulação da revista **Joaquim**, reconhecidamente um periódico que se propunha a contestar o ambiente cultural local.

[170] VELLOSO, Fernando. *Apud.* BINI, Fernando. **Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor.** Curitiba: F. Bini, 2003, p.10.

[171] **Linha do tempo Bienal.** Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

Ressalta-se que acerca da arte internacional, não eram apenas os artistas de Curitiba inexperientes neste contato com as vanguardas internacionais, e especificamente com a arte abstrata[172]. Para Ferreira Gullar, a exposição dos artistas suíços na Bienal foi um impacto, algo inteiramente novo, pois em 1951, no Rio de Janeiro, eram poucos artistas que timidamente faziam arte abstrata[173]. Após esta primeira Bienal o concretismo ganha força entre os artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo teorizada por Mario Pedrosa, que afirma que até a crítica de arte, passa a ficar a favor da arte abstrata a partir de então[174]. A realização das primeiras Bienais serviu para que os artistas e os críticos percebessem, através da observação da arte novíssima apresentada pelos outros países e da arte internacional já consagrada no exterior, o grande vazio de algumas décadas das artes plásticas brasileiras[175].

Temos deste modo, uma situação de surpresa dos artistas diante do contato inicial com a arte abstrata, e isto não é apenas exclusividade dos curitibanos, distantes das discussões modernistas de São Paulo. O fato é que enquanto os grupos cariocas e paulistas desenvolveram-se nas linguagens abstratas, pós Bienal, os artistas de Curitiba voltaram para uma situação onde a barreira inicial ainda era a arte naturalista, inspirada no academismo, fomentado pela EMBAP, e que já estava superada em São Paulo, através dos movimentos modernistas. Deste modo, pode-se considerar um duplo impacto sentido pelos artistas curitibanos, que não viveram de perto as discussões levantadas pelos modernistas brasileiros, e se depararam na Bienal, com o que havia de mais avançado na arte internacional no momento.

Resgatando a discussão inicial, que relacionava a arte ao desenvolvimento urbano da cidade, a situação dos artistas em Curitiba nesta década de 1950 era

---

[172] Apesar de que a primeira exposição de artistas abstratos no Brasil aconteceu no final da década de 1930, em São Paulo, no chamado Salão de Maio. Em sua segunda edição foram expostas obras de Bem Nicholson e no ano seguinte, Magnelli, Calder e Josef Albers. COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** São Paulo: UNICAMP, 2004, p.40.

[173] Ferreira Gullar (1930), poeta, dramaturgo e crítico de arte. Além do seu envolvimento com a arte concreta desde 1952, foi teórico do neoconcretismo, movimento do qual se desliga entre 1961-61. Em 1961 dirige a Fundação Cultural de Brasília e adere ao movimento de cultura popular, trabalhando no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos estudantes (CPC-UNE). COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.86.

[174] Mário Pedrosa (1900-1981) crítico, historiador da arte, jornalista, professor, filiado ao partido Comunista a partir de 1926, exerceu intensa atividade política desde 1923. Foi um dos grandes difusores da arte abstrata no Brasil e entre outras funções foi membro da Associação Internacional dos críticos de Arte, desde a sua fundação. *Ibid*, p. 104-105.

[175] ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Poliana Lopes. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores, (1951-2000**). São Paulo: Boi tempo, 2004, p.43.

muito parecida com a dos paulistas na década de 1920, que começavam a vivenciar as transformações urbanas e buscavam conquistar a modernidade também na arte, procurando abandonar as formas tradicionais artísticas e atualizá-las em relação ao tempo vivido. Sem necessariamente objetivar a construção de uma arte nacional, os curitibanos precisaram romper com a tradição na arte, ainda reinante no início de 1950.

A estranheza e admiração diante das novidades das Bienais, bem como o estado em que se encontrava a arte em Curitiba, pode ser explicada a partir do próprio ensino oficial que se propunha para os artistas curitibanos na época, de acordo com Jair Mendes, "uma formação acadêmica ainda na Missão Francesa, sabe?", onde o artista enfatiza a questão do desenho, da anatomia e a presença dos artistas mestres como Waldemar Curt Freysleben (1899-1970), Estanislau Traple (1998-1958), Oswaldo Lopes (1910-1964) e Theodoro De Bona (1904-1990), todos eles, alunos de Alfredo Andersen. Uma questão importante a ser ressaltada é que Andersen era o mestre do ateliê, os artistas citados, embora tenham sido seus discípulos, já começam a lecionar em um ambiente de instituição diferenciada da antiga Escola de Mariano de Lima, segundo Adalice Araujo, "voltada realmente para melhorar o nível do operário"[176]. A Escola de Música e Belas Artes (EMBAP) passa a funcionar, de acordo com os moldes de uma instituição moderna, cuja contestação a favor de novas linguagens passa a existir apenas a partir desta geração de alunos da década de 1950, da qual faz parte Jair Mendes e mais tarde, Nilo Previdi.

Quanto às modificações relacionadas ao convívio cotidiano e pessoal, ocasionado pela modernidade, alguns indícios já foram esboçados ainda no primeiro capítulo, quando Nilo Previdi foi apresentado como alguém que já nasce em um lugar que projeta um ideal de cidade moderna, investindo na tecnologia, como por exemplo, na utilização dos primeiros bondes elétricos, ou no revestimento da cidade, através do planejamento urbano, inserções que durante as décadas posteriores se tornam mais freqüentes e notórias.[177]

---

[176] Entrevista a Geraldo Leão, *Op. Cit*.

[177] Um discurso político de modernidade pode ser identificado anteriormente, sendo Manoel Ribas – interventor entre 1932 a 35 e 1937 a 45; e governador do Estado de 1935 a 37 – um político considerado como um formulador no plano econômico e social de modernização do Paraná, uma política que foi retomada por Moysés Lupion, a partir de 1947. Instituto paranaense de desenvolvimento econômico e social. (IPARDES). **O Paraná reinventado: política e governo/Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social** – 2 ed. Curitiba: 2006, p.54.

A partir da década de 1950, o ideário moderno se torna ainda mais sintonizado com um plano nacional e politicamente mais visível, principalmente através da construção das obras que compõem o Centro Cívico de Curitiba.[178] O referido conjunto é composto por áreas edificadas que materializam a existência de um "lugar do poder" representado através dos seguintes edifícios: Palácio do Governo, Residência do Governador, Palácio da Justiça, Tribunal do Júri, Tribunal Eleitoral, Edifico das Secretarias, Secretarias, Plenário e Comissões da Assembléia. Ainda compreendem o Teatro Guaira, a Biblioteca Pública, o Colégio Tiradentes, praças e avenidas de acesso[179], que possibilitavam aos "forasteiros" se localizarem sem maiores dificuldades, pois as ruas são retas e amplas como em "um tabuleiro de xadrez".[180]

Como um todo, a cidade sofre o impacto de tais transformações, sendo o ambiente cultural apenas mais um dos setores a acompanhar a profusão dos acontecimentos e contribuir da mesma forma para que eles aconteçam. Duas das instituições mais representativas do Estado no âmbito cultural, criadas na década de 1940, o Salão Oficial de Arte e a Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), ambas, representando a cultura de uma elite e produzindo para ela, além de estarem determinando as diretrizes para o entendimento e o reconhecimento da arte paranaense. A ação destas duas instituições é determinante para a formação e apresentação do artista à sociedade. Constituem, as duas, um referencial para se pensar a produção artística, a circulação das obras e o consumo de arte local, uma vez que funcionam a partir de determinações e regras que permitem mensurar a organização cultural. Tanto a EMBAP como o Salão de Arte funcionam a partir do

---

[178] Registra-se em 1951, sob o governo de Bento Munhoz da Rocha Neto, uma participação significativa do Paraná na economia brasileira, através da produção do café. A partir deste período, se intensifica paralelamente um aumento no padrão de vida da população e ao mesmo tempo o Paraná se mostra atraente aos brasileiros de outros Estados, acontecimento para o qual o governo procura se mostrar preparado, reforçando a idéia da "boa índole" do povo paranaense e ao mesmo tempo reforçando os serviços policiais; enfatiza-se no discurso político desse período a elevação das condições sociais de vida: "a prosperidade no plano material se coloca para o Executivo como uma questão essencial à vida moral, ao desenvolvimento da cultura e da democracia". Ibidem, p.55-56. Ainda sobre o surto de imigração, a Revista Panorama traz artigo afirmando que "no norte do Estado costuma-se dizer que existem até 'paranaenses', além de mineiros, paulistas, gaúchos, representantes do nordeste, do centro-oeste, do Brasil inteiro, sem falar dos estrangeiros de quase todas as nacionalidades". SOETHE, Adolfo. Paraná, o maior cadinho de raças. **Panorama,** Curitiba, ano III, nº 29-30, nov/dez, p.171-175, 1953.

[179] IPARDES, *Op.Cit.,* p.83.

[180] São constantes as referências sobre os pontos turísticos da cidade e sua funcionalidade, enfatizando justamente a questão do planejamento, sendo Curitiba a "cidade sorriso" estrategicamente pensada como um tabuleiro de jogo. PANORAMA DE CURITIBA**. Panorama,** Curitiba, ano V, nº 42, novembro, p. 8, 1955.

princípio de aceitação e exclusão, pois os alunos que entram para a escola de arte precisam estar aptos a desenvolver a arte que é aceita e determinada pela instituição e pela sociedade no qual ela está inserida, e no Salão de Arte os artistas estão subjulgados às opiniões de um júri, que determina a qualidade das obras premiando-as, e valorizando não apenas o objeto artístico, mas o nome do artista. Qual a relação das duas instituições com a referida modernidade da cidade?

Arrisca-se a dizer que a própria existência, possibilitada pela forma como o ensino de arte e o artista são encarados, mas também a necessidade, interpretando Belting, de que a arte acompanhe o novo estilo de vida que se configurou com a chegada da modernidade[181].

A organização urbana propiciou o desenvolvimento de um novo modo de viver, facilitando a circulação das pessoas, favorecendo a criação de novos ambientes e conseqüentemente incentivando novas formas sociais de convívio e debate público, haja vista o crescimento de cafés e até mesmo o surgimento de grupos para discussão artística, política e literária, bem como os locais para comercializar materiais, como as galerias de arte particulares. O surgimento de novas moldurarias, como a Cocaco[182], por exemplo, possibilitou pensar em quadros de tamanhos diferenciados e na moldura como um detalhe importante na obra de arte, uma vez que os tamanhos dos quadros até então eram padronizados[183].

Enfatiza-se a importância da Biblioteca Pública, por exemplo, que já existia desde 1857, e que até então não dispunha de um local fixo, podendo a partir de uma sede própria se tornar "um lugar certo para o desempenho de sua função científica e cultural, e "**a altura das exigências da época**", sendo considerada a "universidade do povo".[184] Independente do discurso enaltecedor exposto, a biblioteca representou

---

[181] BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

[182] "Eu e mais alguns amigos montamos na Ébano Pereira, ao lado da Biblioteca, uma casa antiga [...] com a intenção de fazer uma fabriqueta de molduras, que não tinha na época, [porque] molduras modernas eram difícil de encontrar. [...] e depois se transformou num local onde os artistas se encontravam, os artistas faziam ponto de encontro ali". FERREIRA, Ênnio Marques. Entrevista à autora, Curitiba, 05. set .2011.

[183] A moldura é como uma vestimenta para a obra, é um complemento. Na época, os tamanhos eram oficiais, em geral 50 cm X 65 cm. Informação de Alvino Frankenberg, na época também moldureiro. Entrevista à autora, Curitiba, 09 dez. 2011

[184] ZIMMERMANN, H.P. Biblioteca Pública do Paraná: índice da cultura de um povo. **Panorama,** Curitiba, ano V, nº 42, p.19, 1955. A biblioteca de Curitiba foi criada quatro anos após a emancipação do Paraná sendo reorganizada na Presidência do Visconde de Taunay, a partir de um novo regulamento em 25 de março de 1886; pela lei nº 474, de 6 de maio de 1952, retornou do poder da Prefeitura de Curitiba para ficar sob a jurisdição do Governo do Estado. (Grifo meu).

realmente um ponto de encontro da intelectualidade, além de sediar as exposições do Salão Paranaense ao longo da década.

A imagem da cidade, em sua organização e funcionalidade, oferece os subsídios para se pensar o embate entre o antigo e o moderno, questão que passa a se difundir por todos os setores, e altera a própria imagem do cidadão paranaense e curitibano, recorrentemente exaltado como trabalhador, honesto e dinâmico e moderno. A forma como a cidade era noticiada, representa outro discurso à parte – nesta dissertação notavelmente recorrendo às matérias publicadas na revista **Panorama** – de forma favorável à administração e a legitimação do discurso da modernidade.

Uma das edições da revista publicou uma conferência do prefeito de Curitiba em 1955, Ney Braga, um "homem de singular capacidade de trabalho e uma visão compatível com as suas qualidades de administrador moderno", no salão nobre da Universidade falando sobre as obras de sua gestão. A matéria afirma que "A capital cresce vertiginosamente, rompendo constantemente as suas roupagens velhas, que **precisam ser substituídas por outras**, **novas**[185]**"**. Em outra reportagem fotográfica, feita para a mesma revista, afirmava-se que "por cima dos telhados da **cidade velha** apontam as silhuetas dos edifícios da **cidade nova**[186]"

Esta oposição entre o antigo e o moderno e a super valorização do rápido crescimento urbano podem ser vistas nos registros fotográficos, publicados em 1955 com a seguinte legenda: "Por volta de 1935, Curitiba era ainda **isso**[187] que se vê aqui, [fig.66]. Uma cidadezinha provinciana como centenas de outras." Logo abaixo da outra fotografia, [fig. 67], a legenda informa que "Vinte anos depois – eis o surpreendente contraste. Milagre de administrações capazes e do dinamismo dos paranaenses[188]".

---

[185] PANORAMA DE CURITIBA**. Panorama,** Curitiba, ano V, nº42, novembro, p. 8, 1955.
[186] FRUTOS DE UMA BOA ADMINISTRAÇÃO. **Panorama**, Curitiba, ano VI, ano 53, outubro, p. 23 - 25,1956. (Grifo do autor).
[187] Grifo meu.
[188] **Panorama**, op.cit., nº 42, p. 4-5, 1955.



Fig. 66. Cidade de Curitiba em 1935. PANORAMA DE CURITIBA**. Panorama,** Curitiba, ano V, nº42, novembro, p. 8, 1955.



Fig. 67. Cidade de Curitiba em 1955. PANORAMA DE CURITIBA**. Panorama,** Curitiba, ano V, nº42, novembro, p. 8, 1955.

Observa-se a transformação no plano vertical da cidade e o visível aumento do número de carros. As conseqüências não aparentes na fotografia resultam das demandas que a vida moderna impunha à administração local, caracterizada como eficiente e racional e as necessidades dos curitibanos, com problemas cujas soluções eram constantemente divulgados nos meios impressos, como o asfaltamento das vias públicas, a expansão da rede de saneamento básico, o aumento e incremento da rede telefônica, assim como a ampliação do sistema de transporte coletivo, além de outras novidades como a criação do Super-Mercado Municipal, o plano de construção de uma rodoviária (com uma torre de 30 metros de altura, a mais alta do Estado!), novas instalações para o matadouro municipal, e a construção de novas escolas públicas, destacando-se projetos para que o lixo e os detritos dos esgotos fossem transformados em fertilizantes orgânicos[189].

Assim como se estabeleceu a oposição entre antigo (velho) e novo na cidade, estando o novo associado à idéia do moderno, no ambiente cultural, especialmente nas artes plásticas, caso semelhante pode ser constatado. Somado a este embate, a modernidade no meio artístico surge atrelada à organização das instituições modernas, como a EMBAP e o próprio Salão Oficial de Arte, ambas analisadas como partes constituintes das transformações urbanas e culturais, mas também inseridas em uma espécie de desejo de progresso e no caso do Salão de Artes da década de 1950, à ruptura, ao desprendimento de uma arte que passa a não representar mais o estilo moderno de vida adotado, pois é considerada tradicional,

[189] FRUTOS DE UMA BOA ADMINISTRAÇÃO. **Panorama,** Curitiba, ano VI, ano 53, outubro, p. 23 - 25,1956. *Op.Cit*.

conservadora, ultrapassada[190]. Este desejo de busca pelo moderno como sendo o novo se repetirá no contexto do salão oficial de arte nos anos 1960, nem sempre a partir de um consenso, assim como aconteceu na década anterior.

Certamente, não existe uma separação abrupta entre o que pode ser considerado moderno e o que pertence ao tradicional, de forma que, embora a EMBAP como tal seja considerada uma instituição moderna, ela será durante a década de 1950 e posteriormente, considerada tradicional em seu ensino de arte, contraditoriamente repetindo os modelos acadêmicos a serem combatidos pelos artistas modernos no Salão de Arte. O ritmo acelerado das idéias da modernidade, latentes na sociedade nem sempre é acompanhado pela instituição enquanto organização. Soma-se às condições descritas, que enfatizaram a modernidade como uma consciência relacionada a novos hábitos e sentimentos, idéias e costumes, as transformações no plano político, econômico e social, visíveis em Curitiba a partir do rápido crescimento urbano e das contradições decorrentes deste processo. Os artistas e a intelectualidade que se encarregaram de discutir a modernidade, também não deixaram de lado a representação do seu lado menos triunfante e bonito, expresso pela desigualdade a que muitos ficaram expostos durante o fervilhar das transformações modernas, e que se transformou na temática trabalhada com maior afinco por muitos artistas sociais e também os politicamente engajados, caso de Nilo Previdi.

3.1 – A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE E A CIDADE NA ARTE DE NILO PREVIDI

Até o presente momento, os dados expostos permitiram refletir a respeito da idéia de modernidade como um todo, como uma difusão na sociedade a partir das transformações visíveis no modo de viver urbano. Transformações estas, que atingiram também o setor cultural e foram responsáveis por mudanças no meio artístico. Deste modo, se antes a pintura paranaense enfatizava retratos, naturezas-mortas e a paisagem natural, através de uma representação naturalista, por exemplo, a partir de 1950, intensificam-se novos temas e outras paisagens,

[190] Os conceitos de antigo e moderno, bem como sua oposição é trabalhada por Le Goff, de onde inicialmente a palavra antigo pode se associar ao sentido de tradicional, e moderno ao sentido de novo, ambas podem ter dependendo do contexto, uma conotação pejorativa, pois são palavras ambíguas. No caso em questão, onde se analisa a modernidade paranaense a partir da década de 1950, o antigo é ligado ao tradicional e ao passado, enquanto o moderno, relaciona-se à idéia do novo, do progresso. Le Goff, Op. Cit.

resultado das mudanças físicas do meio e do contato com um universo além Curitiba, possibilitando novos conhecimentos estéticos.

Porém, é importante que se abra um parênteses, a fim de sanar prováveis generalizações, e evitar o equívoco de afirmar o total isolamento dos artistas paranaenses com a arte internacional ou moderna, pois é possível falar de casos isolados. Afirma-se a década de 1950 como marco, em virtude dos acontecimentos nela concentrados, mas também por atingir um número maior de artistas em Curitiba e potencializar uma nova conscientização artística. Existem exemplos anteriores de artistas que saíram do Estado em busca de um aperfeiçoamento artístico, mas que acabaram garantindo um desenvolvimento individual, ou de intensidade insuficiente para provocar grandes modificações.

Comentando a respeito da expressividade dos acontecimentos durante a década de 50, Fernando Velloso cita aqueles que, décadas antes, saíram do Paraná e retornaram, lembrando do que chama de "trânsito intenso de alguns dos mais talentosos artistas de então, rumo à Europa, com o conseqüente enriquecimento de nosso ambiente provinciano." As conseqüências da viagem destes artistas a que Velloso se referia resultaram na concretização do Movimento Paranista, lembrado pelo artista, como algo que deixou marcas na arte, principalmente na arquitetura. Após este movimento, Velloso afirma que os anos que se seguiram foram vazios, onde brilhavam "os donos de uma arte oficial bem comportada." A situação voltaria a mudar a partir de um grupo de jovens alunos das Belas Artes, reunidos em torno de Guido Viaro[191].

Viaro, o "artista paranaense nascido em Badia Polesine, Itália", "soube ser respeitado pelos alunos e companheiros dos quais dele receberam forte e duradoura influência artística[192]", assim como Poty Lazzarotto, o curitibano que se formou na Escola Nacional de Belas Artes e tornou-se um artista representativo nacionalmente. Ambos, constituíram referências transformadoras de fato, para os jovens artistas que constituíram a geração de 50 e que vivenciaram o turbilhão das transformações urbanas e do ambiente propício à mudanças.

---

[191] Os paranistas citados por Velloso foram João Turin que vai para Bruxelas em 1910 e depois à Paris, retornando em 1923; João Ghelfi que foi para Europa em 1913-1914; Gustavo Kopp permanece na Europa entre 1916-1917 e Langue de Morretes vai para Alemanha em 1910, voltando em 1920. Velloso, Fernando. Artes Plásticas nos anos 50. **Panorama**, ano XXVI, nº240, p. 26, 1976.

[192] FERREIRA, Ênnio Marques. **40 Anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural, 2006, p. 36. Guido Viaro conclui sua formação artística em Veneza e Bolonha e passa pela França, antes de chegar no Rio de Janeiro e em São Paulo, chegando em Curitiba em 1928. É reconhecidamente um artista inspirador para os demais.

Estes dois artistas, (Viaro e Poty) não só incentivaram a pesquisa e a experimentação em arte, como retrataram a sociedade em que viveram e suas transformações, com um enfoque especial para a temática social que seria herdada por alguns de seus alunos. Dos temas sociais que já figuravam entre fins dos anos 40 nas páginas de **Joaquim**, revista muitas vezes ilustrada por Viaro e Poty, é possível constatar algumas permanências durante os anos 50, pois a modernização da cidade não significou o desaparecimento das cenas cotidianas, apesar de modificar-lhes sua paisagem, conforme as obras de Previdi evidenciarão. A condição humana, o dia-a-dia da mulher e do homem comuns, continuaram servindo de inspiração, porém com um referente de realidade de maiores contrastes.

Conforme exposto até agora, o fenômeno do crescimento urbano e do incremento das instituições da cidade de Curitiba foi enaltecido pelo poder político, através da materialidade das edificações e monumentos, e difundido pelos veículos de comunicação como os jornais e revistas, responsáveis pela circulação das informações, mas também pela legitimação deste estado de progresso constante.

Mas é importante pensar no alcance real obtido por esse desejo de modernidade e se de fato as mudanças ocorreram ou, se apenas se constituem em nível aparente, não promovendo transformações mais profundas na moral conservadora curitibana, antes considerada provinciana e também, no bem-estar geral, uma vez que o progresso deveria vir acompanhado de melhorias em todos os setores e para todos[193]. Adentra-se deste modo em outro aspecto da noção do moderno, que consiste em discutir este conceito em relação à condição do Brasil como país latino-americano e pertencente, portanto, a uma realidade diferente dos países europeus.De acordo com Canclini, “fomos colonizados pelas nações européias mais atrasadas, submetidos à Contra-Reforma e outros movimentos antimodernos”, iniciando o que o autor chama de atualização apenas após a independência.[194].

[193] A revista Joaquim já questionava os costumes da elite local em fins dos anos 40, conforme descrito no primeiro capítulo, considerando a cidade e sua arte provincianas.

[194] CANCLINI, Neston Garcia. **Cultura Híbridas**. Edusp: São Paulo, p. 67-70, 2011. De acordo com o autor, países como o Brasil passaram por ondas de modernização, “não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural”. Trata-se de uma modernização que fica restrita às elites e que não permite a democratização nem da cultura, nem da arte, confinada aos espaços como os museus à espera de contemplação.

O olhar focado nas contradições desta condição moderna – que possibilitou a entrada de novas técnicas e tecnologias, sem que houvesse o mesmo desenvolvimento na base sócio-econômica, expondo desigualdades e a formação de uma elite privilegiada e detentora de poder – possibilita pensar no tipo de representação escolhida pelos artistas, e na arte de Previdi como sendo social pela temática, sem deixar de ser moderna, a partir das possibilidades apresentadas pelo contexto paranaense da época.

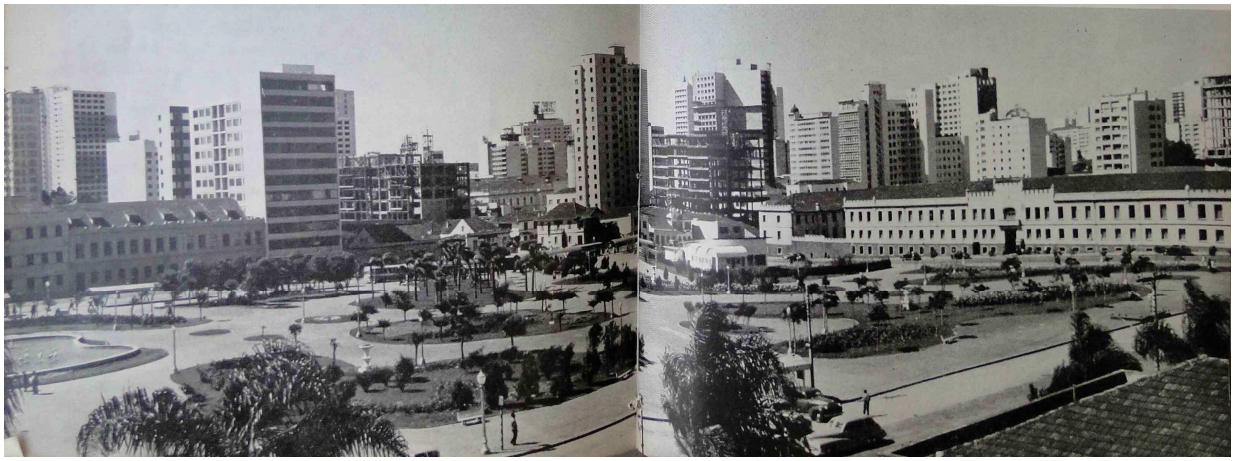


Fig. 68 – Panorama de Curitiba. TITULO CONSAGRADOR PARA UMA CIDADE E PARA UM ADMINISTRADOR PÚBLICO. **Panorama,** Curitiba, ano VIII, nº 79, dezembro, 1958.

Para tanto, mais uma vez a imagem da cidade é utilizada. A [fig.68] representa Curitiba vista a partir de uma espécie de cartão postal no final da década de 1950, a partir do melhor que ela pode oferecer, com destaque para a vista do crescimento vertical, do revestimento do asfalto e do concreto e da amplidão da praça arborizada, toda provida de luminárias e espaços para favorecer a circulação e o convivo dos curitibanos, uma paisagem urbana livre da pobreza e da marginalidade. Este ideal de cidade continua durante a década de 1960, um período em que não há mais a bandeira política da colonização e da agricultura – mesmo o Paraná continuando a ser um grande produtor de café – mas sim, o desenvolvimento da indústria, investimento em infra-estrutura e formação qualificada para as novas necessidades de mão-de-obra[195].

Nilo Previdi, como outros artistas, não deixou de registrar o surto do crescimento urbano, como na tela a seguir [fig. 69], onde aparecem aspectos da vida moderna, e a excitação do clima da cidade em sua constante “destruição/construção

[195] IPARDES, *Op.Cit.*

e reconstrução contínua", em um espírito "que se comunica a seus poetas e artistas".[196] Além da visível verticalidade das linhas que compõem o aglomerado de casas e prédios, (um deles, sugestivamente em construção) é o caráter de transitoriedade que chama a atenção, expresso nas pinceladas rápidas e na fluidez da tinta, que não definem com exatidão o desenho das construções.



Fig. 69 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1965. Acervo Particular. Med. aprox.: 60 x 80 cm.

Fazendo uma analogia a Baudelaire, a pintura em questão pode tanto remeter à beleza intrínseca da cidade em construção, quanto à representação de um presente, de um momento, de uma época. Referindo-se à pintura de costumes, o autor afirma que "O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente"[197]. E neste caso, outra questão apontada por Baudelaire pode servir para análise desta imagem, sobre a dualidade entre aquilo que é eterno e invariável no belo, e o que é relativo e circunstancial, "a época, a moda, a moral, a paixão".

Um elemento importante da imagem analisada, bastante significativa para a época retratada, mas há muito presente na obra de Previdi, é a referência ao trabalho, representado pelas figuras humanas, onde transeuntes parecem se

---

[196] A expressão é de Aracy Amaral, ao falar sobre a metropolização da cidade de São Paulo, e uma espécie de "estado de espírito que solicitava a renovação das artes". Neste contexto, caracterizado pelo intervalo das duas guerras, e na arte sendo demarcado pela realização da Semana de Arte Moderna em 1922, a autora menciona os artistas e intelectuais que abordaram a cidade e o advento das novas tecnologias como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Monteiro Lobato. FABRIS, Annateresa, *Op.Cit*., p. 9-25.

[197] BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.9-10.

misturar aos trabalhadores da construção civil, ambos apequenados em relação à massa disforme das construções.

Mas a pintura de Previdi bem poderia ser interpretada de forma contrária. Apresentada a partir de uma contextualização da modernização da cidade, ela remete a uma imagem de construção, pois parte de nosso olhar é condicionado ao conhecimento e às experiências adquiridas. Porém, a massa disforme que parece se erguer como paisagem, bem poderia estar a ruir e se desmanchar, revelando o aspecto fragmentário da vida moderna. Conforme a definição de Marshall Berman, a modernidade é um conjunto de experiências, capaz de transformar as coisas ao redor, tanto pelo lado da aventura, do poder, da alegria, como através de uma ameaça de destruição "a tudo o que sabemos, tudo o que somos". O autor se refere a uma "unidade de desunidade", "ela [a modernidade], nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia[198]".

A representação do sujeito neste contexto moderno, na obra de Previdi pode ser observada também por outro aspecto, diferente daquele apresentado até o presente momento, onde se destaca a questão social. Datada de 1975, a obra, [fig.68], trabalha com a paisagem moderna, porém, de forma objetiva e estilizada quanto à representação das construções. Passadas quase duas décadas do surto de progresso que resultou nas transformações urbanas mencionadas, as formas de representação usadas pelo artista se mostram mais limpas e diretas. Não há mais o aspecto da transitoriedade enfatizado anteriormente. Esta obra, curiosamente contrapõe o prédio, o pinheiro e o homem. Agigantado está o pinheiro representado na perspectiva do observador e mesmo assim, torna-se incômodo o seu tamanho em relação ao casal tão pequeno.

[198] BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.15.

Há uma dualidade de tons azuis e rosados na representação do casal e da paisagem, prevalecendo o azul na figura masculina e nos prédios e o rosado na figura feminina e nas árvores, em um espaço onde os edifícios parecem plantados, dando seguimento à fileira dos pinheiros. A associação entre o pinheiro e o prédio, ou as colunas dos edifícios, como algo ascendente e que representa o progresso e portanto o Paraná, tornou-se recorrente na época, constituindo-se em um discurso e tornando o prédio um novo símbolo junto ao já conhecido pinheiro[199].



Fig. 70 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1975. Acervo Amélia Ratascheski. Med. aprox. 78 x 58 cm.

Mas o aspecto ressaltado na pintura é menos a exaltação do prédio como um símbolo de modernidade e de Paraná, junto ao pinheiro, do que a expressão da condição humana, representado pelo homem e pela mulher, passivos, diante da paisagem que se ergue aos seus olhos.

As duas pinturas analisadas neste capítulo, além de representarem registros de períodos específicos, uma retratando o processo de construção e edificação da cidade (obra pertencente ao início da década de 1960); e outra representando uma situação já consolidada (1975), ambas correspondem a obras realizadas. Sendo que a primeira, [fig.69] diz respeito ao alargamento da Rua Marechal Deodoro[200].

[199] Para exemplificar esta questão, uma matéria publicada na revista Panorama faz referência à arquitetura e especialmente às colunas da Universidade Federal do Paraná em comparação ao tronco das Araucárias afirmando e poetizando a relação entre o pinheiro e o prédio, também um símbolo do saber: “O pinheiro é dádiva da natureza, pelas graças do Criador. / A Universidade é obra do homem, por inspiração divina./ O Pinheiro diz: “Eu sou como uma taça erguida para a luz.” / A Universidade proclama: Eu sou a luz, luz de espiritualidade, luz do saber. “ PILLOTO, Erasmo. Símbolos: Pinheiro e universidade: dois símbolos que se completam. **Panorama**, Curitiba, nº 77 – ano VIII, outubro, 1958.

[200] Informação concedida pelo dono da obra que não permitiu sua identificação.

A imagem a seguir, [fig. 71] é do Edificio Marechal Deodoro, “construído em tempo record”, situado na rua Pres. Faria, esquina com a Marechal Deodoro, considerado, de acordo com a propaganda feita em torno desta construção, um exemplo que confirma a “capacidade e a visão dos seus responsáveis”, representados então, pelo banco Hipotecário Lar Brasileiro, pertencente ao grupo Companhias Sul América[201]. Registra-se através da importância deste edifício, comemorado pela revista **Panorama** e possivelmente representado na obra de Previdi, uma fase de especulação imobiliária que foi capaz de transformar bairros inteiros da cidade em um curto espaço de tempo.



Fig.71. Edifico Marechal Deodoro. COMO OS PINHEIROS DO PARANÁ CURITIBA TENDE PARA CIMA. **Panorama** nº 61 – ano VII, novembro, 1957.

Estas realizações fizeram parte do governo do prefeito Ney Braga[202], em uma gestão intitulada de racional, realista e objetiva, também consciente em equilibrar a situação orçamentária da cidade[203].

Tanto as fotografias analisadas como as duas pinturas de Previdi podem ser tomadas como representações da cidade de Curitiba a partir de um olhar específico e deste modo, serem diferenciadas do real objeto representado, a própria cidade. Certamente, considerando as especificidades da fotografia, da pintura e da poética de Previdi nas duas obras apresentadas, as imagens não passam de recortes referentes a um determinado aspecto de Curitiba, seu aspecto moderno. A noção de modernidade pode ser entendida no sentido exposto por Chartier, de onde se extrai que “a representação é exibição de uma presença, a apresentação de uma coisa ou de uma pessoa”. Porém, esta exibição, nem sempre condiz com seu referente, desta forma, a imagem da cidade moderna, especificamente a Cidade de Curitiba dos anos 50/60, não pode ser tida como “a verdadeira”, ou a única

[201] COMO OS PINHEIROS DO PARANÁ CURITIBA TENDE PARA CIMA. **Panorama** nº 61 – ano VII, novembro, 1957.
[202] A título de esclarecimento, na referida matéria, Ney Braga estava a frente da prefeitura de Curitiba, entre 1961 e 1965 ele ocupou o cargo de governador do Estado.
[203] **Panorama, Curitiba, nº 77 – ano VIII, outubro, 1958.**

verdadeira, uma vez que um dos sentidos de representação distinguido por Chartier é o que considera “os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe”, mascarando desta forma uma realidade que é diferente.[204]

Outra constatação a partir da realidade da pintura de Previdi enquanto plástica é a presença de uma poética romantizada, em virtude da recorrência dos mesmos elementos humanos antes enfatizados, só que agora, inseridos em uma paisagem moderna. Mas este moderno é representado também através da figuração e não pela adoção de soluções diferenciadas da deformação expressionista já enfatizada.

Deste modo, as obras apresentam o discurso da cidade moderna pela temática, mas a obra em si não acompanha o discurso de racionalidade divulgada pela propaganda política. Em alguns momentos é possível perceber que o artista tenta representar as questões modernas no plano formal, como por exemplo, na [fig.72], em que se percebe uma sugestão de velocidade, através das pinceladas e da indefinição das formas dos prédios e personagens. Mas o artista não se distanciou da composição tradicional da paisagem, nem da figuração.



Fig. 72– PREVIDI, Nilo. S/ título, s/ data. Acervo Wilson Andersen Ballão. Med. aprox.:1,50 x 2 m.

A pintura apresentada, [fig.72] remete para outra imagem possível da cidade moderna, embora a representação esteja tomada pelo motivo dos pinheirais, um olhar mais atento revela os caminhos que cortam as tela de um canto a outro. De

[204] CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes.** Editora da Universidade: Rio Grande do Sul, 2002, p.74-75. O outro sentido de representação utilizado por Chartier é o que considera a manifestação de uma ausência, “o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado”.

acordo com o dono da obra, trata-se de uma cena que registra o protesto do artista diante do desmatamento e que permite pensar sobre a abertura das estradas em todo o Estado, inicialmente a fim de permitir o escoamento das safras de café e a entrada de novos produtos e posteriormente, concretizar os planos de industrialização. A obra possui uma das maiores dimensões até agora encontradas (aproximadamente dois metros na horinzontal) e possivelmente retrata não apenas as contradições existentes no contexto – onde o novo ganha cada vez mais espaço em detrimento do que passa a ser considerado antigo, incluindo a própria paisagem natural – mas também o próprio estado do ser, do individuo imerso na modernidade, o artista. A devastação da natureza não passa de outro aspecto da modernidade, aquele que destrói a fim de instituir. E neste caso é importante lembrar que Previdi trabalhou durante a década de 1950 e 60 como paisagista no Departamento de Estradas e Rodagens (DER), em um período em que a construção das estradas seguia em um ritmo entusiasmado e típico do discurso político da época. Trabalhando ao lado do engenheiro Ayrton Cornelsen, Nilo Previdi teria feito alguma sugestões na época, relacionando a questão da necessidade das estradas à uma preocupação estética da paisagem e também social, conforme se extrai do depoimento de Cornelsen:

> Eu criei esse departamento de paisagismo. E disse: “Nilo, a primeira coisa, vamos arrumar e pintar a Estrada da Graciosa, que é nosso cartão postal aqui na descida da serra”. É a única que nós temos para ir para o litoral, apesar de eu estar construindo a nova, essa Curitiba/ Paranaguá, que estava no plano de obras de nosso governo e o Nilo disse:“Nós temos que enfeitar e dar a harmonia da pintura à ela!” E eu disse: “o que é que você sugere?”. “Vamos plantar alguma planta que seja rasteira e que corra.” E eu disse: “ah eu não entendo nada disso, se vire!” Aí ele disse que ia botar aqueles beijinhos, que era uma praga e que aquilo tomava conta da serra e eu disse: “mas onde é que você vai arranjar a semente disso?” Daí ele foi pesquisar e disse que tinha no Uruguai, aí eu peguei o dinheiro e disse: “vai lá e compre tudo o que tiver!” E ele foi[205]!

Segundo o ex-engenheiro, Previdi foi até o Uruguai e trouxe uns dez sacos da semente. O artista juntou uma equipe para roçar a serra, (cerca de 30 a 40 quilômetros) e espalhar as sementes, que dentro de meses já começaram a florir. Foi idéia de Previdi, segundo Cornelsen, plantar eucalipto na estrada que ia de Curitiba à Apucarana, isto porque ficava bonito e quebrava a monotonia da estrada. Havia também a intenção de plantar árvores frutíferas, sendo que Previdi havia sido

[205] CORNELSEN, Ayrton. Entrevista à autora, Curitiba, 06 nov. 2011.

questionado quanto ao fato de as pessoas comerem as frutas, sendo que sua resposta foi: “e daí?”.

Com ressentimento, o engenheiro Cornelsen afirma que muita coisa foi feita em termos de paisagismo nas estradas, obeliscos, painéis e jardins, sendo que a maioria, inclusive áreas plantadas foram destruídas pelos governos posteriores.

> Foi um sentimento que nós tivemos tremendo, porque era um ódio que o governo tinha um do outro, não sei porquê aquele troço todo! [...] ele [Previdi] pintava na parede painéis, nós pintamos vários painéis lá no DER, eles tinham raiva do que a gente fazia, não sei porquê. E em todos os distritos nós deixamos a marca de Previdi com um quadro de pintura.[206]

Para registrar todos os feitos da gestão para a qual trabalhava, entre 1958 e 1960, Cornelsen idealizou uma tesoura (maior do que o seu próprio tamanho) que seria utilizada a cada nova inauguração de obras, e onde seria colocada uma placa referente ao serviço concluído. Hoje ela se encontra no Museu do DER, e não há sobre ela nenhuma referência a Nilo Previdi, mas o próprio Cornelsen afirma se tratar de uma invenção do artista. “Nós fizemos uma tesoura para gravar todas as obras que nós fazíamos. Até quem fez a tesoura foi o Nilo. Ele bolou um obelisco para contar a história da estrada, como é que foi e quanto gastou.”



Fig. 73 – Tesoura das inaugurações do DER.www.der.pr.gov.br



Fig.74 – Obelisco atribuído a Previdi. www.der.pr.gov.br

Trata-se de uma tesoura de madeira, onde cada placa representa uma obra concluída e segundo o engenheiro foram construídos 38 obeliscos. Na imagem ao lado da tesoura [fig.74], há o registro de operários trabalhando em um dos obeliscos, o que esclarece o fato de que Previdi projetava a obra, revelando um aspecto do

[206] *Ibid.*

artista que pode ser considerado moderno, a separação entre a concepção da obra e sua execução, não necessariamente realizada pelo artista.

Conforme o que se pode extrair da fala de Cornelsen e o que se tem registrado sobre a gestão de Ney Braga – que sucedeu a de Moisés Lupion, governo para o qual ele e Previdi trabalhavam – as obras públicas realizadas pelo artista se perderam nesta nova gestão, foram destruídas e praticamente caíram no esquecimento. A destruição neste sentido pode ser considerada como uma forma simbólica de encerrar um período, o de Lupion, para o começo de um novo período, o de Ney Braga que foi marcado pela industrialização e pelas críticas ao governo anterior.

Embora a exaltação do crescimento econômico e especialmente o desenvolvimento urbano de Curitiba estivessem no foco da propaganda da época, que contou com uma certa contribuição de Previdi, enquanto ele trabalhava no DER, o reverso da moeda também não tardaria a aparecer: um contingente cada vez maior de marginalizados ao progresso econômico, social e cultural da sonhada metrópole Curitiba.

É a partir da própria revista **Panorama**, de onde foram tiradas as melhores propagandas sobre Curitiba para compor esta dissertação, que surgem também as críticas que ajudam a perceber o antagonismo da cidade moderna. Paralelamente, as obras de Previdi do mesmo período podem ser utilizadas com esta mesma finalidade, expor as questões pertinentes à modernização, a partir do retrato da desigualdade social.

A partir de 1956 começam a surgir reportagens esporádicas sobre os subúrbios de Curitiba, enfatizando o abandono e o estado de marginalidade da população, com destaque para os registros fotográficos. Ao assumir uma postura de denúncia diante da situação, a revista acaba investindo em um discurso também preconceituoso, expresso pela condição de agentes civilizados que retratam os marginais, “os não-civilizados”, aqueles que “fogem espavoridos escondendo-se no interior de suas malocas e espreitando pelas frestas as atitudes do invasor estranho”, os “bugres que vivem longe da civilização.[207]”

[207] OLIVEIRA, Osmann. Num país imensamente rico: fome, desolação e miséria. Brasil terra do futuro – Paraná celeiro, do Brasil – Curitiba, paraíso de milionários e mendigos. **Panorama,** Curitiba, ano VI, nº 54, novembro, p.4-9, 1956.

As duas imagens abaixo fazem parte da mesma matéria e apresentam uma síntese sobre as contradições do período. As fotografias vinham acompanhadas da seguinte legenda:

> Estas crianças não tem roupa para vestir. Seus olhos refletem tristeza e amargura. Fora dessa cortina de arame farpado não existiria um mundo melhor?
> Existe sim, por exemplo o deste moço que, entre uma conversa com a namorada com a qual está marcando encontro e as insinuações do seu *"maitre de chambre*" não sabe que roupa vestir[208].

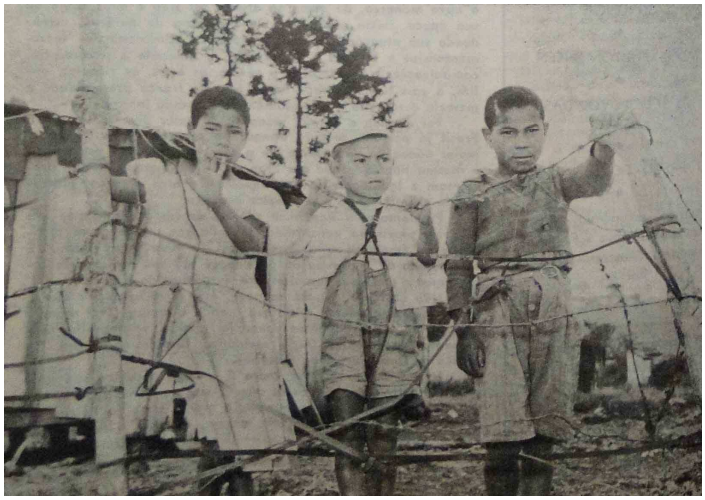


Fig.75. **Panorama,** Curitiba, ano VI, nº 54, novembro, p.4-9, 1956.

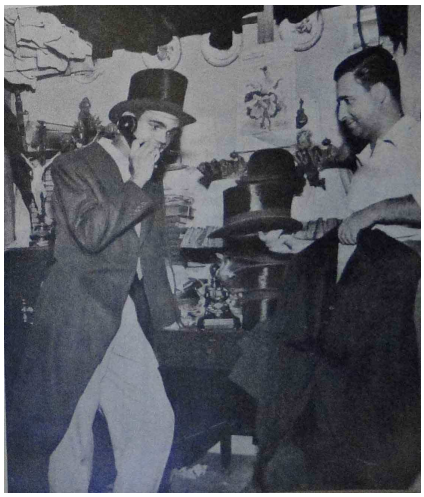


Fig.76. **Panorama,** Curitiba, ano VI, nº 54, novembro, p.4-9, 1956.

O texto refere-se à assistência social de Curitiba como uma das melhores do mundo, mas algo que só existe no papel, enquanto os que "pavoneiam" pelas ruas do centro da cidade e "vivem em gabinetes confortáveis", desconhecem a realidade do filho do pobre, que "não pode sorver coca-cola" nos dias de calor, usar roupas bonitas ou freqüentar bailes infantis. As crianças da imagem são tratadas como os filhos de uma "geração que não se extingue porque vegeta, prolifera".

No seguinte trecho da mesma matéria, conta-se como vivem as famílias através da descrição do ambiente encontrado:

> Casinhas formadas de pau-a-pique, paredes armadas de pequenos pedaços de madeira coletados nos depósitos de lixo, tábuas de caixas, coberta de zinco ou de velhas latas de gasolina, chão socado, janelas e portas sem vidraças, sem segurança, destituídas de qualquer adorno, dispostas em um retângulo geralmente irregular e vesgo – eis o que são a habitação dos moradores de Curitiba. Uma

[208] *Ibid*.

> realidade chocante, sem dúvida, para quem, como nós, habituados a viver no centro e a conviver com gente remediada, resolve dar um giro pelos bairros afim de fugir à monotonia cotidiana dos arranhas-céus que começam a asfixiar os pobres mortais nesta metrópole das araucárias.

Além das duas imagens indicadas, outras, na mesma revista, dão conta de ilustrar o ambiente desprovido de todo o saneamento básico necessário, indicando a condição de uma sobrevivência e de um isolamento, conforme a seguinte passagem:

> É o cruciante problema dos marginais dos quais só a polícia tem conhecimento. Porque quando o favelado resolve visitar a cidade o homem rico e "civilizado" sente-se ofendido e diminuído em seu gran-finismo, pois que o homem andrajoso lhe enfeia a perspectiva, desmanchando-lhe, muitas vezes, os prazeres, visto que o aspecto esquálido de um mendigo maltrapilho é capaz de lhe tirar apetite e atormentar-lhe a consciência de culpado e cúmplice pela sorte de um sem números de irmãos seus sem nome e sem brasões geneológicos.

O trecho acima, somado às duas imagens escolhidas apresenta os indícios do conservadorismo e elitismo da sociedade curitibana e dos valores ligados ao nome e à família. Estas questões não se modificaram com o advento do asfalto ou com a verticalização da cidade, mas se reforçaram como distinção social, junto ao consumo de novos e modernos produtos (como a "Coca-Cola", conforme mencionado no artigo) e novas formas de entretenimento.[209]

> Quando fizemos menção de nos despedirmos, encareceu-nos de que nada disséssemos do que vimos e ouvimos. Pois toda a vez que um jornalista ou repórter escreve alguma coisa sobre as coisas feias lá no bairro, os poderes públicos resolvem fazer-lhes uma visita para afastá-los cada vez mais da cidade e do convívio dos homens civilizados[210].

---

[209] Os jornais escritos eram apenas parte dos recursos modernos de informação e entretenimento, além dos cinemas, presentes na cidade desde 1908, quando o primeiro cinema com apresentações diárias é inaugurado. Antes disso, apresentações itinerantes aconteciam desde 1903. A partir de 1960 a televisão chega até o Paraná através dos canais TV Paranaense (canal 12) e TV Paraná (canal 6). Como era costume na época, toda a programação era feita ao vivo e o mais interessante é que inicialmente contou com o trabalho dos artistas do circo. Estes, antes de serem substituídos como opção de lazer e "perderem um espaço" de entretenimento para a TV, foram os responsáveis por fornecer ao novo meio, técnicas de atuação em frente as câmeras e pessoal para atuar, dirigir e produzir roteiros. Um dado curioso e que serve para reforçar o aspecto da fusão entre as práticas culturais, reside no fato de que a atração circense não pode ser rotulada como destinada ao público menos culto ou de menor poder aquisitivo, embora isto tenha se tornado realidade durante a década de 60. Andrioli lembra que durante os anos 40, a principal atração do *Cassino Ahú,* um dos locais mais luxuosos de Curitiba, era os números circenses. ANDRIOLLI Luiz. **O circo e a cidade.** Curitiba: 2007, p.43.

[210] OLIVEIRA, Osmann.*Op.Cit*., p.9.



Fig.77 – DESAJUSTAMENTO SOCIAL. **Panorama,** Curitiba**,** ano VIII, nº 79, dezembro, p. 28-31,1958.

Eis que se apresenta a outra face do cartão postal da cidade, [fig.77], uma imagem que de acordo com o transcrito não só era indigesta à elite, mas rejeitada pelo poder público, de acordo com o último trecho da matéria que denuncia o afastamento destas pessoas do centro urbano.

Apesar da denúncia pontual feita acima, desde o início dos anos 50 já haviam indícios de uma preocupação com o resultado negativo das migrações e imigrações no Estado, o que fez com que o governo investisse no policiamento e reforçasse a imagem do paraense e curitibano como a de um bom cidadão. Note-se que a medida tomada não consistia em incrementar o setor social, mas reforçar o plano da segurança.

Em fins dos anos 50, há a confirmação de que os visíveis problemas sociais são decorrentes dos fluxos migratórios, e de que podem se agravar com uma prevista diminuição dos serviços ofertados pelo surto imobiliário. Ganha destaque neste momento um apelo feito à população, para que esta se constitua em "força viva da sociedade" em defesa da "emancipação econômico-social dos marginais", contabilizados em 10% da população de Curitiba, através das Campanhas de Socorro às Obras Sociais (S.O.S.), apoiadas pela igreja católica. É importante salientar que a constatação dos problemas sociais e o seu **combate**[211] serviu mais uma vez para enaltecer o crescimento da cidade e a eficácia do governo:

> Na procura da solução do problema da miséria e suas inevitáveis conseqüências – mendicância, criminalidade, baixas condições de saúde, etc. – as autoridades estabelecem um programa a longo prazo, que é até certo ponto, o programa de progresso de Estado: favorecimento à industrialização, incentivo à agricultura, ampliação da rede elétrica e de água e esgotos, atingindo as populações do bairros pobres; melhores condições sanitárias, através de um plano médico-

[211] Como já salientado anteriormente, prevalece no discurso de **Panorama**, a linguagem do civilizado e a questão do outro como um marginal, cujo mal, a pobreza, deve ser combatido como uma doença infecciosa, antes que se espalhe por todo o corpo social.

> educacional, elevação do nível cultural e profissional, a fim de possibilitar às populações marginais uma integração efetiva no grupo social[212].

Se aos olhos do poder público, a questão social da população que cresce à margem do surto modernizador passa a ser considerada em fins da década de 1950, na arte, e em especial na obra de Previdi, há muito já figurava como tema. Alguns exemplos de tipos sociais já foram apresentados no capítulo anterior como os trabalhadores: camponeses e lavadeiras. Porém, algumas obras específicas dão conta, além da representação dos tipos sociais, de uma caracterização da paisagem urbana na qual estão inseridos. E é justamente esta representação da paisagem, que permite distinguir novos tipos sociais, daqueles antes retratados como pertencentes a um ambiente mais rural.

O espaço caracterizado pela ocupação destes novos tipos sociais é invadido por elementos que muito se aproximam daqueles descritos nas fotografias, que retratam os bairros e a população abandonada de Curitiba. Porém, nas pinturas de Previdi, ainda permanece uma dignidade na condição humana, diferente dos discursos e representações feitas pela imprensa, como nas matérias até agora analisadas. Nesta pintura de 1951, [fig.78], os tipos sociais se tornam novos no repertório visual do artista por representarem outra condição além da associação com o trabalho, o caso da pobreza em que se encontram, por exemplo. Porém, a caracterização pictórica destes tipos, não difere muito das anteriores, conforme a própria imagem demonstra.

Uma análise dos elementos presentes nesta pintura revela o espaço de inserção das figuras humanas, representadas pela imagem da mulher, da criança e do homem, conforme a leitura da direita para a esquerda. As figuras estão deslocadas para a direita, pois o aglomerado de casas disformes toma conta da paisagem, quase sendo caracterizados a partir de um mesmo plano. O tracejado tortuoso do artista reforça um aspecto de fragilidade das moradias, elas são praticamente desenhadas a partir da retirada da tinta escura, que contrasta com áreas mais claras[213]. A matéria de que são feitos os corpos humanos é a mesma do ambiente, fundindo desta forma o tipo social ao seu meio.

---

[212] TITULO CONSAGRADOR PARA UMA CIDADE E PARA UM ADMINISTRADOR PÚBLICO. **Panorama,** Curitiba, ano VIII, nº 79, dezembro, 1958.

[213] Esta obra é mais um exemplo de pintura feita a partir de tinta auto-motiva em madeira compensada. Fernando Calderari afirmou ter presenciado Previdi trabalhando a sua técnica intitulada piroxilina. Segundo o artista, Previdi inicialmente cobria toda a superfície do suporte com a tinta e



Fig.78 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1951. Acervo Particular. Med. aprox.: 26 x 32 cm.

Quando se afirma o aspecto de dignidade das figuras, refere-se à ênfase na característica que distingue as figuras como sendo representações de trabalhadores. Não existe caracterização de expressões humanas, por isso não há representação de sentimentos. Isto, em parte porque não há definição de traços específicos, são figuras de trabalhadores universais e em alguns casos como da pintura analisada, as formas humanas se fazem a partir da modelagem de massas ou blocos, de onde surgem formas estilizadas à moda de Previdi, em alguns trabalhos, as formas humanas chegam a ser compostas apenas por linhas. Esta estilização consiste em fundir o corpo à roupa, sendo um, o prolongamento do outro, trabalhando as figuras de costas ou completando-as com um chapéu ou um lenço.

---

depois trabalhava a composição a partir de raspagens ou, como parece na imagem analisada, a partir da retirada da tinta, permitindo observar a cor do fundo. Entrevista à autora, Curitiba, 10 nov. 2011.



Fig.79– PREVIDI, Nilo. S/ título, 1964. Acervo Ayrton Cornelsen. Med. Aprox.: 50 cm x 1, 10 m.

Na imagem acima [fig.79], se destaca um outro aspecto que consiste na representação da coletividade, neste caso, das mulheres lavadeiras, um tema nacional explorado por outros artistas e também na fotografia. E embora até agora, os indícios apontem para um distanciamento destes grupos socialmente excluídos em relação ao centro da cidade, a constatação do surgimento de cortiços, comprova que as contradições da modernização se apresentavam em Curitiba, muito mais próximas das áreas modernas construídas.

Um artigo publicado em 1962 apresenta dois espaços de marginalização em relação à cidade, as favelas e os cortiços. Estes, diferente das favelas, segundo o discurso da imprensa, “não encaminham às ruas ladrões e prostitutas”, mas são constituídos por gente que é humilhada em virtude de suas condições, por aqueles que do alto dos prédios “consideram o terreno abaixo depósito de lixo”. Há a constatação de que “a 20 metros da Rua XV de Novembro, o pulmão de Curitiba”, a miséria, a fome e as doenças crescem vertiginosamente em um ambiente sufocado pela cidade. O artigo traz em fatos e imagens a realidade das famílias que se abastecem de água, a partir do que conseguem captar do rio Ivo, que, cortando o centro de cidade há tempos gerou discussão porque sempre provocou enchentes em épocas de chuva, e durante o processo de modernização pela qual passou a cidade, sofreu com a exacerbada poluição[214].

Segundo Sylvio Back, autor do texto:

[214] BACK, SILVIO. Entre os subterrâneos do silêncio. **Panorama,** nº 117, fevereiro, 1962.

> Longos varais estufados ao vento, grupinhos conversando, mulheres e menores desanimados, representam lavadeiras, desempregados, bêbados inveterados, velhos, crianças sem escola e tutores, doentes incuráveis – eis um rápido balanço, "quem é quem" nos subterrâneos do silêncio?[215]

Outra matéria diz respeito ao déficit de moradias como sendo um problema nacional, e focaliza a situação de Curitiba, situando-a no contexto de um país que assiste pipocar favelas em suas cidades, enquanto a falta de habitação e condições básicas de saneamento se torna uma grave constatação. Ganha destaque nesta reportagem as imagens da cidade de Curitiba, em especial, uma que focaliza a figura de uma mulher estendendo roupas em meio a um prédio abandonado.

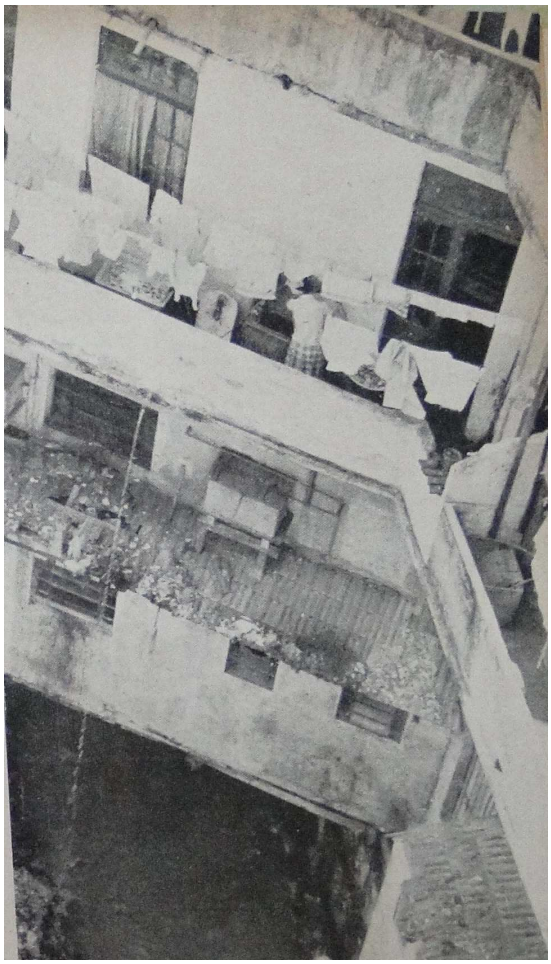


Fig.80 – **Panorama,** nº 117, fevereiro, 1962

Consta abaixo da fotografia a seguinte legenda: "Aluguéis desatualizados que não compensam o custo das reparações e conservações dos prédios formam verdadeiras 'caries' urbanas ao centro da cidade." A metáfora da cárie para falar destes espaços descaracterizados – com resquícios da modernidade presentes na própria arquitetura urbana e as permanências da cidade antiga, como a própria lavadeira – constituem imagens que foram exploradas por Previdi. A comparação entre esta imagem e as obras apresentadas, revela muitos elementos em comum inclusive em termos de composição.

[215] *Ibid*, p.84.



Fig.81– PREVIDI, Nilo. S/ título, 1973. Acervo Simara Previdi. Med. aprox.: 62 x 92 cm.

Na pintura acima, [fig. 81] são estes os indícios que ganham destaque na análise, o espaço urbano e ação das lavadeiras. Como na obra anterior, nesta [fig. 79] há a fusão entre roupa e corpo, simplificação da forma, mas observa-se um enquadramento mais aberto, que ressalta as paredes do lugar, altas em relação ao corpo da mulher, como se fosse o edifício abandonado observado na fotografia anterior. Destaca-se da mesma forma a presença do cimento no chão, não se trata da terra batida, forma e cores representam as pedras acinzentadas circulares e retangulares. Há uma perspectiva no quadro que permite ver a continuidade das paredes e uma caracterização de casas. Além desta representação do espaço, que enfatiza paredes no lugar de uma paisagem natural, não faltam os elementos relativos ao trabalho: cestos e roupas estendidas.

Outra obra do artista, [fig. 82] pode se relacionar à descrição do cortiço, feita anteriormente, onde aparece a figura da lavadeira, da criança e dos outros moradores do lugar e de todos os elementos que estão misturados ao ambiente sufocante existente em meio à cidade. A obra a seguir apresenta um aspecto carregado nas cores escuras, e o amarelo parece enfatizar não a luz, mas o calor da cena.

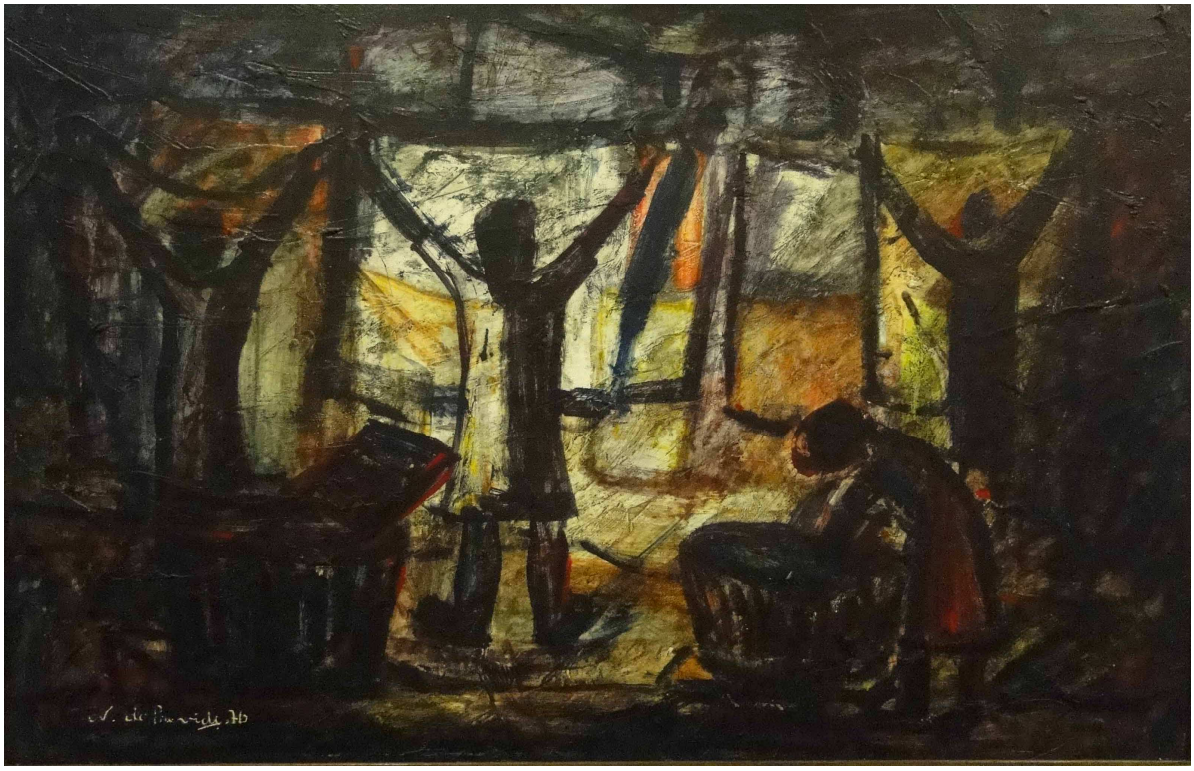


Fig.82– PREVIDI, Nilo. S/ título, 1976. Acervo Particular. Med. aprox.:44 x 52 cm.

As duas pinturas são pertencentes à década de 1970, portanto não foram realizadas no mesmo período em que as denúncias sobre o crescimento da miséria urbana estavam sendo feitas, mas em um estágio em que a desigualdade social havia avançado e já não mais podia se esconder atrás das fachadas da cidade.

A temática das lavadeiras pode ser considerada de diversas formas, ela funciona como uma denúncia social, mas pode se prestar a descrever a cultura, os modos de viver de um povo, o retrato cotidiano de determinada classe social. Porém, não escapa de uma certa descrição romântica de tipo social, enaltecida a nível nacional. As obras de Di Cavalcanti e Portinari já foram mencionadas no capítulo anterior, sendo as obras do primeiro, relativas a enfocar entre outras coisas a sensualidade da mulher em tipos sociais bem específicos. Já em Portinari a sensualidade e erotização não é presente da mesma forma, pois destaca-se mais o enfoque social. Mas além de estar presente nas obras de arte, a temática “lavadeiras”, também está na literatura de um modo geral e também foi representada na revista **Panorama** a partir de um outro enfoque. Trata-se de um olhar menos depreciativo e de menor tom de denúncia, porém, transparece como uma visão romântica e conformista, conforme se percebe no texto “Lavadeiras: poema à margem do rio”, escrito por Adherbal Fortes Jr., publicado em 1959:

Na companhia do sol, das águas
e dos cachorros vagabundos, a lavadeira asteia a sua bandeira de luta
contra os suores humanos,
milenares,
Limpando sujeiras pudentas, pejorativas,
sociais,
ela tem na fala e no olhar
um sentido de integração profunda
na sistemática do cotidiano[216].

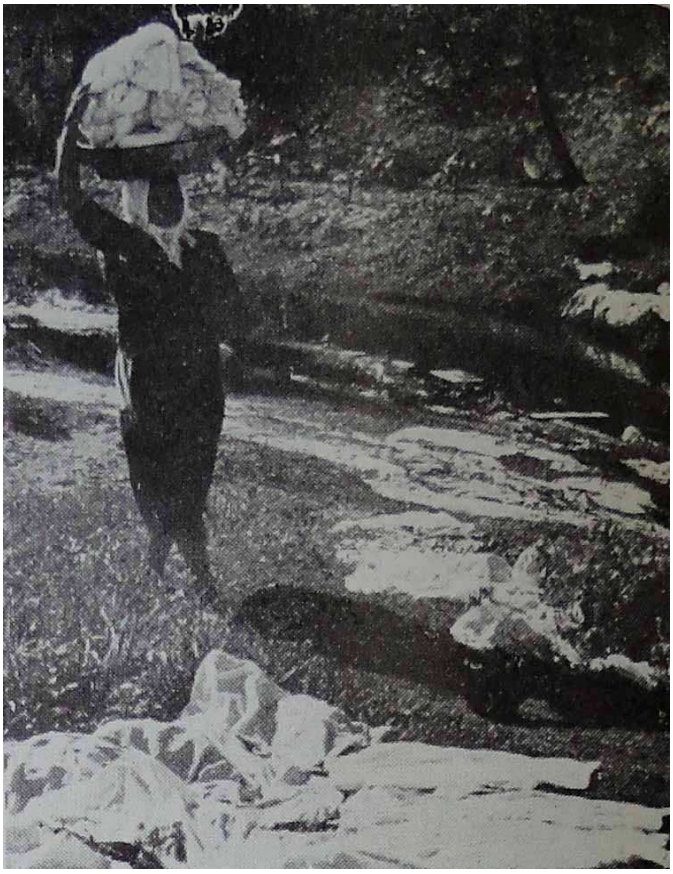


Fig.83 – **Panorama** n.80 – ano IX, janeiro, 1959.

A foto acima [Fig.83] ilustra a referente matéria e possui uma composição semelhante aos trabalhos de Previdi, principalmente no que tange a caracterização da personagem: o vestido, o lenço e a bacia na cabeça, elementos integrados em um corpo só. A semelhança com a foto se torna ainda maior porque o rosto da mulher não a define, é a representação de um tipo.

[216] FORTES Jr, Adherbal. Lavadeiras: poema à margem do rio **Panorama** n.80 – ano IX, janeiro, 1959.

As lavadeiras descritas no texto são da cidade de Natal e elas trabalham às margens do rio Potengi. Existe nesta reportagem a mesma constatação da realidade das lavadeiras de Curitiba, a de um trabalho feito em péssimas condições, em um rio sujo que antes era um cartão postal.

Mas lavadeiras e rio estabelecem para o autor uma relação poética, onde uma figura parece não poder existir sem a presença da outra. E as lavadeiras adquirem a função de harmonizar o social, pois "na beira do rio desaparecem as castas e prerrogativas: as camisas do motorista de caminhão são postas a secar junto às coloridas ceroulas do desembargador, ou à roupa de cama do chefe político[217]."

Adherbal Fortes Jr. lembra que nos grandes centros as mulheres já perderam o lugar de lavadeiras para as modernas máquinas de lavar, mas esta ainda não era a realidade de todas as cidades, desta forma, além da função social harmonizadora, as lavadeiras descritas auxiliam na renda familiar proletária, por isso, a gratidão ao rio que oferece a oportunidade do trabalho:

> O rio e os elementos tornam-na fecunda e ela agradece a Deus essa grande prole que lhe permite lavar mais, ganhar mais. Porque ela se realiza lavando. Entende disciplinamente seu papel na sociedade, embora sonhe secretamente em ver suas filhas bem casadas, os garotos com bom emprego – mas por via das dúvidas, vai ensinando a profissão à meninada, que também a aprendem[218].

A partir do exposto, pretende-se associar a obra de Nilo Previdi a uma temática local, mas que ao mesmo tempo era explorada e era comum tanto na realidade brasileira como um todo, como em sua representação na arte.

Trata-se portanto de considerar o artista como alguém inserido nas problemáticas cotidianas que faziam parte de suas preocupações e que eram a temática de seu universo pictórico, como se observa na obra, [fig. 84] de 1956. Nota-se que o tema é o mesmo das pinturas da década de 70, mas a representação do grafismo é mais leve, conferindo à composição maior dinamismo e profundidade, e às lavadeiras um aspecto mais humano. Esta imagem não possui o ar tão carregado e as cores dramáticas que as lavadeiras da [fig.82], mostradas anteriormente possuem.

---

[217] *Ibid.*
[218] *Ibid.*

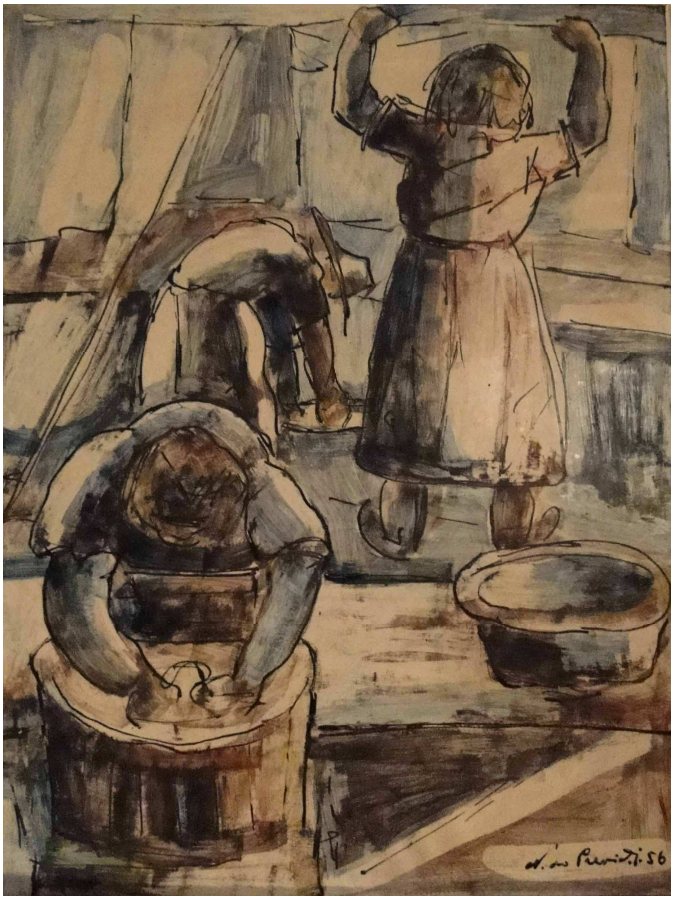


Fig.84– PREVIDI, Nilo. S/ título, 1956. Acervo Ayrton Cornelsen. Med. aprox.: 69 x 53 cm.

Àquelas, [figs, 81 e 82] apresentam-se de forma massificada e parecem condizentes com o contexto apresentado de crescimento urbano. Se for possível encontrar algum aspecto romântico nas lavadeiras de Previdi, eles estão mais próximos das pinturas que foram realizadas, ou que abordam o contexto do início da modernização da cidade na década de 1950 e que muito se assemelham às cenas rurais.

Assim como a representação do lado mais avançado, bonito e fascinante da cidade moderna, a desigualdade social era (e continua sendo), um fato real e como tal era representado. Pesa, porém, junto ao gosto pela representação social, o aspecto engajado do artista. Neste sentido, a relação mais fácil estabelecida é a que liga o artista engajado à representação figurativa de temática social.

Mas, se o objetivo deste terceiro capítulo foi o de pensar a relação da modernidade com o sujeito, especificamente o artista, o meio artístico e a cidade, e se as mudanças afetaram, conforme descrito, a mentalidade como um todo, elas devem estar presentes também na estética das obras.

3.2 – DISCUTINDO OS ASPECTOS DAS OBRAS MODERNAS MAIS DE PERTO

Inicialmente, destaca-se nas obras de Previdi, uma representação do social voltado para as questões das contradições da vida moderna, com uma ênfase aos personagens populares, aos subúrbios e ao lado marginalizado do progresso. Este tipo de representação pode ser considerado como um indício de mudança, em relação às cenas bucólicas e ingênuas da cidade, que o próprio artista chegou a pintar no início da década de 1940. A linguagem de tendência expressionista – especificamente analisando a obra de Previdi – é predominante em relação ao uso do naturalismo, que era uma técnica dominada por Previdi, mas que há muito ele abandonara, por não representar a sua arte, que ele considerava ser expressão, não apenas figuração.

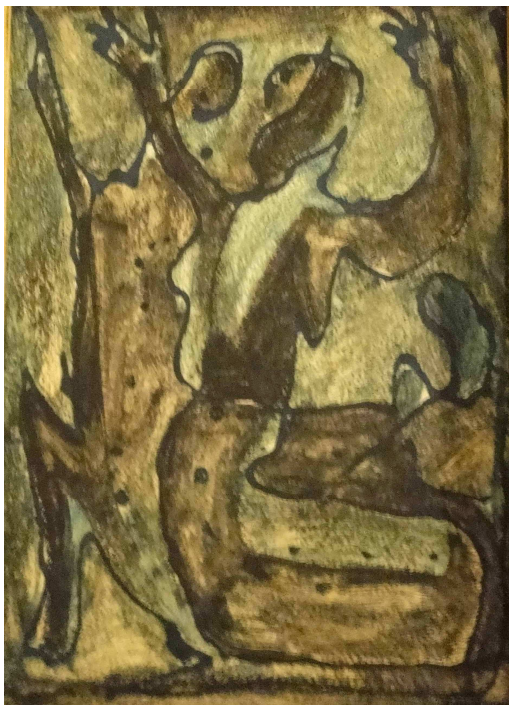


Fig.85– PREVIDI, Nilo. S/ título, s/data. Acervo Andrea Previdi.

Já nos últimos anos da década de 1950, as obras dos artistas de Curitiba que se reconheciam como modernos eram bem diversas umas das outras. Estas diferenças se acentuaram na década de 1960, onde alguns tenderam cada vez mais para a abstração. Comparar artistas e obras é um exercício importante porque contribui tanto para situar Previdi como um artista figurativo em relação aos outros, quanto para ampliar o olhar sobre a produção artística como um todo, e definir exatamente a quê, Previdi seria contrário.

Uma vez entendido que a ordenação das obras de arte e a sua contextualização afetam a forma como as vemos, pode-se concluir que as obras de Previdi são modernas, quando elas se distanciam dos padrões de representação mais conservadores e baseados no naturalismo, a exemplo das obras de Alfredo Andersen, e ao representam situações contemporâneas ao tempo vivido do artista[219].

[219] FRANSCINA, Francis. *Et. ali*., Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.6.

Previdi como outros artistas chegou a fazer experimentos próximos à abstração, existem trabalhos seus, a maioria sem datação, que comprovam esta tendência onde se percebe inicialmente uma estilização da figura humana, e como nos exemplo da [fig.85], a diluição de formas, que ainda assim, permitem distinguir um possível tema.

Em um artigo intitulado “Do Figurativismo ao Abstracionismo, Léon Degand elencou as características da arte figurativa e da arte abstrata. Sobre a primeira, o crítico enfatizou o fato de que ela sempre vai transpor para o mundo plástico algo que pode ser reconhecido, nesta transposição existem analogias com a imagem real no que se refere as cores e tonalidades, bem como à representação da terceira dimensão. Deste modo, ao definir as características da arte figurativa, a arte abstrata passa a representar o oposto do que foi antes conceituado, não podendo ter como finalidade à figura, não tendo como fim nenhum tipo de analogia com o mundo visível[220].

Na [fig.85], temos exemplos de diluição que partiu da figura, isto é claro. Há uma experimentação de tonalidades, manchas, linhas e formas, mas estes elementos plásticos não são a única preocupação da composição, pois ela também remete às imagens do mundo exterior. As linhas sinuosas utilizadas pelo artista delimitam formas de corpos, nitidamente reforçados pelo jogo de tons claros e escuros que asseguram às formas certo volume. Pode-se até sugerir que se trata de duas banhistas, pois o arranjo da composição remete às obras de nus femininos, cujos corpos se encontram nesta mesma posição: duas figuras ajoelhadas, uma de frente para a outra e com os braços abertos.

Em relação à arte conservadora e tradicional que marca o início do Salão Paranaense, em 1944, para o qual Previdi apresentou uma obra que inclusive foi premiada, a imagem agora analisada apresenta uma linguagem mais livre em relação à fidelidade da figura, até mesmo comparada com as primeiras produções do artista. Esta obra representa um indício de que o artista tentou desenvolver na sua linguagem artística, questões ligadas mais à pintura do que à representação, embora não tenha conseguido neste exemplo, se livrar da figuração.

---

[220] COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p.244.

Na próxima imagem analisada, [fig.86], temos um exemplo de como o artista trabalhou algumas questões na composição, capazes de configurar à obra uma roupagem moderna, em relação aos seus trabalhos anteriores, que eram mais associados à analogia de formas e cores entre obra e modelo, como por exemplo, em relação à primeira natureza-morta apresentada ainda no primeiro capítulo, [fig.17], de 1943.

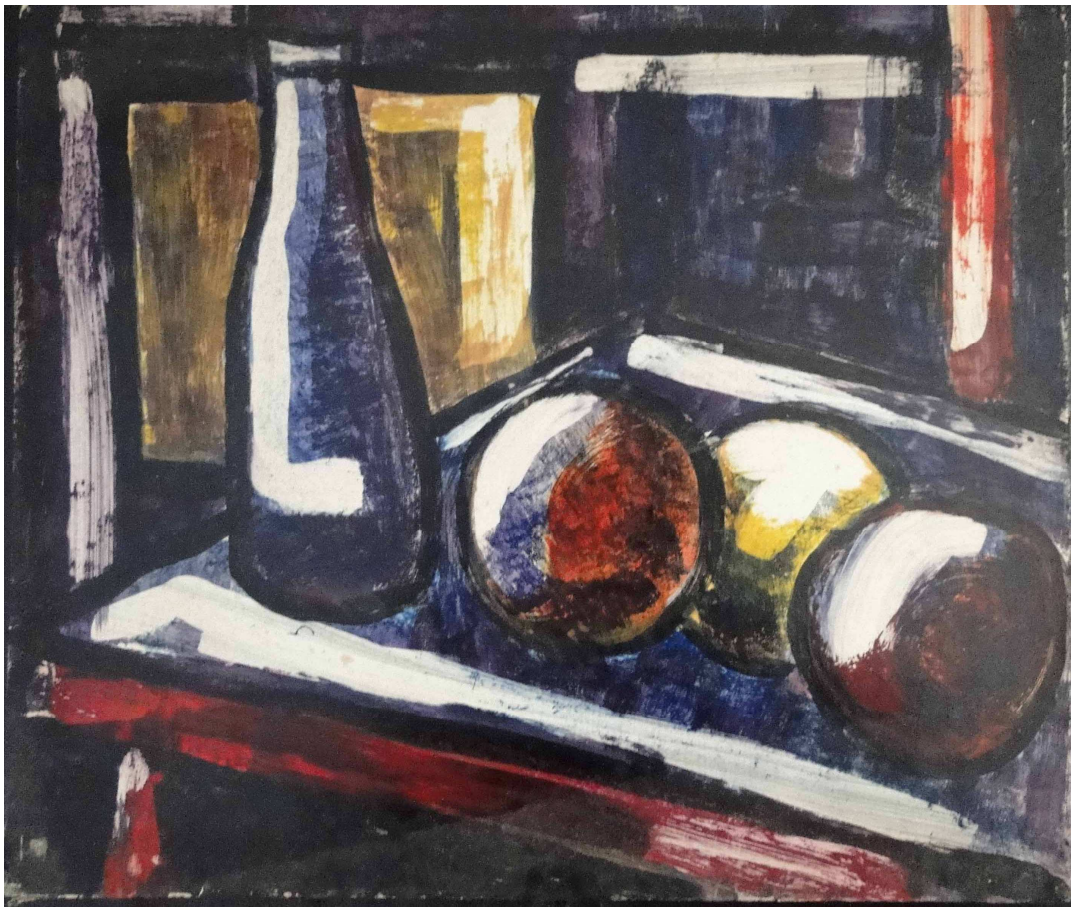


Fig. 86– PREVIDI, Nilo. S/ data. Acervo: Andrea Previdi.

Destaca-se nesta obra a atenção que o artista deu ao desenho, expressa tanto pela linha espessa de contorno dos objetos, quanto pela perspectiva presente em toda a composição. Outra questão importante reside na coloração, expressiva pelo uso das cores puras, não há gradação de tonalidades, mas efeitos de luz pela sobreposição das cores. Uma planaridade começa a se esboçar neste trabalho, visto que não houve o interesse pelo volume através da tonalidade, mas uma sugestão de planos pela colocação de um objeto à frente do outro.

O uso do desenho, pela ênfase na linha e a coloração escolhida são as características inovadoras nesta composição em relação aos trabalhos mais naturalistas do artista. Porém, a recorrência ao desenho perspectivo insere esta composição em uma tradição naturalista de representação, contra a qual a própria arte moderna se voltou no decorrer de sua formação histórica[221].

Ressalta-se que o moderno desta obra reside no que a difere das obras convencionais do período estudado, nas características formais que contrariam os padrões de interpretação já estabelecidos[222]. As obras de Previdi, em comparação com as obras dos artistas mais conservadores de Curitiba, apresentam aspectos diferenciados, em algumas obras de forma mais evidente e ousada do que em outras. A próxima obra, [fig. 85], datada de 1958 pode elucidar esta questão.



Fig. 87. PREVIDI, Nilo, 1958. Acervo: Consuelo Cornelsen.

[221] Segundo Tassinari, "a arte moderna formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu", voltou-se contra um esquema espacial genérico de perspectiva manifestado desde o século XV, propondo a destruição deste espaço perspectivo. TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.17.

[222] FER, Brioni. O que é moderno? In: **Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XX**. FRACINA, Francis, *et ali*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.37.

Trata-se de uma natureza-morta, como na obra anterior, em que até a escolha da paleta de cores coincide, além do uso das linhas de contorno. Apesar de partir do mesmo modelo, há nesta obra um desdobramento da linguagem pictórica, visível na forma como as linhas foram dispostas, tanto em relação à forma dos objetos, quanto na sobreposição de uma linha sob a outra. Essa percepção de fusão dos objetos, proporcionada pela interseção das linhas representa mais um exemplo de como o artista tentou trabalhar com as questões formais, a partir de soluções que evidenciam sua recorrência a uma linguagem moderna.

Há de se considerar o fato de que estes trabalhos apresentados são representações que podem ter sido estudos de atelier, neles não residem questões sociais, políticas ou outra coisa que não seja o estudo da linguagem em si. A [fig. 88 e [fig. 89] são bom exemplos do que está se discutindo neste momento, a faceta moderna e experimental do artista.

Observa-se duas imagens com tratamentos distintos entre si. Na primeira, [fig. 88] está registrado que é a prova do artista, aliás, uma exceção nas gravuras de Previdi, que normalmente só as assina. Nesta imagem, os indícios apontados anteriormente se repetem, os objetos estão intercalados em um mesmo plano, tendo sido abolida inclusive a idéia de um anteparo na imagem, note que as tigelas estão acima da linha em que as garrafas se apóiam.

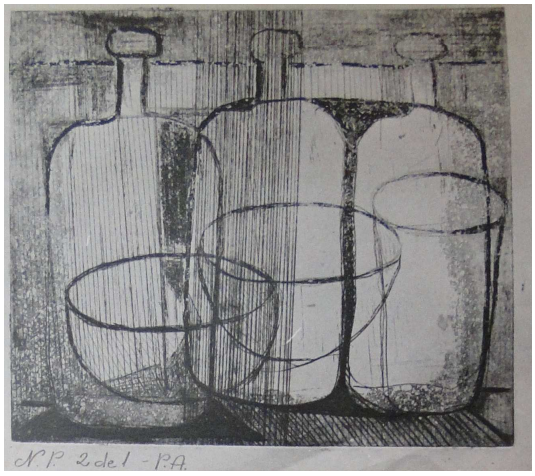


Fig. 88– PREVIDI, Nilo. s/data. Foto Pasta do Acervo do Centro de Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

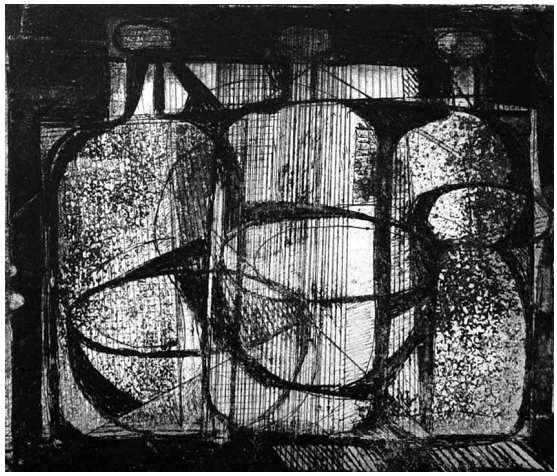


Fig.89 – PREVIDI, Nilo, 1962. Acervo: Fernando Bini. Foto: Fernando Bini

Na [fig.89], possivelmente com a questão da composição resolvida, é o acabamento da gravura que chama a atenção e a data de produção da mesma. No período de fins de 1950 e durante a década de 1960, as gravuras encontradas de Nilo Previdi remetem às questões sociais e religiosas, a partir de duas

características bem específicas quanto à expressividade das linhas. Uma característica formal é a rigidez das linhas nas temáticas sociais das gravuras engajadas e nas demais, as linhas compõem figuras a partir de uma expressividade menos rígida, mais solta.

Nesta gravura analisada, [fig. 88], a impressão permite perceber além das linhas esquematizadas um trabalho de textura e um jogo de luz e sombra, que reforça mais a integração dos elementos no mesmo plano, do que os objetos a partir de suas formas e volumes. As figuras estão evidenciadas mais na primeira prova do artista do que na gravura final.

Outra obra de Nilo Previdi, pertencente a 1960, [fig. 90], traz características interessantes do ponto de vista pictórico, pois trabalha exatamente uma estilização não encontrada nas pinturas anteriores e que, apesar de existir uma referência a planos distintos, é trabalhada como se pertencesse a um plano só. Nota-se o plano das pessoas, o do barco e outro posterior, mas não existe nenhum contraste de luz e sombra e nada que defina volume às formas. Há uma espécie de pontilhismo predominante em toda obra e um alongamento extremo das figuras, quase se aproximando à representação primitiva tribal. E o mais interessante é que estes elementos estão dispostos compondo desta vez, uma obra social que representa os trabalhadores.

O referido trabalho é um exemplo de marinha, e existem outras pinturas de Previdi com a mesma temática, (mas com tratamentos diferentes), dando conta de um outro universo associado ao trabalho, o dos pescadores.

Por mais que Previdi tenha se intitulado um moderno, com base no combate da arte naturalista de Andersen e seus discípulos, suas obras guardam em si as concepções da representação naturalista de toda uma tradição dos modelos acadêmicos estudados e executados desde os tempos do Renascimento[223]. Apesar da contrariedade aos modelos naturalistas, é a esta estrutura que as obras de Previdi recorrem para dar conta da representação do universo social.

[223] TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 19-26.



Fig. 90 – PREVIDI, Nilo. S/ título, 1960. Acervo: Wilson Andersen Ballão.Med. aprox. 50 x 55 cm.

As imagens das obras de Previdi até agora apresentadas servem para exemplificar a sua linguagem com características conquistadas pelo modernismo ao se distanciar dos modelos naturalistas, mas a partir de comparações com outras obras, produzidas na mesma época e, atribuídas a artistas paranaenses, que adquirem pouco a pouco o título de modernos nos anos de 1960, elas se mostram muito distanciadas e em certo sentido superadas quando alguns artistas passarão a pensar a arte a partir de uma linguagem não-figurativa, em contraposição à figuração que Previdi manteve ao longo da década, como veremos no próximo capítulo.

3. 3 – LUGARES PARA O MODERNO NA ARTE: NILO PREVIDI E OS ESPAÇOS OFICIAIS E NÃO OFICIAIS DA ARTE EM CURITIBA

A discussão presente até este momento trouxe algumas questões relativas a idéia do moderno na cidade de Curitiba. Inicialmente caracterizou-se por uma vontade de modernidade, desejo manifestado pelo poder público e que se materializou em diversas obras públicas que modificaram a paisagem da cidade e o modo de viver das pessoas. Estas transformações na convivência cotidiana vieram acompanhadas do surgimento e desenvolvimento de novas tecnologias, mas sendo parte de um fenômeno comum aos países não desenvolvidos do Ocidente, este surto de modernização não foi capaz de atingir a população como um todo, agravando a desigualdade social e expondo as contradições da modernidade.

No cerne destas contradições, a partir da análise dos discursos sobre a cidade e seu novo revestimento (com praças, prédios, ruas alargadas, sistema de transporte e energia inovadores), o embate antigo versus moderno ganha destaque, facilmente associado e reforçado pelo discurso político à paisagem curitibana. Mas o que se pretende demonstrar neste momento é que o setor cultural e a arte, como sendo partes constituintes desta mesma sociedade em transformação, também revelam o impacto das contradições descritas e dos ideais de modernidade, isto, quando não agem sobre este ideário da mesma forma.

Conforme visto, através de algumas obras de Nilo Previdi, a arte se prestou a registrar alguns momentos vividos da cidade, tanto em seu surto de crescimento, quanto em suas cenas cotidianas, que mostram a população mais distante dos desfrutes da vida moderna vivida pela elite. Um olhar mais atento à figura da lavadeira como tipo social, permitiu dimensioná-la como um tema nacional recorrente, portanto como parte de uma representação que na arte foi trabalhada por outros artistas, além de Previdi.

Uma vez descrito como esta modernidade figurou enquanto temática na obra de Previdi, resta analisar de que forma ela incidiu sobre a sua concepção de arte e de seus contemporâneos, ou seja, na própria forma de representação. Para tanto, uma leitura mais atenta sobre os desdobramentos ocorridos no meio artístico – onde a oposição entre modernos e antigos se fará presente na história da mostra de arte oficial do Estado, o Salão Paranaense de Belas Artes – revela como as idéias modernas se fizeram presentes na arte local, questão somada à exposição do

debate sobre a arte moderna presente nos jornais locais e à discussão de algumas obras de Nilo Previdi.

O Salão de Arte da cidade representa um espaço que, à medida que recebe financiamento do Estado se torna oficial e subordinado ao poder político, tornando-se respeitável no sentido de ser importante para o reconhecimento e projeção dos artistas locais. Junto à Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), o Salão Paranaense de Belas Artes tornou-se um lugar de formação e legitimação dos artistas, portanto um espaço concorrido e que se tornou conflituoso quando a arte local passou a ser questionada.

Mas apesar de oficiais, não eram os únicos locais onde se pensava em arte. Conforme descrito, a própria projeção de espaços públicos em Curitiba favoreceu a formação de bares e cafés, locais onde a intelectualidade podia usufruir do debate público, formar outros espaços de discussão, correr à margem do discurso oficial acadêmico em arte. São exemplos de espaços não oficias em arte, os pequenos grupos de discussão formados por artistas, que encabeçariam mais tarde os movimentos de mudança na arte paranaense, caso do grupo nomeado de Cocaco e também Garaginha. Além destes dois espaços, embora com curta duração, o Clube de Gravura reuniu uma série de artistas em torno de uma técnica que inicialmente não era ensinada na EMBAP, a gravura, e de onde nasceu o Centro de Gravura, entre outras coisas, outro espaço de discussões alternativo à época.

A Cocaco, grupo formado em 1955, inicialmente era uma pequena fábrica de molduras, mais tarde transformada em uma galeria particular, a primeira diferenciada da cidade, cujos proprietários eram sócios de Ennio Marques Ferreira. Ele lembra que até então não havia muita opção na cidade em termos de molduras, não havia o entendimento de que a moldura era também um complemento da obra[224]. Alvino Frankenberg afirma que os quadros eram padronizados em tamanho, justamente porque as molduras eram também padronizadas, e é interessante pensar em como algo aparentemente simples, como a existência de um molduraria em uma cidade, pode representar inovação para o meio artístico, à medida que os artistas passam a poder pensar também nos tamanhos de suas obras[225].

---

[224] FERREIRA, Ênnio Marques. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 05 set .2011.

[225] FRANKENBERG, Alvino. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 09. dez. 2011. A título de curiosidade, Previdi, além de utilizar diversos materiais para pintar, sendo o mais difundido a madeira compensada, também fazia suas próprias molduras. Nilo Previdi esteve internado, ou precisou do hospital em diversas ocasiões e por diversos motivos. Em uma das ocasiões foi devido a um grande

A Garaginha foi, segundo os artistas que vivenciaram este grupo, um espaço moderno por si só, alternativo na decoração, despojado e agradável enquanto ambiente. Funcionava na garagem da artista Violeta Franco, um lugar onde os convidados sentavam-se em almofadas e esteiras de bambu no chão, enquanto as discussões estéticas rolavam em um clima de vanguarda para os padrões da época. Trata-se da experimentação de um modo de viver, tão discutido anteriormente, que diz respeito a este estado de novidade, de se sentir moderno.

E é Violeta Franco que assume inicialmente a direção do Clube de Gravura em 1950, em um intercâmbio com artistas de fora como Carlos Scliar, que já comandava o Clube de Gravura de Porto Alegre, caracterizado por uma forte inclinação de esquerda e todo um ideário revolucionário em torno da gravura. Esta parece ter sido uma iniciativa incentivada por Poty Lazzarotto, artista paranaense que após tempos vivendo fora da cidade, volta à Curitiba para ministrar um curso de gravura, sendo que a prensa utilizada por Poty nesta ocasião, passa a pertencer ao Clube, depois Centro de Gravura, estando disponível ao uso dos alunos da EMBAP.

Segundo Ennio Marques Ferreira, que afirma não ter freqüentado o Centro de Gravura, Nilo Previdi participava das reuniões nos referidos grupos alternativos, assim como os demais artistas interessados da época. Nota-se que a partir de necessidades próprias estes artistas criavam seus espaços, independente daqueles existentes e já legitimados, embora sempre recorressem a eles, caso do Salão Oficial. Nilo Previdi, considerado um autodidata, mesmo já inserido dentro do espaço do Salão Paranaense desde 1944, decide se formar na EMBAP e participa dos Salões Oficias de arte enquanto consegue ser capaz de modificá-los na medida do possível e de forma favorável a ele. A partir do momento em que Previdi não mais concorda com os critérios e o direcionamento do Salão, afasta-se gradualmente do certame e se volta para o Centro de Gravura.

---

corte na mão, ocasionado pela serra da máquina que ele utilizava para cortar madeira que seria utilizada como moldura para as suas obras. Andreia Previdi, entrevista à autora, Curitiba, 13 abr. 2012.



Fig.91 Boletim informativo Clube Concórdia – setor de pesquisa do MAC.

Paralelamente ao Salão Paranaense, os artistas locais podiam também participar do chamado Salão da Primavera, que era uma realização do Clube Concórdia, sendo lembrado por alguns artistas como um salão de tendência menos conservadora se comparado ao Salão Paranaense. A imagem ao lado é do boletim informativo do Clube Concórdia, ilustrado com uma das obras premiadas com Medalha de Prata na sessão moderna do salão da Primavera de 1954 e que pertence a Nilo Previdi, que além de concorrer com obras, também fez parte da comissão julgadora do evento em sua nona edição, ao lado de Fernando Velloso, Nelson Luz, Arthur Nisio, Estanislau Traple e Waldemar Kurt Freyesleben, em 1957.

A seguir, a [fig. 92] é um exemplar do catálogo da exposição de 1954, onde se observa a participação de artistas intitulados veteranos na pintura como Arthur Nisio, Estanislau Traple, Kurt Boiger, Leonor Botteri, Miguel Bakun, Osvaldo Lopes, Theodoro De Bona, Waldemar Kurt Freyesleben entre outros. Previdi figura entre os pintores veteranos da divisão moderna junto com outros artistas como Guido Viaro e Nelson Luz. Previdi também é citado na sessão de Artes gráficas (desenho), onde se destacam nomes como Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Fernando Velloso, Goeldi e Grassman.

Destaca-se neste catálogo, além da participação dos artistas paranaenses, artistas de expressão nacional, o que permite pensar na acessibilidade do público paranaense apreciador de arte às outras obras, além das produzidas localmente.

As imagens presentes no catálogo, por sua vez, reforçam a presença figurativa neste salão, e tanto as características de algumas obras, quanto os nomes de Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Goeldi e Grassman apontam para uma tendência ao expressionismo. Será esta tendência, marcante nas obras consideradas modernas de Previdi, como se registrará posteriormente no Salão Paranaense.



Fig.92 – Catálogo do Salão Concórdia, 1954 – setor de pesquisa do MAC.

Quando Nilo Previdi conquista em 1944, no I Salão de Belas Artes Paranaense, uma medalha de bronze com a apresentação da tela intitulada Emoção, já constava em seu currículo artístico, uma menção honrosa no Salão da Primavera.

Uma atenção especial ao histórico do Salão Oficial de arte consiste em compreender como a arte era oficialmente apresentada e aceita na cidade, pois apesar das discussões estéticas que aconteciam à parte do circuito oficial, os artistas precisam ser legitimados como tal, portanto estavam subjulgados ao poder do Salão. Outra questão importante é que a partir de determinado momento, o Salão Paranaense passa a ser um foco, no qual a polêmica armada gira em torno da discussão sobre a arte moderna.

Segundo consta no catálogo da primeira edição do Salão, as outras obras apresentadas por Previdi eram intituladas: – *Sacrilégio, Após a recusa, Mamão e laranjas, Arredores de Curitiba, Lenitivo perigoso, Longe dos olhos, Emoção* e *Plantando dá*, com exceção de algumas obras cujos títulos são mais subjetivos, a maioria remete às coisas locais, possivelmente constituindo outras paisagens e naturezas-mortas, nesta mostra que contou com mais de cem obras catalogadas. A partir dos nomes das obras de Previdi e do conhecimento da sua pintura premiada, associado aos nomes das obras dos outros artistas expositores no mesmo Salão é

possível afirmar que tratava-se de uma mostra que girava em torno das representações locais, muitas paisagens de pinheiro, naturezas-mortas e retratos.

De 1943 a 1951 o salão abrangia as seguintes seções: pintura, escultura, desenho, gravura e artes gráficas. A partir de 1952 passou a contar com as seções de arquitetura e arte decorativa, além de um Prêmio de Viagem a qualquer Estado brasileiro sendo que o critério para concorrer ao prêmio era de ser paranaense ou estar no Estado por no mínimo 5 anos, e no salão anterior ter recebido uma medalha de ouro em qualquer uma das seções. Nilo Previdi chegou a receber este prêmio na décima edição, em 1953. Destaca-se neste período a participação de artistas de outros estados como São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Capital Federal.

O Relatório Sucinto das Atividades do Salão Paranaense de Belas Artes, no período de 1943-1955, faz um levantamento das edições até então realizadas enfatizando o caráter oficial do Salão, que se constituiu em torno de uma homenagem à imagem do artista Alfredo Andersen, na ocasião da comemoração "dos Festejos de Dezenove do Novembro, Dia do Paraná[226]". E o retrato desenhado de Andersen aparecia estampado nos catálogos das exposições a partir da VI e da VII edições, em uma diagramação bastante simplificada como as anteriores, mas que refletia o uso dos recursos disponíveis na época. Sutis alterações nas capas posteriores apontam algumas mudanças internas do Salão, bem como o desenvolvimento do certame que caminhava buscando visibilidade nacional, em meio a muita divergência entre os artistas.

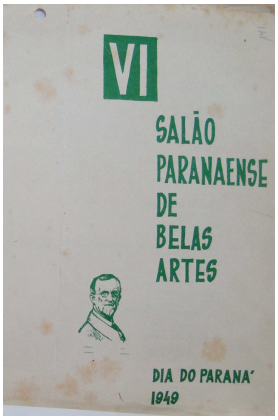


Fig.93 – Capa Catálogo VI Salão Paranaense. (MAC)



Fig.94 – Capa Catálogo XVI Salão Paranaense. (MAC)



Fig.95– Capa Catálogo XVIII Salão Paranaense. (MAC)

[226] Pasta do I Salão Paranaense de Belas Artes, pesquisado no setor de documentação do MAC.

Nas imagens acima, a capa dos catálogos correspondentes as edições das décadas de 1940, 50 e 60 possibilitam pensar a modernização do próprio salão de arte. A década de 1950 corresponde a um período especialmente importante para firmar a arte moderna no Estado, em virtude de um cruzamento de fatores que possibilitou pensar em termos de renovação da arte, no sentido exposto por Adalice Araújo[227]. Contribuíram para este desejo de reformulação do pensamento artístico local, por exemplo, alguns artistas que voltaram do exterior e a circulação de informações sobre a arte, muito mais fluente a partir da realização da I Bienal de arte de São Paulo, ocasião em que os artistas paranaenses puderam conferir pessoalmente as obras nacionais e internacionais, mas também ter acesso a um maior número de periódicos impressos que traziam discussões estéticas.

A partir da representação do pinheiro na capa do Salão de 1959-60, [fig.94], em relação à capa do salão da década anterior, nota-se uma mudança que se caracteriza pelo apelo expressivo dos traços que estilizam por completo a imagem da araucária. Soma-se a isso, o uso do contraste preto e branco e o tipo de fonte utilizada na chamada do catálogo, estilo que remete as tiragens de gravura. Decisivo ou não para que o catálogo fosse feito desta forma em fins da década de 1950, o fato é que a gravura teve uma grande expansão nesta década no Estado, estando Nilo Previdi também envolvido nesta questão. Em termos de Salão Paranaense, a década de 1950 representou o momento de ruptura, e para isto, a contraposição entre o pinheiro estilizado à moda expressionista, e a figura comedida, mas bem desenhada de Andersen no catálogo da década de 40, se tornam pontos interessantes de partida para desenrolar esta discussão em torno do embate entre antigos e modernos, entre arte acadêmica e a arte moderna.

Porém, é necessário que se conclua a análise proposta a partir das capas dos catálogos, abordando a diagramação do salão de 1961, [fig. 95] no que ela difere das duas anteriores. Trata-se de uma composição muito mais racional e menos emotiva, limpa em termos de elementos visuais (apenas cores, linhas e letras), a tipografia assume o papel da figuração, antes representada pelo retrato de Andersen e a imagem da araucária. É uma capa moderna em relação às anteriores. Pode ser tida como uma representação dos que queriam ser modernos, mas não como os

[227] ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C** , 2004.

antigos modernos – caso de Previdi, que inicialmente travou uma luta para o reconhecimento da arte não naturalista no Salão de Arte. A partir da breve apresentação destes três catálogos e da resumida associação de suas características, relacionadas ao período a qual pertencem e às transformações sofridas dentro do Salão Paranaense, o próximo tópico aprofundará o sentido de ruptura ocorrido no certame oficial. Objetiva-se descrever com maiores detalhes, o papel assumido por Nilo Previdi no contexto destas mudanças, e também caracterizar a concepção de ruptura no meio artístico, como sendo parte de uma etapa característica do processo de modernidade.

3.4 – O ARTISTA MODERNO E O SALÃO DE ARTE

Parte das polêmicas envolvendo os artistas e o Salão Paranaense, em prol de inovações no cenário artístico local, pode ser acompanhada através das publicações feitas pela imprensa no período. Constata-se que os jornais eram veículos de constante recorrência dos artistas quando o assunto era o Salão Paranaense, fato que comprova a notoriedade do salão e a sua relevância, enquanto assunto no meio cultural.

É por meio destas matérias periódicas, de jornais como **Gazeta do Povo** e o **Estado do Paraná**, cobrindo as exposições do salão a cada ano, que é possível dimensionar como se travou a disputa para permanecer no certame oficial, um embate entre os artistas que se consideravam modernos e aqueles rotulados de acadêmicos, os antigos.

O ano de 1957 é marcado pela rebeldia de alguns artistas que se manifestam contra a decisão do júri no Salão Oficial e retiraram as suas obras da exposição, fato que lhes dá notoriedade e o reconhecimento público como artistas modernos. Porém, antes deste episódio, idéias contrárias aos critérios de julgamento do salão, bem como opiniões sobre os artistas intitulados modernos, já estavam sendo gestadas e debatidas entre artistas e críticos de arte.

O escultor Erbo Stenzel, por exemplo, que atuou como um dos juízes no VII Salão Paranaense em 1950, publicamente diverge do crítico Nelson Luz, a respeito do referido Salão. Trata-se de um desdobramento de matérias em que Stenzel comenta na **Gazeta do Povo** do dia 31 de dezembro de 1950 as críticas de Luz, e

este rebate os comentários de Stenzel, sem reconhecer nele autoridade para tanto, conforme o seguinte trecho permite perceber:

> Que não esqueça o inflamado escultor do caso do sapateiro que nunca deve passar além das sandálias. [...] O fato de não termos comentado todos os trabalhos deve-se ao fato de acharmos muitos deles sem interesse e se não nos metemos a tarefa de fazermos um mais pormenorizado comentário, é porque nos interessava, de imediato, certa restrição ao critério "camarada" do júri, de proteção escandalosa.
> E é muito claro que o Sr. Stenzel achou muito justa a premiação! Acha que o Paraná é de PADRÃO PROVINCIANO e isso serve de base suficiente para que se dispersem as premiações a torto e a direito. O que quer dizer que o senhor Stenzel premiaria com medalhas de ouro e prata QUALQUER PINTURA, bem como essa que foi premiada! Com exceção de Bakun, os prêmios maiores foram exagerados. Que crítica séria mesmo na província poderia suportar tal coisa" [228]?

O estopim para esta réplica tão severa de Luz foi uma declaração feita em entrevista, na qual Stenzel aproveita para comentar as críticas feitas sobre o VII salão, segundo ele, superficiais e com erros de linguagem, questão depois rebatida por Luz como sendo erros de impressão do jornal (muito comum na época). Revoltado com a crítica feita à crítica, Luz dispara contra Stenzel a quem considera um defensor dos "novos", estando entre eles Nilo Previdi. Para o crítico de arte, Stenzel considerou que a crítica aceitaria como bons apenas os trabalhos que agradassem ao público, afirmando que "Teria o sr. Stenzel premiado com ouro a Gravura de Previdi só pelo fato de não ser admirada pela maioria?" [...] não somos como ele, inflamado defensor dos novos" [229].

Luz pede mais critério para os julgamentos. Afirma o crítico, que Stenzel não deve ignorar aqueles que fazem "arte boa" como "Viaro, Lange, Freysleben, Bona, Traple, Nisio, os mais consagrados por serem os mais fortes", afirmando que certos trabalhos que foram aceitos pelo júri, não suportam a mínima crítica. Luz encerra seu texto de forma impiedosa ao escultor: "Crítica de arte, sr. Stenzel, bem como escultura, não se aprende da noite para o dia!" [230]

Entre outras questões, um dos pontos ressaltados por Luz nas matérias que se desenrolaram a partir deste incidente foram os critérios de escolha do júri e a não participação dos artistas já consagrados como Viaro, Traple, Freysleben, Bona e Langue. Mas o que mais interessa nesta discussão toda é que são os trabalhos de

---

[228] LUZ, N. Ainda o VII salão de Belas Artes. S/ Título, Curitiba. 01 jan.1951. (Grifos do autor).
[229] *Ibid.*
[230] *Ibid.*

Previdi que estão no centro da revolta de Luz, que fala sobre a obra especificamente polêmica “Lavradores”, considerando-a um “produto híbrido”, mas mesmo assim indigno de receber a medalha de ouro, um trabalho “aquém da premiação”, assim como “Mãe preta.”

> Não houve, nos seis salões anteriores, medalha de ouro que não dissesse respeito a um artista que não tivesse uma obra já realizada! E ainda diz o “inflamado” escultor que o Salão desse ano “foi o mais exigente e o mais moralizado”. Podridão sim é a causa do sr. Stenzel. Toca as raias da subversão social! [...]
> O júri acha que julgou e julgou bem. Nada mais. Solução totalitária! Não pode criticar o produto híbrido dos “Lavradores”, (por exemplo). Ora, que se faça uma ‘enquete’ entre os entendidos. Para nós, o trabalho, se bem que interessante, não merece, nem por sombra, a premiação e assim os outros anteriormente citados”. [...] “Para nós, o juri desmoralizou as medalhas paranaenses.[231]

Como bem exemplifica a passagem transcrita acima, a medalha de ouro (adquirida por Previdi), na opinião do crítico de arte constituiu um grande equívoco. Luz ainda é insistente em sugerir que Stenzel, “o aflamado defensor dos novos” consulte suas orientações modernas, a fim de justificar as escolhas e as premiações daquele salão.

Um detalhe que o próprio Stenzel chama a atenção nos jornais é para a confusão quanto a técnica utilizada por Previdi, que foi chamada de gravura por N. Luz [232]. Sobre esta questão específica e também a respeito da crítica generalizada sobre o VII Salão, Arthur Nisio, participante da comissão julgadora junto com Stenzel assina uma matéria no Jornal **O Dia**, fazendo uma apreciação sobre as obras premiadas. A respeito da obra de Previdi, Nisio afirma que:

> Coube a medalha de ouro ao seu trabalho “Lavradores” na secção de Desenho. É um dos trabalhos mais fortes da exposição; o problema da composição está resolvido; é muito expressivo. (o crítico [Nelson Luz] está em dúvida se é desenho ou gravura, demonstrando falta de conhecimento técnico).

Não existem registros fotográficos das obras de Previdi que participaram desta exposição, mas pertence hoje, ao Museu Oscar Niemeyer, uma obra denominada “Trabalhadores” realizada durante o ano de 1950, feita a partir da técnica piroxilina, com o uso de tinta automotiva.

---

[231] LUZ, N, *op.cit*.
[232] STENZEL, Erbo. Mais uma vez o VII Salão Paranaense. **Jornal O Dia**, Curitiba, 03 jan. 1951.



Fig.96 – PREVIDI, Nilo. Trabalhadores, 1950. Piroxilina. Acervo MON. Med. aprox.: 65 x 53,8.

Trata-se de um trabalho diferenciado justamente pelo tratamento da tinta e por ser monocromático, com característica pastosa no suporte, onde o desenho é mais enfatizado do que a própria pintura. Na descrição da obra fornecida pelo museu, lê-se "piroxilina (nitrato de celulose) e nanquim colado sobre papel aderido em aglomerado". Principalmente a descrição da técnica fornecida pelo museu, remete ao comentário de Luz, sobre a obra de Previdi, tida como "híbrida". Somada a este fato, a confusão entre desenho ou gravura, para denominar a obra de Previdi é outro indício de que esta pode ser a obra apresentada no Salão de 1950[233].

[233] De acordo com a leitura das fichas de inscrição de obras do Salão Paranaense e das obras selecionadas nos catálogos, nota-se que os nomes escolhidos por Previdi para as suas obras são muito parecidos. Por exemplo, consta no salão de 1949 uma obra intitulada "Trabalhadores" (cujas dimensões não conferem com a obra apresentada acima) e outra denominada "Mãe". No Salão de 1950, as obras mencionadas são "Lavradores" e "Mãe Preta". Alguns equívocos entre as documentações encontradas, como confusão entre prêmios, nomes e datas, falta de assinatura e datas nas obras, entre outras questões, abre a possibilidade para se questionar inclusive a possibilidade de ser a referida obra [fig.96] o polêmico trabalho do VI Salão.

Um detalhe interessante é que nas fichas de inscrição das obras dos primeiros salões consta apenas o nome do artista, das obras, suas dimensões e valores, mas não há especificação quanto às técnicas.

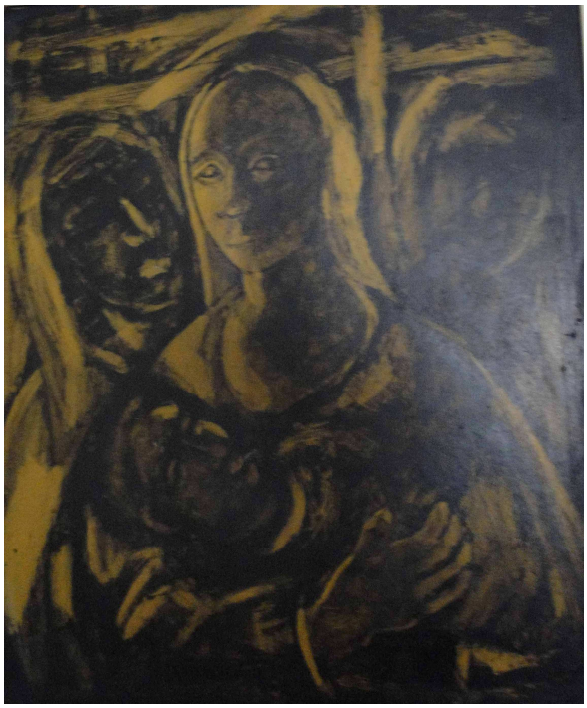


Fig.97– PREVIDI, Nilo. Mãe Preta, 1950. Med. aprox.: 60 x 52 cm.

Quanto à "Mãe Preta, obra também comentada no VII Salão, existe a confirmação da família de que se trata do trabalho exposto a seguir, [fig.97]. Nele, apesar de estar "riscado" é legível o nome do artista e da data, no canto da tela consta o número "50".[234]

"Mãe Preta" foi inscrita no catálogo do VII salão como Desenho e Gravura, recebendo uma menção honrosa. Destaca-se nesta obra, além das características intrínsecas à temática que evoca uma espécie de religiosidade encarnada na figura universal do ser mãe, o tratamento formal, a distorção das figuras, e a própria técnica, que muito se aproxima da obra anterior. Enfatiza-se a crítica de arte desfavorável a este trabalho e a referência de que Previdi era considerado com um "dos novos" deste salão.

Após esta polêmica em torno de suas obras, o nome de Nilo Previdi volta a aparecer sem maiores conflitos nos salões de 1952, 1953 e 1956, dos quais alguns registros fotográficos permitem ter uma idéia das obras expostas. Ainda neste período ele conquista cronologicamente uma medalha de bronze, um prêmio viagem e uma medalha de Prata em 1956, um ano que os ânimos voltam a se acirrar na imprensa, mais uma vez, em torno do Salão Paranaense.

A novidade de 1956 é a premiação em dinheiro, portanto a imprensa antevê uma concorrência maior, embora os nomes dos que ainda seriam premiados a partir das escolhas de Traple, (pintor acadêmico), Erasmo Pilloto (crítico) e Calmon Barretos (então catedrático da Escola Nacional de Belas Artes), já fossem esperados. Em matéria assinada por Fernando Pessoa, o Jornal **O Dia** traz a

[234] A assinatura do artista se assemelha a uma impressão na superfície escura, como se fosse feita com uma ponta seca, não é visível por fotografia, apenas com um zoom aproximado.

seguinte afirmação: “aos concursos e prêmios de estímulo nenhum artista jovem deve concorrer, a menos que, não obstante sua pouca idade, sua obra seja velha” [235]. A crítica feita recai sobre o júri, composto por artistas consagrados e que, segundo o jornalista, jamais terão pontos de vista em comum com “os revolucionários, os mais novos”. O artigo ainda traz uma interessante definição do perfil do artista que consegue premiação no salão, conforme o trecho a seguir, cujo título é “A melhor piada”:

> Sendo o 13º Salão o assunto em voga nos meios culturais da cidade, não poderiam deixar de surgir anedotas a seu respeito. Esta é de autoria de um dos que não foram selecionados, mas é boa: “Definição de pintor acadêmico: é aquele que pinta como o faria o seu tetravô, mas não teria coragem de usar as instalações sanitárias que ele usava.”

Exageros e metáforas a parte, a piada bem ilustra e alimenta a oposição entre os artistas jovens considerados novos e aqueles já consagrados, tidos como os conservadores. Há de se diferenciar a que este novo se refere, pois esta era a denominação dos artistas com menos idade que os demais, portanto com uma mentalidade nova, mas Previdi e mesmo Viaro que já eram mais velhos do que esta nova geração, por suas idéias também eram denominados de novos. Certamente como anedota o texto é generalista, pois Guido Viaro também figurava como um dos consagrados no Salão e não era a ele que a crítica se referia. Da mesma forma, apesar de publicamente rotulado como um dos “novos” protegidos por Stenzel na polêmica do Salão de 1950, Nilo Previdi expôs em 1956 seis obras, sendo uma premiada com a medalha de bronze.

Walmor Marcelino apenas escreve sobre o salão de 1956, sem maiores críticas, enfatizando o prêmio de 165.000,00 patrocinado por firmas curitibanas e as 121 obras escolhidas entre 265 escritas, compondo 38 obras modernas e 36 acadêmicas, sendo 46 “*hors concource*”. Marcelino esclarece que Traple foi eleito para compor o júri pelos artistas concorrentes e os outros, Erasmo Piloto e Calmon Barreto, pelo Departamento de Cultura [236]. A mencionada aceitação entre obras modernas e acadêmicas representou apenas um consenso aparente, pois as

---

[235] PESSOA, Fernando. Polarizando os meios artísticos: Criticado o Salão de Belas Artes vários dias antes de sua de sua inauguração oficial. **O Dia**, Curitiba, 16 dez.1956.

[236] MARCELINO, Walmor. Medalhas de 165.000,00 (muitas decepções) no XIII Salão Paranaense de Belas Artes, s/título, s/data, s/identificação.

contradições viriam a explodir no ano seguinte, o XIV Salão Paranaense, onde parte dos artistas inscritos retira das paredes da mostra os seus quadros e resolvem expor em outro lugar.

A tempestuosa atitude dos artistas que retiram suas obras da exposição do XIV Salão em 1957 foi resultado de uma série de fatores, que começaram a vir à tona nos jornais que alimentaram esta discussão, assim como representou um manifesto por parte dos artistas, que já estavam gestando idéias contrárias ao regimento e à organização dos salões anteriores, como já descrito. Lembrando que grande parte destes artistas necessitava do salão como meio de projeção e, portanto, adquirir espaço no certame oficial era também como uma questão de sobrevivência. Os interesses individuais somados à revolta coletiva, mais uma vez em relação à escolha do júri, resultaram em uma oportunidade para modificar o salão de arte e continuar garantindo visibilidade no meio artístico.

Entre as denúncias feitas pelos artistas revoltosos, parte consiste na crítica dos trabalhos aceitos, alguns já expostos em edições anteriores, outros julgados como estudos. Houve denúncia de que os artistas premiados, em sua maioria eram de outros Estados e foram "apadrinhados" e de que aos artistas paranaenses modernos, ficou reservada para exposição de suas obras uma sala separada, muito mal iluminada. Além disso, a ausência de um elemento de tendência moderna no júri – questão prevista no regulamento de onde se extrai que **"se possível"** um membro do júri terá tendência moderna – representou um ponto central nesta discussão [237]. Registra-se a relevância do episódio envolvendo XIV Salão a partir da projeção que este obteve, sendo inclusive noticiado nacionalmente, conforme aponta matéria publicada no **Diário de Notícias**:

> **Incidente no Salão de Belas Artes do Paraná**
>
> Com o título acima, o jornal "Estado de São Paulo" divulgou notícia sobre os fatos que ocorreram no salão de Curitiba, dizendo "que um grupo de artistas considerados "novos" pelas suas tendências modernistas, integrando, aliás, um movimento que se vem acentuando, de tempos a esta parte, no Paraná, não acatou os resultados de julgamento das obras expostas e, também, se rebelou contra a escolha dos componentes da comissão julgadora.
> Houve incidente, tendo o pintor Paul Garfunkel rasgado, em público, a menção honrosa que recebera, arrancando, ainda, seus quadros do local onde estavam expostos, no que foi seguido pelos pintores Alcy Xavier, Loio Pérsio, Ênnio Marques Ferreira, Nilo Previdi, Fernando Velloso e Tomás Wantersteiner. [...] Logo após o incidente "O Estado"

[237] AUER, Geraldo. Salão de Belas Artes, **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 dez. 1957.

> ouviu o pintor Paul Garfunkel sobre o episódio que declarou: "Fizemos nosso protesto em virtude de todos os membros da Comissão Julgadora desse XIV Salão Paranaense de Belas Artes pertencerem à escola acadêmica, circunstância que contraria, frontalmente o regulamento da exposição" [238].

Os artistas que já estavam indispostos com a montagem da exposição, manifestaram-se durante a abertura do evento, o que resultou na reação violenta da retirada das obras, um tumulto que só foi resolvido com a chegada do Diretor de Cultura, Guido Arzua. A partir desta negociação ficou acertado que estes artistas teriam um novo espaço na Biblioteca Pública, onde poderiam expor as obras retiradas.



Fig. 98– Recorte de jornal da pasta do XIV Salão Paranaense. S/ identificação. Pasta do MAC.

A imagem ao lado, [fig. 98] é um dos registros desta data, que foi comentada pelos jornais em 1957 e nos anos posteriores. A respeito deste incidente, no calor desta ocasião, não há conhecimento de declarações de Previdi, diretamente aos jornais. Existem menções ao seu nome como pertencente ao grupo dos revoltosos e especialmente, esta fotografia, onde o artista aprece exatamente no centro da discussão, conforme lembra Fernando Velloso, sempre de gravata e vestindo preto[239]. Do lado esquerdo na fotografia está Guido Arzua e do lado direito, (o esquerdo de Previdi) aparece Loio Persio discutindo com o Diretor de Cultura, entre os outros artistas. "Rififi no Salão de Belas" é o título da legenda desta foto que é explicada da seguinte maneira:

> Alguns pintores revoltados com a ausência de critério de julgamento, dirigiram-se ontem à sala de exposições da Biblioteca Pública do Paraná, com o intuito de arrancar seus trabalhos dentre os restantes premiados. Depois de muita confusão entre a guarda e os pintores, quadros jogados no chão, o sr. Guido Arzua conseguiu serenar os ânimos, cedendo às exigências de retirar os quadros. O flagrante fixa o término das hostilidades, vendo-se o Diretor do Departamento de Cultura parlamentando com os artistas[240].

---

[238] Incidente no Salão de Belas Artes**. Diário de Notícias**, Curitiba, 19. jan, 1958.
[239] Entrevista com Fernando Velloso, concedida à autora em 28. out. 2012.
[240] Recorte de fotografia com a legenda, sem identificação, arquivada na pasta do XIV Salão Paranaense no MAC.

Daí surge a exposição paralela ao Salão Oficial que ficou conhecida como Salão dos Pré-Julgados. Durante este incidente surgiu o boato de que haveria depredação nas dependências do Salão – havendo de fato resistência por parte dos organizadores da exposição, quanto à retirada das obras, tanto é que os quadros foram arrancados à força, deixando parte das paredes vazias – fato que causou alvoroço e uma crítica severa na imprensa. Rotulada como uma "falta de urbanidade, comportamento social e de civilidade quando procuraram conspurcar com gestos, atitudes e pronunciamentos, o que deveria significar o coroamento da inspiração cultural", a atitude dos artistas modernos foi criticada em artigo não assinado, de onde se extrai que:

> [...] os meninos estragados pelos mimos do louvor gracioso e fácil, os meninos prodígio aos quais nossa boa e generosa imprensa tem cumulado de lisonjas, mais visando o estímulo e a emulação que propriamente o enaltecimento do valor intrínseco de sua arte[241].

O texto legitima a decisão do júri, chamando de telas inexpressivas as obras dos "pseudo-modernistas" e defendendo o XIV Salão como um dos mais organizados, haja vista a participação dos artistas de fora e a excelência do júri, então composto por "três laureados artistas[242]". Tratava-se do artista paranaense Freysleben, um professor do Rio de Janeiro, Gerson Pompeu Pinheiro e Tasso Correia, pianista e diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.

Apesar desta publicação, a maioria das matérias relacionadas ao Salão foi favorável aos artistas modernos, expondo as controvérsias do evento e as opiniões dos artistas. Neste momento, Paul Garfunkel, o pintor que rasgou sua menção honrosa, ganha destaque. Dentre as declarações que deu à imprensa, assinou um artigo no qual expôs questões que servem não apenas para se pensar o referido episódio, mas o próprio rumo do Salão a partir dali. Garfunkel dirige-se aos artistas jovens e faz reflexões sobre a arte, considerando que a pintura moderna pode ser "terrivelmente" acadêmica, ou moderna como a pintura dos grandes mestres. O artista critica o que chama de academicismo e "receitas de ateliê", distinguindo artistas de verdade, os honestos, daqueles que fazem da arte uma mercadoria, afirmando que:

> Os que visitarem, na Biblioteca do Paraná, nossa Exposição, a exposição dos revoltados, dos prejulgados, poderão constatar que nossa pintura, a de Loio, a de Nilo, a de Alcy e de todos os outros

[241] Artistas de Fancaría. **Diário da Tarde,** Curitiba, 23 dez. 1957.
[242] *Ibid.*

> modernos é bem heterogênea. A única coisa que temos em comum creio eu, é a sinceridade, o amor que professamos à pintura[243].

Destaca-se na fala de Garfunkel as diferenças apontadas entre as obras dos artistas modernos, (são pinturas bem heterogênias), uma questão interessante a se pensar, considerando que dentre os pré-julgados, alguns partiriam mais tarde para a vertente abstracionista, entre eles Loio Pérsio, Fernando Velloso e Ênnio Marques. Ou seja, na década seguinte, conforme alguns artistas irão aderir à abstração, outros, como Nilo Previdi, verá com desconfiança a acrescente presença da abstração nos Salões dos primeiros anos da década de 1960.

Mas, de todas as publicações na imprensa, em 1957, o artigo de Loio Pérsio é certamente o mais agressivo e o que permite medir o estado de ânimos em que ocorreram as contradições entre o novo e antigo no Salão Paranaense. A respeito do XIV Salão, o artista critica Guido Arzua, o responsável pela composição do júri, apontando para a impossibilidade de não existir nenhum crítico ou artista moderno em todo o país que pudesse compor o Salão, que ficou ao encargo das "múmias cheias de esperteza prática". O júri, considerado por Loio uma "espécime arqueológica", segundo o artista, distribuiu os prêmios em família, usando a menção honrosa de Garfunkel e os prêmios-aquisição de Viaro e Bakun, apenas como um despiste, concluindo que:

> Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas e um artifício a mais para obter dinheiro fácil, não representa em absoluto a arte paranaense. É um salão de antiquários e, como se não bastasse, de antiquários desonestos. Jamais entenderam e jamais entenderão, esses fósseis, o que seja arte. Por isso, no ano da graça de Mil e Novecentos e Cinqüenta e Sete, depois da bomba atômica e do satélite artificial, continuam perpetrando uma pinturinha que já era ruim e desonesta no século passado. Poderia perguntar-lhes porque ao invés de cadilaques, não preferem carroças? [...] revolta-nos assistir ao espetáculo da burrice oficializada, "ao show" da ignorância presunçosa diplomada e reconhecida oficialmente[244].

Com o uso de diversas figuras de linguagem, com o desacato beirando ao exagero e ao humor, o artista acaba evocando algumas imagens que dizem muito a respeito da idéia discutida sobre a modernidade, citando alguns símbolos modernos,

---

[243] GARFUNKEL, Paul. Reflexões a margem do XIV Salão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27. de 1957.

[244] PERSIO, Loio. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada. **Estado do Paraná**, Curitiba, 22. dez. 1957.

caso da própria bomba atômica, do satélite e do cadilaque, contraposto ao antiquário, ao fóssil, à carroça e à própria figura do velho (o pintor velho). Este discurso em muito se aproxima dos já descritos, que tratavam de apresentar a cidade moderna em relação a algo que aos poucos acobertava o antigo, a cidade velha, representada por uma realidade ultrapassada. É possível da mesma forma, pensar na modernização do salão enquanto instituição, aberto à participação nacional dos artistas, oferecendo prêmios em dinheiro, representando a cultura de um das capitais mais promissoras do país, que há muito buscava romper com o provinciano, mas que se apresenta extremamente conservadora e contraditória.

Ressalta-se que Loio, autor do artigo citado, sai do Paraná em 1958 para expor individualmente em São Paulo (1958, 59, 61 e 62), no Rio de Janeiro (1960) e para participar das Bienais de São Paulo, Veneza, Paris e México, onde ganha uma medalha de ouro, e no Gugenheim Award, retornando para participar da comissão julgadora do XX° Salão Paranaense (1963), ao lado do crítico Eduardo Rocha Virmond e Mário Barata. Loio, quando volta ao Paraná, encontra um contexto diferente do anterior descrito, estando o Departamento de Cultura sendo dirigido por Ênnio Marques Ferreira, um dos artistas pré-julgados de 1957, e portando, orientando o Salão Paranaense a partir de novas diretrizes. Em entrevista em 1964, Loio afirma que o chamado “movimento de renovação” foi “uma tomada de consciência dos jovens artistas” [245] e como se verá, foi capaz de provocar mudanças no certame e uma nova divisão entre antigos e modernos a partir da década de 1960.

Os salões que se seguiram continuaram sendo de interesse da imprensa, sendo a edição do XIV Salão e o episódio dos Pré-Julgados assunto recorrente nos anos posteriores. As atenções se voltaram novamente para a organização do júri e para a possível concorrência com os artistas de fora do Estado. Nilo Previdi é então um dos artistas empenhados em opinar sobre a organização do Salão, defendendo uma atualização do seu regulamento, e a permanência de um elemento moderno na comissão julgadora. A entrada de pessoas de fora do Estado para julgar as obras do Salão Paranaense começou a representar dois aspectos opostos. Se por um lado evitava que os mesmos artistas conservadores locais se alternassem no juri, por

[245] Millarch, Aramis. A volta de Loio. **Panorama**, Curitiba, ano XIV, n°140, p. 28-30, janeiro, 196 4.

outro, a disputa pelos prêmios aumentava, devido à concorrência dos artistas de fora.

Conhecido como um dos "moços" da arte paranaense, em artigo intitulado "O salão é paranaense e dos paranaenses", Nilo Previdi é o entrevistado pelo jornal **Estado do Paraná** e respondendo acerca da escolha dos participantes do júri no Salão, afirmou que ele deve ser composto exclusivamente por paranaenses, uma vez que o jurado de fora torceria para o candidato de seu estado e que "se por acaso ele for um artista de nomeada, o nosso representante será reduzido em seu poder de defesa por um fator psicológico ou por interesse próximo ou futuro"[246].

Nesta mesma entrevista, outra preocupação expressa pelo artista é quanto à discriminação dos prêmios, para que, uma certa quantia fosse distribuída entre os paranaenses e outra para os artistas de fora. Esta parece ser uma clara indicação de consciência da diferença existente entre o desenvolvimento artístico local e de seus artistas em relação aos outros Estados. Demonstra da mesma forma, uma tentativa de preservar a própria permanência dentro do certame, uma vez que novos artistas começam a representar uma ameaça.

Segundo Previdi:

> Meu caro repórter, o **salão é paranaense e dos paranaenses** e quando se convida artistas de fora para o certame e esses concorrem, como no caso do ano passado, o Departamento de Cultura do Estado terá o **dever sagrado** de **reservar** alguns dos **prêmios** para os seus jovens artistas que concorrem em **desigualdades de condições[247].**

Em outro artigo, do mesmo jornal, Previdi é novamente entrevistado junto com os artistas Thomaz Wartelstein e Manoel Furtado Ferreira (também proprietário da Galeria Cocaco), e novamente o assunto é a orientação do salão. Os três apontam para a necessidade de que o Departamento de Cultura lhes concedam maior poder de decisão no salão, podendo os artistas discutir e reformular o regulamento atual. Previdi defende que seja escolhido para compor o juri um artista moderno, outro acadêmico e outro escolhido pelos próprios artistas concorrentes[248].

---

[246] O salão paranaense é dos paranaenses – [ininteligível] sobre o Salão de Belas Artes: "a mocidade deve ser apoiada em suas reivindicações". Premiação para Os pintores de fora e do Estado – Como deve ser exercido o mecenato. **Estado do Paraná,** Curitiba, 11. nov. 1958.

[247] *Ibid.*

[248] Artistas devem deliberar sobre o Salão de Belas Artes. [Ininteligível unânime em enquete ontem realizada – causa estranheza a atitude do Departamento de Cultura – Opinam Nilo Previdi, Thomaz Wartelstein e Manoel Furtado Ferreira. **Estado do Paraná,** Curitiba, 14. nov. 1958. Previdi, Waltelstein e Ferreira também concederam entrevista para outro jornal, onde o teor das

Analisando o Salão Paranaense a partir da concorrência entre os artistas, a maior ameaça (se assim pode-se considerar), pelo menos para os artistas figurativos como Previdi e também os considerados acadêmicos foi a entrada e a aceitação dos artistas abstracionistas e a legitimação da abstração como a arte moderna dos anos 1960 no Paraná, a partir da própria organização do Salão.

Trata-se porém da consolidação de um processo iniciado ainda no Salão de 1957, em que os artistas modernos protestaram e começaram a pressionar os dirigentes culturais que privilegiavam a arte acadêmica. Os intelectuais que participaram desta reação anti-acadêmica, ao assumirem posições burocráticas do Estado, passaram a ter acesso às decisões do Salão Paranaense, fazendo valer seus interesses, de um "modo que dificilmente teria sido possível se tentado por artistas ou intelectuais sem sua articulação social e política" [249]. Geraldo Leão explora as contradições deste processo de modernização da arte ao afirmar que:

> As características específicas da formação intelectual e artística destes grupos de artistas e dirigentes culturais, ao mesmo tempo negando e continuando as reações com seus antecessores, faz com que a produção que se queria de vanguarda no Paraná, apenas acolhesse nas suas esferas de validação, uma produção que, embora radical na aparência, compartilhava muitas destas características. Deste modo, acaba deixando de fora tanto as produções figurativas com quem tinham dividido a luta contra os acadêmicos na década passada, quanto uma produção geométrica, que embora com quase nenhum representante no Estado, era bem representada no âmbito da arquitetura [...][250].

Previdi desta forma não aceita os rumos do Salão Paranaense, acusando alguns artistas de rezarem uma "mesma cartilha" que ditava receitas de "ismos"[251] e aos poucos se afasta das discussões sobre o certame, dedicando-se à sua atuação como Diretor do Centro de Gravura do Paraná, objeto de atenção do próximo capítulo.

---

reivindicações é o mesmo já comentado. Clima de desagrado no Salão Paranaense de Belas Artes. **Tribuna**, Curitiba, 14, nov. 1958.

[248] Artistas devem deliberar sobre o Salão de Belas Artes. *Op. cit*.

[249] CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas – Arte e Política no Paraná (1950-1962). (**Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2002, p.122.

[250] *Ibid.*

[251] Salão do Paraná na Berlinda: Previdi diz que julgamento foi verdadeira farsa. **Estado do Paraná.** Curitiba, 04 mar., 1963.

4 – O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ: A FACETA ENGAJADA DE PREVIDI

Até o presente momento, trajetória e obras do artista Nilo Previdi foram apresentadas nesta dissertação, de forma a problematizar o contexto histórico de Curitiba e as concepções estéticas vigentes na época, a partir da década de 1940 até 1960. Nesse período, além das discussões pontuais sobre a modernidade em Curitiba nas artes, exercício que leva ao encontro de analogias e diferenças em relação ao contexto nacional, outra questão relevante e com repercussão em Curitiba é a abordagem social da arte e o engajamento do artista[252]. O comprometimento social diante da realidade vivida pelo povo foi foco da atenção de artistas e intelectuais em diversas áreas da arte, nas artes plásticas, a gravura ganha destaque, especialmente a partir de 1940, utilizada em grande parte do país e revelando grandes nomes de relevância nacional, como o de Poty Lazzarotto. No Paraná, o destaque é para Nilo Previdi, de acordo com as resumidas biografias encontradas sobre o artista, na crítica de arte a seu respeito, nos convites para exposição de seus trabalhos e na bibliografia sobre a gravura no Paraná, seu nome é citado, seja como um mero gravador de Curitiba, seja como um dos principais responsáveis pela difusão da gravura no Estado, especialmente através de sua atuação no Centro de Gravura do Paraná[253].

Inicialmente cabe informar que o referido Centro surgiu no início da década de 1950, como resultado direto da criação do Clube de Gravura do Paraná, fundado em Curitiba por vários artistas, com inspiração no Clube de Gravura Gaúcho. Com o Centro de Gravura, Previdi será a figura exponencial, especialmente a partir da metade da década de 1950, período em que ele apresenta aspectos que permitem discuti-lo como artista engajado.

---

[252] Foi discutido especialmente no capítulo 3, A CIDADE DE NILO PREVIDI E O AMBIENTE CULTURAL: QUESTÕES SOBRE A MODERNIDADE ENTRE 1950-60, a correlação entre a imagem da cidade moderna e o desejo de ser moderno, manifestado inclusive no meio artístico, através de tentativas de renovação das linguagens, em especial as artes plásticas. O surto de urbanização/embelezamento e posterior industrialização de Curitiba foi posto em evidência a partir de 1950 e neste ponto, respeitada suas devidas peculiaridades, o processo é semelhante ao que ocorreu São Paulo, por exemplo, a partir do apogeu do café em 1910, no período que antecedeu a realização da Semana de Arte Moderna em 1922. "Seria precisamente essa "construção de cidades" a mola fenomenal que daria a São Paulo o entusiasmo e a vibração necessários à liderança na renovação das artes no país." AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22: Subsídios para uma história das artes no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.35. No caso da "figuração com preocupação social", Aracy Amaral enfatiza uma tendência que surge a partir da década de 1940 no Brasil [verificável também em Curitiba] e que se manifesta nos artistas através de posturas diversificadas. AMARAL, Aracy. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 2003.

[253] A documentação citada será apresentada no decorrer deste capítulo.

Parte das obras de Previdi apresentadas e discutidas nesta dissertação já possuía como foco principal a questão social, expressa pela representação do mundo do trabalho, através da recorrência de tipos sociais como as lavadeiras e os trabalhadores, e de símbolos, como os instrumentos de trabalho. A questão é que a abordagem social, enfocada no aspecto engajado não se esgota apenas na temática da obra, e não se resume a uma mera preferência do artista. Suas raízes são mais profundas, e é através do Centro de Gravura do Paraná que esta faceta engajada de Previdi pode ser discutida[254].

Pelo menos dois pontos são importantes para se verificar a existência do engajamento do artista através de sua obra: o primeiro deles diz respeito às referências diretas que o artista recebeu dos outros artistas sociais e engajados – questão já trabalhada no capítulo 2 – e a real significância destes contatos na postura ideológica e na obra do artista. O segundo ponto é decorrente do primeiro e torna-se o mais importante porque é decisivo: trata-se da análise das obras, neste caso, gravuras. Elas podem apontar as características da arte social de Previdi, já enfatizada em suas pinturas, e constatar a existência de um engajamento em sua arte, exemplificando de que forma ele transparece e situando-as em seu lugar de criação ou produção, o Centro de Gravura.

[254] O entendimento de engajamento é discutido nesta dissertação através do que escreveu Denis Benoit. Segundo o autor, três componentes semânticos são essenciais para determinar o sentido de engajamento, sendo eles: colocar em penhor, (ou seja, dar a palavra, servir de caução), fazer uma escolha (tomar uma direção), e estabelecer uma prática, (que diz respeito a materialização de uma escolha que é feita conscientemente). BENOIT, Denis. Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.31-32.

4.1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ[255]

> Eu conheci [Previdi] quando eu entrei na Belas Artes e nessa época ele já mantinha no porão da Belas Artes o Centro de Gravura no Paraná, onde se desenvolvia técnicas da gravura que não tinha na escola. Então como nós queríamos fazer gravura a gente ia pra baixo e ia trabalhar com ele. Lá tava o Alcy, o Potty, que foi muitas vezes lá, trabalhava com a gente, ensinava alguma coisa pra gente, era um bom técnico em gravura também[256].

O relato acima é de Jair Mendes, a respeito da forma como conheceu Nilo Previdi, no período em que começou a freqüentar a Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), a partir de 1954. Nessa época, o espaço correspondente ao subsolo da EMBAP já funcionava como um ateliê livre, aberto tanto para os alunos da Escola de Arte como para a comunidade e sua direção já estava sob os cuidados de Nilo Previdi. Na declaração acima existe uma clara referência à importância do Centro de Gravura como um lugar de difusão da gravura enquanto uma forma de arte[257].

A origem do Centro de Gravura está relacionada ao efêmero surgimento e funcionamento do Clube de Gravura Paranaense em 1951, presidido inicialmente por Violeta Franco e composto por artistas como Marcel Leite, Loio Pérsio, Alcy Xavier, Fernando Velloso e Previdi[258].

Parte da crítica de arte considera que para a formação do grupo que originou o Clube de Gravura foram decisivas as participações de Potty Lazzaratto através do curso de gravura que ministrou em Curitiba e Carlos Scliar através de suas passagens pelo Paraná[259]. Segundo Adalice Araujo, Scliar faz diversas passagens

---

[255] Optou-se por “Considerações” ao invés de “Histórico”, pelo entendimento de que a escassez de fontes escritas, e as contradições entre os indícios encontrados dificultam o trabalho de escrita sobre o Centro de Gravura, e, embora nenhuma escrita possa ser considerada definitiva, o termo “Considerações” pressupõe um pensamento em aberto, passível de alterações à medida que novas fontes possam surgir.

[256] MENDES, Jair. (1938), entrevistado por Carla Nascimento, em 01. set. de 2011, em Curitiba.

[257] A história da gravura no Paraná está, como é recorrente em outros lugares, relacionada ao desenvolvimento da imprensa, especialmente às revistas ilustradas do final da década do Oitocentos para o início do Novecentos. A primeira Oficina Litográfica foi fundada em 1887 e inicialmente a produção de imagens estava vinculada muito mais à intenção técnica do que artística. Registra-se no final do século XIX e início do XX o estabelecimento de vários litógrafos europeus no Paraná e entre eles Mariano de Lima, considerado o primeiro professor de litografia e xilogravura. Com intenções artísticas é possível citar a partir da década de 1910, os alunos de Alfredo Andersen, entre eles Frederico Lange de Morretes, Estanislau Traple e Rodolfo Doubeck. Note que se tratam dos artistas considerados conservadores e representantes de uma arte acadêmica, que inclusive será combatida publicamente no final da década de 1940, através da Revista Joaquim. LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D’Lippi Comunicazione, 2004, p.12-13.

[258] ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a** C , 2004, p. 649.

[259] Segundo Adalice Araujo, em 1950, Poty foi convidado pelo secretário de Educação e Cultura do Paraná, Erasmo Piloto para ministrar um curso de gravura em Curitiba. Ibid, p.78. Sendo ministrado

por Curitiba e por sua influência, “os artistas locais absorvem a linha do realismo social, [...], ficando por sinal, como marca registrada da obra de Nilo Previdi, ao longo de toda a sua vida” [260].

Segundo Violeta Franco:

> O Clube de Gravura foi organizado nos moldes do Clube de Gravura de Porto Alegre, com a vinda de Carlos Scliar da Europa, que era o mentor do grupo. Sua grande ligação com os componentes do grupo do Paraná, ambos mantinham uma mesma posição estética: quase a totalidade de seus membros seguem a linha de Realismo Social. Mais tarde o Clube de Gravura se extinguirá com a fixação de Loio Pérsio no Rio de Janeiro e de Violeta Franco em São Paulo e a conseqüente dispersão dos demais integrantes do grupo[261]

A questão da influência do Realismo Social será retomada e debatida através da análise das gravuras encontradas, mas que, a partir da legitimidade da crítica de Araujo, evidencia um aspecto acerca da construção da imagem de Previdi como artista engajado, uma vez que diretamente associada à poética de Scliar.

Há nas observações de Adalice Araujo, uma terceira vertente possível para a origem do Clube de Gravura em Curitiba, que aponta a Garaginha[262], como sendo uma ponte inicial entre Scliar e os artistas paranaenses, e a discussão a respeito da realidade social como principal temática discutida no grupo[263]. Estes dados levantados por Adalice Araujo são relevantes e justificam que Violeta Franco fosse a primeira diretora do Clube e após esta cisão, assumisse Nilo Previdi, transformando o Clube em Centro de Gravura.

---

em 1950, foi certamente fundamental para a formação do grupo de artistas interessados na técnica da gravura e reforça a data de criação do Clube de Gravura em 1951. Porém, na pasta do artista Poty Lazzarotto, arquivada no MAC, consta que foi em 1953 que ele ministrou um curso de Gravura no Colégio Estadual de Curitiba, o mesmo ano em que executa os primeiros murais na cidade como o monumento comemorativo do I Centenário do Paraná, outro mural em têmpera realizado no Hotel do Aeroporto e outro a óleo no Pavilhão do Café (Comércio, Indústria e Agricultura), ambos em Curitiba. Ainda na mesma documentação, consta que em 1950 ele ministrava cursos de gravura em São Paulo, na Bahia em 1951, em Curitiba em 1953/54 e no Recife em 1954, mesmo ano em que embarca para a França e depois Itália.

[260] ARAUJO, Adalice, *Op.Cit.,* p.649.

[261] FRANCO, Violeta. **Breve relato histórico da gravura no Paraná**. Documento datilografado., s/p. Setor de Pesquisa do MAC. Curiosamente nesta retrospectiva que Violeta Franco faz da história da gravura, não há nenhuma ênfase maior ao Clube de Gravura, nem ao período em que ela atua como Diretora, comprovando uma existência breve do Clube.

[262] Garaginha (1949-1953) foi o nome dado ao grupo de artistas que se reuniam no ateliê de Violeta Franco, para troca de idéias a respeito das “insatisfações com o modelo artístico vigente e com a possibilidade de, vez em quando, aparecer uma revista de arte trazida por um ou outro freqüentador”. BINI, Fernando. **Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor.** Curitiba: F. Bini, 2003, p.9.

[263] ARAÚJO, Adalice. Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C , 2004, p.78.

Existem indícios que comprovam que o Centro de Gravura foi inicialmente registrado como um local de utilidade pública. O jornal **Estado do Paraná** publicou em 1952, um ante-projeto levado à Assembléia Legislativa do Paraná, de autoria do Deputado Oscar Lopes. No segundo artigo do documento, consta como auxílio, o valor sessenta mil cruzeiros, destinados para a compra de materiais[264]. A justificativa para o projeto, segundo consta na matéria, é de que:

> O Centro de Gravura do Paraná foi fundado com a finalidade de orientar as vocações juvenis na arte da gravura. Tem personalidade jurídica conforme faz certa a certidão inclusa. Cada dia aumenta o número de jovens que revelando acentuado pendor para o desenho de ilustração ali se reúnem sob a orientação dos mestres, aprendendo as sutilezas e desvendando os segredos da complexa tarefa artística do Desenho. O material destinado à aprendizagem da Gravura não se encontra na praça senão a preço quase proibitivo. A maioria dos alunos é constituída de gente pobre. Daí o presente projeto [...][265].

Além da menção à ajuda financeira para compra de materiais, interessa na citação acima, a afirmação de que desde o início o local estava destinado a atender uma clientela específica, jovens, com pouco poder aquisitivo. O público freqüentador do lugar é confirmado por Violeta Franco. Segundo a artista, Previdi era um autodidata em xilogravura e "com um temperamento boêmio, desorganizado por índole, de uma forma desprendida dedica seus dias a orientar jovens para a gravura[266]". A artista afirma também a passagem pelo Centro de Gravura de Juarez Machado, João Osório Brzezinski e Fernando Calderari.

Outra consideração importante é em relação aos nomes envolvidos no grupo Garaginha e posteriormente no Clube de Gravura, que inclui os artistas: Violeta Franco, Alcy Xavier, Paul Garfunkel, Loio Persio, Nilo Previdi, entre outros e ainda intelectuais como Mário Romani e Eduardo Rocha Virmnond. Tratam-se de personalidades com interesses e idéias divergentes entre si, o que leva a crer em uma difícil coesão enquanto grupo, em relação aos moldes de funcionamento do Clube de Gravura Gaúcho. O próprio Nilo Previdi, pode exemplificar, através de sua

---

[264] Os deputados Vieira de Alencar e Jorge de Lima são os novos líderes da Bancada Trabalhista no Palácio Rio Branco – em defesa do território Nacional falou o sr. Atilo Barbosa – apresentando projeto que visa declarar de utilidade pública o Centro de Gravura do Paraná. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26. jun. 1952.

[265] Ibid. O Centro de Gravura foi realmente declarado como sendo de utilidade pública pela lei n° 1. 067, registro n° 733 C, no dia 27 de novembro de 19 52, da 6° Circunscrição Comarca da Capital.

[266] FRANCO, Violeta. **Breve relato histórico da gravura no Paraná**. Documento datilografado, s/p. Setor de Pesquisa do MAC.

arte e personalidade ligada às questões sociais e políticas, um dos extremos deste grupo, estando Eduardo Rocha Virmond no outro[267].

A falta de documentação a respeito do Clube e Centro de Gravura dificulta a escrita de um histórico mais consistente sobre estas duas formações que ocuparam o mesmo espaço, se tornando um pouco mais compreensíveis através de alguns relatos de pessoas que os conheceram e algumas informações que foram vinculadas na imprensa.

A confusão entre Clube e Centro é inclusive comum aos que tentam relatar suas lembranças sobre o lugar. Na seqüência, Ennio Marques Ferreira comenta sobre o espaço:

> ... eles procuravam trabalhar com gravura, aquele afinal era o Centro de Gravura, eu não lembro bem qual era o título mais correto, Centro de Gravura ou Clube de Gravura, ou eram ambos, primeiro Clube de Gravura e depois Centro de Gravura [ininteligível] mas apesar daquela zorra total a, a gravura afinal saia, alguma coisa de gravura saia. Ela surgia dentro daquele caos.
> E a qualidade dessas gravuras?
> Era um trabalho, quer dizer, tinha a sua técnica, eles conseguiam ensinar ou... viver num trabalho de técnica de gravura bastante razoável, tanto gravura em metal, xilo, principalmente gravura em metal. E aquilo funcionava razoavelmente bem[268].

Não há como se afirmar, a que data específica esta lembrança se remete, mas de grande importância nesse depoimento é a afirmação, por parte de um artista não amistoso a Previdi, de que a gravura era realmente praticada, e em técnicas utilizando o metal e a madeira[269].

Existe um relato interessante a respeito do Centro de Gravura, datado de 1951, indício que ajuda a situar a data de fundação do Centro. O autor do texto, identificado pelas iniciais A. O., em um longo depoimento, comenta que de passagem para São Paulo, precisou ficar em Curitiba, por conta do mau tempo. A narração de sua permanência na cidade continua da seguinte forma:

---

[267] Refiro-me especificamente ao fato de Nilo Previdi possuir uma linha social em sua obra, ser oficialmente ligado ao Partido Comunista do Brasil, descender de uma origem humilde, estando ligado às questões proletárias, sem ser tido maiores oportunidades de instrução formal fora do Estado ou do país como outros artistas, portanto um artista ideologicamente, socialmente e politicamente posicionado nesta discussão. Quanto à Virmond, pode-se falar nos mesmos termos, mas ao inverso das características de Previdi, pois sendo primo de Ennio Marques Ferreira, carregou os privilégios da alta elite social e chegou a ser um dos idealizadores do Museu de Arte do Paraná.

[268] FERREIRA, Ennio Marques. Depoimento à Carla Nascimento em 05. set. 2011, Curitiba.

[269] No caso de Ennio Marques, a partir do que a entrevista deixou transparecer, havia uma incompatibilidade grande entre os dois, no que o próprio artista chamou de “modo de vida”. Além do mais, a partir da década de 1960, Ennio estava no comando da Secretaria de Cultura do Estado, e vivia em um ambiente burocrático, completamente diferente do espaço informal e “boêmio” do Centro de Gravura.

> ...passando por uma rua sossegada, a nossa atenção foi despertada por um porão, em que percebemos um atelier de pintura emergente. Acocoramo-nos e ficamos a comentar o que víamos, quando nos convidaram para entrar pelos fundos. Estávamos casualmente diante do movimento mais moderno que avassalava Curitiba. Trata-se do Centro de Gravura do Paraná, nos porões da Escola de Belas Artes[270].

No texto, o autor comenta que Sergio Milliet já havia chamado a atenção "para o sentido renovador das gerações novas" no Paraná, e ele continua sua descrição citando Poty como mestre da gravura e o grupo formado por Nilo Previdi, Alcy Xavier, Lilo [acredita-se que seja Loio] e Violeta Franco do Centro de Gravura do Paraná[271]. Na seqüência do artigo, o autor contrapõe a imagem silenciosa da rua, transcrita no excerto acima, com uma visão pulsante a respeito do interior do Centro de Gravura, ressaltando as pesquisas que se processam naquele porão, bem como o esforço do labor em empregar "materiais novos e maneiras originais". Conforme o seguinte trecho, temos uma descrição do tipo de arte realizada no porão:

> Vimos pinturas de rumo modernista e verificamos o mais valioso desbravamento nas lides de pintar, com modo interessante e impressionante. Tratam-se de jovens que trabalham e precisam pintar, em desabafos de poucas horas. [...] Nesse sentido, o movimento em torno da gravura, que já notamos em Bagé e Porto Alegre, é conatural ao que verificamos em horas de frio metereológico que encontramos a envolver a alma ardente destes jovens, num cabuloso porão subjacente à tradicional Escola de Belas Artes do Paraná, lembrando-nos movimentos equivalentes que no Rio Guignard e Portinari estabeleceram[272].

Além da ênfase no aspecto marginal do local, "um cabuloso porão", a referência a Portinari e Guignard, associado ao fato de que os jovens que freqüentam o Centro de Gravura dispunham de pouco tempo de exercício artístico, uma vez que precisam trabalhar, remete-nos aos grupos já evidenciados no segundo capítulo, especialmente o Núcleo Bernardelli. Por coincidência, Bernardelli também funcionou no porão da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro[273].

Não há muita crítica sobre o Centro de Gravura, mas sabe-se que o Clube se tornou Centro de Gravura com três professores que assumiram as atividades

---

[270] A.O. De arte: Aquarela paranaense. S/referência. Curitiba: 29. set.1951.

[271] Não se sabe ao certo até quando Violeta Franco ficou no Clube/Centro de Gravura. Datados de 1 e 18 de março, constam dois telegramas endereçados à presidente do Centro de Gravura Violeta Franco, a respeito de discussões sobre o Salão Paranaense.

[272] A.O. *Op. Cit.*

[273] O Núcleo Bernardelli (1931-1942) se instalou no porão da Escola Nacional de Belas Artes, por intermédio do ministro de Educação e Saúde, Belisário Penna. A expulsão dos "nucleanos" do porão da Escola de Artes acontece após a reação contrária de alguns acadêmicos alinhados às idéias integralistas, contra a instalação de Bernardelli nas dependências da Escola. Associou-se neste momento a arte moderna à subversão e o comunismo. MORAES, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte brasileira nos anos 30 e 40.** Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982, p.32-35.

didáticas, sendo eles: Esmeraldo Blasi Junior[274] ensinando História da Arte, Alcy Xavier lecionando estética e Previdi com a gravura[275]. Inicialmente os três professores atenderam cerca de quarenta alunos, sem que nada fosse oficialmente registrado, o lugar é lembrado por Alcy Xavier como um ateliê livre e completamente autônomo em relação à EMBAP, que depois passou a ser dirigido somente por Previdi[276].

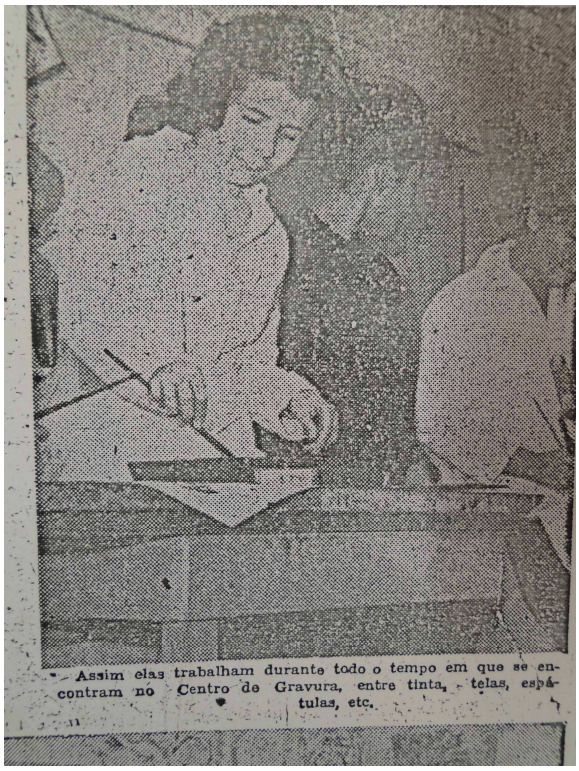

Assim elas trabalham durante todo o tempo em que se encontram no Centro de Gravura, entre tinta, telas, espátulas, etc.

Fig. 99 – Aluna no Centro de Gravura. VIARO, Constantino, BENITEZ, Aurélio. Moças bonitas descobrem a pintura abstrata. **Gazeta do Povo,** Curitiba, s/ data. Pasta do Acervo do Centro de Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

Existem registros fotográficos do Centro de Gravura (quatro fotos ilustrativas), documentados pelo jornal **Gazeta do Povo** que fez uma reportagem especial a respeito de uma turma composta apenas por mulheres, como evidencia a foto, com a seguinte legenda "Assim elas trabalham durante todo o tempo em que se encontram no Centro de Gravura, entre tintas, telas, espátulas, etc[277].

Curiosamente o título da matéria é "Moças bonitas descobrem a pintura abstrata". Segundo o texto, causa espanto que jovens recém debutantes prefiram "o porão escuro da velha casa", às diversões

[274] Blasi nasceu em 1917. De 1944 a 1946 ele estudou no Ateliê de Guido Viaro e começou a participar dos Salões, o Paranaense e o Concórdia. Em 1951 apresentou uma gravura em metal participando do Salão Bahiano de Artes Plásticas. Informações adquiridas na pasta do artista no MAC. Observação: na documentação do artista não existe nenhum registro que o relacione ao Centro de Gravura nem aos outros grupos de arte. Há em 1948, uma menção ao artista feita por Sergio Milliet, em uma crítica que afirma que "fora da gravura é ainda um principiante que chega ao infantilismo, mas que parece-me esteja no bom caminho". MILLIET, Sergio, Artistas do Paraná. **Estado de São Paulo**, 06, fev. 1948. A referência a Esmeraldo Blasi vem diretamente do depoimento de Alcy Xavier que é reconhecido como um dos fundadores do Centro de Gravura. Pesquisa na pasta do artista no MAC e entrevista realizada em 09, dez, 2012.

[275] Diferente dos grupos Bernardelli e Santa Helena, que contaram com o favorecimento das críticas escritas, respectivamente por Frederico Moraes, Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

[276] XAVIER, Alcy. Entrevista concedida à Carla Nascimento, Curitiba, 09. dez. 2012.

[277] O jornal traz os nome das alunas: Sonia Justus, Iara Previdi, Maria Angela Botelho de Souza, Ana Lúcia Máximo, Deana Kwasinski, Maria Augusta Araújo, Paula Schmidtling, Gilda Maria Nascimento e Marilena Pereira Monteiro. VIARO, Constantino, BENITEZ, Aurélio. Moças bonitas descobrem a pintura abstrata. **Gazeta do Povo,** Curitiba, s/ data. Pasta de Nilo Previdi, no Acervo do Solar do Barão.

da idade.

Em relação ao senso comum a respeito do Centro de Gravura, esta matéria traz informações, que a princípio são contraditórias, como o fato de que as alunas estivessem estudando pintura e não gravura. Porém, esta é uma questão que já foi evidenciada através das palavras de A.O., que descreveu os estudos em pintura moderna vistos no porão da EMBAP.

Outra questão contraditória é a ênfase na pintura abstrata, uma vez que Previdi se posicionava favorável à figuração e não à abstração. Nenhuma outra definição a respeito da arte abstrata é dada no artigo, apenas evidencias de que as alunas faziam experimentações, incentivadas por Previdi, que orientava-as de forma livre:

> Nilo Previdi prima em dar completa liberdade de criação às suas alunas abrindo-lhes assim um caminho para que possam expressar artisticamente por meio das cores e da linha sua interpretação do mundo interior e exterior.

O texto descreve a inexperiência das jovens que se lambuzam com as variadas cores que utilizam para pintar, e que por vezes conseguem algum trabalho de qualidade em meio a “quilos de papel” sujos. A abstração nesse sentido parece ter sido relacionada, não a uma linguagem provida de um sentido próprio, mas aos estudos experimentais das alunas, obtidos ao acaso. Segundo a legenda de outra foto, na qual aparece uma aluna observando seu trabalho, “Uma das alunas contempla os resultados cromáticos e de composição obtidos em suas primeiras pesquisas”.

Contudo, apesar das referências à pintura, destaca-se na matéria, o rolo como instrumento de trabalho dominante. O empenho das alunas, também é enfatizado, conforme o texto:

> Outro fato que causa surpresa ao visitante do CG, é a seriedade com que as mesmas “meninas” se dedicam à gravura e xilogravura. Nesta arte, embora o recurso da cor esteja praticamente suprimido, elas as cultivam como o mesmo interesse. Não é raro ver em qualquer canto do Centro, algumas de suas alunas debruçadas incomodamente em cima de uma cadeira, gravando em condições realmente impraticáveis, com instrumento improvisado, como prego, canivete, gilete, grampo, etc. obtendo com freqüência ótimos resultados.

Embora esta matéria não seja datada ela é importante porque se constituiu em outro relato feito a partir de impressões imediatas do local. Além disso, ela reforça os indícios apontados nas entrevistas feitas até agora, como por exemplo, do

caráter improvisado e precário do lugar. Mas também comprova a existência de uma produção no local. Neste sentido as imagens, como das [fig. 99 e 100] dão uma idéia da movimentação do lugar e da forma como os alunos e alunas trabalhavam. Outra menção relevante no texto é a que afirma o Centro de Gravura como sendo um foco para o desenvolvimento da arte em um sentido bem próximo ao defendido por Previdi, popularizando a arte.



Fig.100 – Alunas no Centro de Gravura. VIARO, Constantino, BENITEZ, Aurélio. Moças bonitas descobrem a pintura abstrata. **Gazeta do Povo,** Curitiba, s/ data. Pasta do Acervo do Centro de Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

A imagem, [fig. 100] nos informa a respeito da técnica utilizada, a xilogravura, a partir de sua legenda, “Fase final de um trabalho em gravura, quando a obra talhada em madeira é passada para o papel”. Ela também dimensiona o ambiente do Centro de Gravura, com suas prateleiras dividindo os materiais, a disposição dos móveis e a atividade dos alunos. Consta que as moças da referida matéria procuraram o artista Nilo Previdi, então diretor do Centro de Gravura, para aprenderem a pintar e gravar. A turma que se constituiu fazia aula gratuita, das 11:00 horas às 14:00 horas, e para o período da noite, segundo a matéria, outra turma estava sendo montada. Desta forma, a circularidade de alunos e movimentação do local é reafirmada.

Segundo palavras de Previdi, único professor mencionado na matéria, “quando [as alunas] se encontram no Centro de Gravura esse estabelecimento se transforma num verdadeiro centro de pesquisa artística, fator de grande importância para a formação de novos artistas em qualquer parte do mundo”.

Este período de aulas é lembrado por Simara Previdi, que também menciona a questão problemática do Centro de Gravura, que diz respeito ao que extrapola o âmbito da arte e invade a questão social:

> Sim, eu realmente cheguei a conhecer o Centro de Gravura, participei com minhas amigas fazendo xilogravura no Centro e como diziam também os outros, que era um centro de boemia, na realidade [...] essa boemia que todo mundo diz, claro iam muitos amigos dele. Eles tomavam alguma coisa, conversavam até altas horas da noite, mas na realidade o que o centro de gravura se resumia, se resumia num albergue que não existia em Curitiba. O Previdi, meu pai, todas as pessoas que ele encontrava na rua em dificuldade ele levava para tentar dar um apoio ou encaminhar para uma entidade que ele achava que devia ser encaminhado[278].

Conforme visto, a história do Centro de Gravura é marcada por transformações, inicia com a criação de um grupo de artistas inspirados nas idéias dos Clubes de Gravura, mas mais interessados nas discussões que vinham de outras regiões do que propriamente na intenção e função política da gravura. Caracterizando-se por um ensino livre de arte e aberto à comunidade, Previdi acabou misturando as atividades e experiências estéticas, com um assistencialismo inadequado para o espaço e incômodo para a própria EMBAP e alguns agentes culturais contrários às idéias do artista.

Segundo palavras do próprio artista à Adalice Araújo:

> Eu sempre me preocupei com os esquecidos, principalmente os esquecidos da sociedade. Por isso comecei a recolher artistas, hippies, marginais que dormiam na Praça Osório no Centro de Gravura. Eu pergunto: porque a sociedade gera marginais? Por que não se evita tal marginalização criando núcleos profissionais em cada bairro, não só com o artesanato, mas com oficinas de carpintaria, etc! Foi isso que tentei fazer: levar mendigos para o Centro de Gravura, tentar ensinar-lhes uma profissão. Mas não me compreenderam! Eu era um subversivo...[279]

Previdi atesta o próprio fim do Centro de Gravura ao reconhecer que sua atitude, embora com um fundo de ideologia pautada na educação popular, não era aceita, deve-se compreender inclusive que o título de subversivo designava para a época, fins da década de 1970, um termo pesado, associado às práticas políticas contrárias ao governo.

---

[278] Entrevista realizada por Alfredo Luis Nette, pela Fundação Cultural de Curitiba, para a VIII mostra de Gravura, em 08, ago, 1988. O nome de Simara Previdi não consta na matéria a respeito do Centro de Gravura, mas sim, de Iara Previdi, cujos trabalhos (pinturas) lembram bastante algumas obras de Previdi. Estes trabalham fazem parte do acervo de Simara Previdi.

[279] ARAUJO, Adalice. Nilo Previdi. **Diário do Paraná**, Curitiba, 03. nov. 1976.

Loio Persio, artista que esteve presente no início, ainda do Clube de Gravura reforça o caráter desorganizado que o ambiente tinha, atestando, que em certa ocasião, Scliar chegou a chamar a atenção para o fato de as verbas destinadas ao Clube haviam sido "bebidas", cobrando mais responsabilidades dos jovens em relação à instituição que haviam criado[280].

De qualquer forma, cabe reforçar o período em que Previdi permaneceu no espaço do Centro de Gravura, entre as décadas de 1950 e 1970. Sendo que, a partir dos indícios levantados, os primeiros anos foram marcados pela promoção de um ensino gratuito e abrangente como visto através nas reportagens comentadas[281]. É importante lembrar que até final da década de 1950 Previdi ainda tinha participação nos salões oficiais de arte, e ao adentrar a década de 1960 seu nome deixa de constar nas inscrições dos salões e logo nas exposições.

Acredita-se que sua atuação como artista e com uma prática figurativa e voltada para a temática social tenha encontrado um terreno fértil no espaço do Centro de Gravura, a ponto de distanciá-lo do circuito oficial, neste período, voltado às linguagens não-figurativas. Além do mais, pesa o fato de que ele tenha posto em prática a idéia de que a arte possa humanizar e promover socialmente o indivíduo, isto, não necessariamente através do conteúdo das obras, mas através do ensino da gravura aos marginalizados que começou a recolher nas dependências do Centro de Gravura. Estas são questões que transitam pelo imaginário construído a respeito de Previdi e que reforçam a imagem dele como o artista marginal e reacionário, conforme a presente matéria pode evidenciar:

> Nilo Previdi foi, muitas vezes, alijado pelas chamadas "igrejinhas", os eternos "guetos" inevitáveis no mundo das artes e também no "mundo fantástico dessa vida". No isolamento do seu pequeno grande mundo do Centro de Gravuras, porém, não existem paredes para ninguém. Onde ele continua a produzir sua arte vigorosa e a exercer a sua profissão de amigo.
> A arte dos salões com "scotsh" e embaixadores desconhecidos, ele prefere a arte com pinga pura e amigos. Tudo puro, verdadeiro[282].

---

[280] PERSIO, Loio. Entrevista concedida à Geraldo Leão em 30 jan. de 2001.

[281] Em uma delas, "De Arte: Aquarela paranaense", apesar de não constar o nome do jornal na qual foi publicada, a data está clara, 1951. Na outra matéria, "Moças bonitas descobrem a pintura abstrata", publicada na Gazeta do Povo, não há referência de data, mas acredita-se que seja da década de 1960, em virtude do uso do termo "arte abstrata", não usual na década de 1950 em Curitiba. Estes indícios são interessantes para se pensar em um período de pelo menos uma década de funcionamento do Centro de Gravura com a oferta de aulas e formação de turmas.

[282] Jornal sem referência, na pasta de Nilo Previdi no Solar do Barão, datado como "Destaques de 1975".



Fig.101 – Nilo Previdi no Centro de Gravura. Jornal sem referência, na Pasta do Acervo do Centro de Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão ,datado de 1975.

Na imagem que acompanha a matéria [fig.101], Previdi está à frente de obras significativas do ponto de vista da temática social enfatizada até agora. Não se pode afirmar que a imagem corresponda ao espaço do Centro de Gravura, embora o trecho transcrito tenha sido publicado como legenda da foto, mas o fato é que as obras evidenciadas não remetem às gravuras, mas pinturas (duas delas localizadas).

Outra questão significativa desta matéria que enfatiza o "gueto" escolhido por Previdi, pois "ele prefere a pinga ao scotsh" – uma clara referência ao desprezo de Previdi pela arte dos salões, e os eventos da elite social e cultural – é a data em que foi publicada esta foto, 1975. Ou seja, em meados da década de 1970, o Centro de Gravura ainda sobrevivia, apesar do desgastes resultantes dos atritos entre ele e a EMBAP.

Previdi ganhou uma sala especial na ocasião da realização da VII Mostra de Gravura de Curitiba em 1986 e sobre sua saída do Centro de Gravura Jair Mendes escreve:

> Vítima do crescimento urbano, populacional e da incompreensão dos novos donos da cultura, no pós 64, foi praticamente expulso do porão da Escola de Belas Artes, onde funcionava o Centro de Gravura do Paraná. Transferiu alguma coisa para casa, mas um enorme acervo de obras de arte, entre as quais, centenas de matrizes de xilo, de metal, de livros, de documentos e depoimentos, recortes de jornal, enfim, um pedaço da história da arte paranaense, foi dali retirado e abandonado num barração semi-destruído no Parque São Lourenço, onde acabou servindo de fogueira para os moradores daquela região[283].

A declaração acima serve para justificar a falta de documentação a respeito do Centro de Gravura, uma vez que Mendes afirma que a maioria do que estava no porão da EMBAP foi destruído, depois que Previdi foi retirado de lá[284]. Porém, o

[283] MENDES, Jair. Catálogo VII Mostra da Gravura, 1968.
[284] MENDES, Jair. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 01 set. 2011. Na entrevista Mendes confirmou a mesma versão sobre o fim do Centro de Gravura.

termo pós 64 não é preciso, parece indicar que a existência do Centro de Gravura não adentrou a década de 1970.

Estela Sandrini, que então era aluna da EMBAP na década de 1960, alegou que o próprio diretório acadêmico reivindicou o espaço. Sandrini não chegou a freqüentar o Centro de Gravura, ela era uma acadêmica durante a conturbada década de 1960, e tudo o que sabia na época a respeito de Previdi era o que escutava do pai (amigo de Previdi) e que dizia respeito ao perfil engajado e social do artista[285].

Chama a atenção nos dois relatos acima, o de Mendes e Sandrini, a referência aos difíceis anos da década de 1960, marcados pela repressão da ditadura militar, especialmente aos comunistas, caso de Previdi. Na ficha de Nilo Previdi, arquivada na Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), as ocorrências que constam no nome do artista datam de 1956, 1957, 1964, 1966 e 1967[286]. Em 1966 ele é indicado como subversivo e como integrante do Instituto Cultural Brasil/Cuba; possuindo também uma indicação como membro da organização secreta do comunismo no Paraná. Em 08/02/1967 existe o registro de que material subversivo foi produzido no Centro de Gravura do Paraná, evidenciando o local como uma provável célula comunista.

Entre as acusações contra o artista, um auto de declarações datado de 1956, narra a ocasião em que Previdi (segundo suas afirmações no documento) resolveu auxiliar um grupo de pessoas na rua que estavam "pixando muros". Previdi foi levado à delegacia sob acusação de estar "pintando nas ruas e calçadas, legendas alusivas à política vermelha", acusação que o artista rebateu dizendo que "não vê crime nenhum em pixar muros com dizeres que absolutamente não depõe contra pessoa ou partido político [...]". Os dizeres pintados no asfalto pediam: "Anistia ampla e irrestrita[287]". Nesta ocasião, Previdi foi detido junto com o seu sobrinho, que em depoimento confirma a prática das pixações: "Nós da juventude saíamos para pixar muros, onde tinha muro a gente ía[288]".

---

[285] SANDRINI, Estela. Entrevista concedida à Carla Nascimento, Curitiba, 05 set . 2011.

[286] Ficha de Nilo Previdi, nº 4775/33118– arquivada na Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), referente à pasta nº 03031. Departamento Estadual de Arquivo Público do Paraná (DEAP) no catálogo das Fichas Nominais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) no dia 22. mar. 2010.

[287] Primeiro Auto de declarações, de Nilo Previdi, nº 03031 de 13/03/1956. Fichas Nominais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) no dia 22. mar. 2010.

[288] Wilson Previdi refere-se aos jovens que faziam parte da União da Juventude Comunista (UJC), que reunia moças e rapazes de todos os bairros da cidade para diversas atividades, reunindo-se nas chamadas "celulas". Ele, Wilson, entre outras atividades, pixava muros com uma espécie de "lápis"

É importante lembrar que, apesar de afastar-se dos salões oficiais durante a década de 1960 e dedicar-se ao Centro de Gravura, Previdi continuou a trabalhar paralelamente no Departamento de Estradas e Rodagens (DER), em 1961 ele adquiria o título de paisagista. Esta informação importa à medida que pode ser associada aos períodos de afastamento de Previdi do Centro de Gravura, possivelmente em decorrência do trabalho, mas também de uma forma conveniente para escapar de perseguição política. Segundo Odilon Previdi, esta hipótese do afastamento para uma possível fuga é provável, visto que as pessoas naquela época costumavam ser presas sem maiores explicações[289].

De acordo com o exposto, pode-se entender que havia uma atividade regular no Centro de Gravura durante a década de 1950. Já no período posterior, os indícios não são consistentes a esse respeito e deixam transparecer muito mais a atividade social que passou a ser exercida por Previdi dentro do porão da EMBAP.

Das fontes encontradas sobre as atividades do Centro de Gravura estão os dois artigos já analisados, assinados por A.O. e Constantino Viaro e outras informações relativas às exposições realizadas pelo Centro de Gravura, e ainda outras retiradas de correspondências. Foi bastante divulgada uma exposição feita com trabalhos de 22 artistas, que se apresentaram pela primeira vez, através do Centro de Gravura, mostra que circulou pela cidade, sendo exposta no Colégio Estadual do Paraná e na Biblioteca Pública. Em uma nota sem data, consta que uma exposição de xilogravura do Centro de Gravura (talvez a mesma exposição) será inaugurada em Paranaciti[290]. Quanto às correspondências, tratam-se de pedidos para que Previdi, como diretor do Centro de Gravura doe obras, em geral para Centros Acadêmicos e convites para a indicação de artistas do Centro para participação em júris.

Porém, a existência do Centro de Gravura, enquanto espaço físico, com Previdi ocupando um lugar, parece ter extrapolado o início da década de 1970. Além da publicação da fotografia de 1975 [fig.101], comentado a postura de Previdi no Centro de Gravura, outra reportagem, publicada em agosto do mesmo ano, noticia

---

que Previdi ensinou a fazer, utilizando cabo de vassoura, sebo e pó preto de sapato, em uma mistura que era feita no porão de sua casa. PREVIDI, Wilson. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 13 abr. 2012

[289] O filho de Previdi narra a ocasião em que um tio foi preso pela polícia quando matava formigas na rua, em frente de sua casa. PREVIDI, Odilon. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 13 ABR. 2012.

[290] Estadual tem Exposição de Xilogravuras. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18. ago. 1965; Exposição de Gravura, Biblioteca até sábado, **Diário Popular**, 27 jul. 1965; Mostra de xilogravura em Paranaciti, s/ data, s/título.

que o artista que não cobra pelas aulas, está agora recebendo os alunos no ateliê de sua casa. Curiosamente o artigo, publicado no **Estado do Paraná**, nomeia Previdi como fundador do Centro de Artes Plásticas do Paraná[291]. Conforme o texto que não está assinado:

> O Centro funcionou até agora na Faculdade de Belas Artes, mas apesar das promessas de Jaime Lerner em levar para o Centro de Criatividade numa sala especial, todo o material enviado para lá foi roubado, segundo Nilo Previdi[292].

É possível que o autor do texto tenha cometido um erro ao trocar o nome do Centro de Gravura por Centro de Artes Plásticas, ou realmente estava se referindo ao espaço que foi descrito nesta dissertação, onde se praticavam atividades variadas, além da gravura. Um ponto importante destacado neste trecho analisado corresponde ao período 1973 e a menção à outra instituição destinada a fomentar as artes plásticas em Curitiba, o Centro de Criatividade do Paraná. Como parte integrante da Fundação Cultural de Curitiba, o Centro, entre outras atividades artísticas que começava a ofertar, possuía um ateliê de gravura, dirigido por Fernando Calderari. Segundo Artur Freitas:

> A história recente ensinava: a experiência institucionalmente conflituosa do Centro de Gravura, baseada em vinte anos de conflitos intermináveis entre Nilo Previdi e as sucessivas direções da EMBAP, não haveria de se repetir. Com o Centro de Criatividade, pela primeira vez a gravura firmava um espaço razoavelmente estável de formação artística e podia enfim iniciar uma história de continuidade em Curitiba. Bem ou mal, o novo ateliê tinha apoio público, cumpria expediente e funcionava "terças e quintas, das 9 às 12 horas, e quartas, quintas e sextas, das 15 às 17:30 horas[293]."

Apontadas as principais características que marcaram o Centro de Gravura, resta verificar em que medida elas podem transparecer nas produções – as gravuras – que acredita-se, tenham sido elaboradas no calor do porão da Escola de Música e Belas Artes no Paraná.

---

[291] Com um nome semelhante, existiu em Curitiba um ateliê livre, o Círculo de Artes Plásticas do Paraná, no qual Previdi chegou a dar aulas de gravura. Mas este ateliê funcionou de 1950 a 1963. ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C** , 2004, p 646. Ainda segundo a autora, o Centro de Criatividade de Curitiba foi inaugurado em 1973, no governo do prefeito Jaime Lerner, no parque São Lourenço, ocupando o espaço de uma antiga fábrica desativada, tratando-se, portanto de outra instituição. Ibid., p. 614. A autora cita o nome de alguns artistas que começaram a atuar no Centro a partir da década de 1970, mas não consta nesta lista o nome de Previdi. Note, que o Centro de Criatividade foi fundado no mesmo lugar, para onde Jair Mendes afirmou ter sido abandonado o material do Centro de Gravura.

[292] Previdi: e onde estão as verbas? **Estado do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1975.

[293] FREITAS, Artur. Solar da Gravura: uma breve história da gravura no Solar do Barão. In: **Solar Gravura: 25 anos dos ateliês de Museu da Gravura Cidade de Curitiba.** Freitas, Artur, *Et. Alii*. Medusa: Curitiba, 2011, p.101.

4.2 – O DESDOBRAMENTO POÉTICO E TEMÁTICO DA GRAVURA DE PREVIDI EM MEIO AO DEBATE ENTRE MODERNOS E ENGAJADOS EM CURITIBA

A análise das obras do artista Nilo Previdi se presta a traçar sua trajetória artística, mas também situa o meio artístico da cidade de Curitiba em relação a um contexto mais abrangente. Tal exercício permite fazer transparecer como mais instigante, a imagem de um ambiente contraditório do que a imagem de um contexto atrasado, comparado aos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. Isto, porque qualquer comparação que se faça entre o processo de modernização das artes em Curitiba, em relação aos paulistas e cariocas sempre vai resultar na constatação de um grande descompasso no que se refere às discussões modernas em arte. Deste modo, problematizar as diferenças a partir do que há de peculiar no contexto local em relação a estes grandes centros, ou seja, a partir de suas contradições, parece ser mais interessante do que apenas reiterar o discurso sobre esta questão do atraso, do provinciano em relação ao cosmopolita.

Trazer esta discussão pensando na produção de Previdi relacionada à gravura foi uma escolha feita a partir do período de tempo em que o artista trabalhou especificamente no Centro de Gravura do Paraná (entre a década de 1950 e 1970) e em virtude das questões que a própria gravura pode suscitar enquanto técnica e prática artística, que tão bem se relaciona ao uso popular e às questões sociais. A preferência pela xilo, “mais barata, popular e da terra” não só representou uma escolha pautada na questão econômica/social do artista, como interferiu na sua própria poética[294].

Com relação ao período destacado, especialmente as décadas de 1950 e 60, trata-se de um espaço de tempo em que intelectuais em Curitiba se manifestam publicamente a favor, ou contrários ao engajamento nas artes em geral, ou às linguagens não-figurativas nas artes plásticas. Em meio a estas questões, misturam-se posições pessoais e políticas[295]. Este ponto se revela importante, à medida que

[294] Inicialmente, Previdi começou com a gravura em metal no Centro de Gravura, por questões econômicas e pela facilidade, acabou posteriormente adotando a madeira como suporte para matriz. ARAUJO, Adalice. Nilo Previdi. In: Catálogo **MGV**, n°6. Curitiba: museu Guido Viaro, s/d.

[295] No decorrer deste texto aparecerão algumas declarações de Previdi aos jornais locais, que permitem perceber que, mais do que a imagem de um artista comunista, figurativo e social, existe a afirmação de um artista de oposição a permanência no setor cultural, de uma elite tradicional e conservadora no poder, que embora tenha sido a responsável pela modernização das artes nos final da década de 1950 (com a legitimação do abstracionismo como arte moderna) é atacada, de forma agressiva pelo artista, que não parece reconhecer a entrada da linguagem não-figurativa em Curitiba

Previdi possui uma história relacionada à esquerda e que alguns intelectuais da esquerda em Curitiba se mostram defensores da figuração e da arte social, uma atitude controversa em relação a um cenário nacional, justamente a partir da década de 1950[296].

Lembrando que o Paraná vivia o entusiasmo do surto de urbanização, propiciado pela economia cafeeira, enquanto São Paulo, entre as grandes capitais, apresentava um acelerado andamento industrial e uma preocupação por parte da intelectualidade, em pensar uma arte condizente com a nova realidade do país. A arte concreta, (racional, técnica, baseada em concepções matemáticas), para uma parte dos artistas e intelectuais ligados a esquerda como Ferreira Gullar, representava para o momento, a integração entre o artista e o Brasil em desenvolvimento[297]. A outra parte continuava partidária da arte figurativa, entre os artistas desta esquerda, engajada/figurativa, estavam Portinari e Di Cavalcanti, que argumentavam (desde o final da década de 1930), que a abstração era "dissociada da vida e alheia dos problemas sociais" [298].

Geraldo Leão de Camargo explicita de forma clara esta questão, problematizando-a a partir de Di Cavalcanti, que a partir do final da década de 1920 usava a figuração como ferramenta de denúncia social e crítica à sociedade burguesa, aliando um ar de modernidade aos interesses da esquerda, uma prática que perdurou por duas décadas entre outros artistas. O autor afirma que:

> Esta ligação da esquerda brasileira com a figuração militante apenas tem suas fundações abaladas com as atividades do Movimento Concretista de São Paulo no começo dos anos 50, com participação de membros do PCB, que procuravam substituir os modos artísticos tradicionais por considerá-los, agora, indissoluvelmente ligados a uma visão de mundo burguesa, socialmente alienada e passível, como a pujante industrialização paulista assinalava, de substituição por uma iconografia baseada na produção

---

como um avanço. Pelo contrário, embora tendo também praticado experiências abstratizantes, o foco de crítica de Previdi neste período é a política cultural adotada pelos artistas/agentes burocráticos, especificamente do governo Ney Braga (1961-65) e Paulo Pimentel (1966-71). O discurso de Previdi direciona-se a atacar Ennio Marques Ferreira, secretário de Educação e Cultura do estado de 1961-69.

[296] Especialmente porque a década de 1950 é marcada pela realização da I Bienal, que apresentou ao público obras de Max Bill, Jackson Pollock e Picasso, entre outros artistas, que jamais tinham sido apresentados no Brasil. A Bienal propiciou debate entre os artistas e suscitou polêmicas, entre elas, a "que marcaria a década de 1950, foi a que opôs os defensores das formas figurativas (muitos deles vindos da tradição modernista) àqueles que declaravam o fim dessas formas para investir no surgimento e na radicalização das formas e da pesquisa 'abstrata'". ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Poliana Lopes. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores, (1951-2000**). São Paulo: Boi tempo, 2004, p. 45.

[297] COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** São Paulo: UNICAMP, 2004, p.78-81.

[298] *Ibid,* p.79.

> objetiva de imagens de evidente formulação racional, obtidas através de procedimentos técnicos, industriais e publicitários[299].

Porém, para Camargo, boa parte da esquerda brasileira, citando Portinari, não reconhece a abstração geométrica do Concretismo, e entre eles também estão os modernistas de esquerda paranaense, "que continuavam defendendo uma figuração militante de inspiração stalinista[300]".

A opção política de Previdi no período destacado é um fator relevante e um componente presente na construção de sua imagem e poética. Publicamente, a partir das fontes pesquisadas, Previdi jamais assumiu sua adesão ao Partido Comunista, mas a filiação dos membros de sua família está documentada e data de 1937, bem como a adesão de Previdi ao Partido Comunista do Paraná desde 1945. Datadas a partir de 1956, pesam sobre Nilo Previdi, acusações referentes à propaganda comunista, como "pintura de ruas e calçadas, com legendas alusivas à política vermelha", "ditames e frases que atacavam a Constituição e o Governo", entre outras do gênero, envolvendo inclusive o centro de Gravura do Paraná.

Se por um lado, o Brasil apresentava um contexto em que parte dos artistas de esquerda, que viviam o entusiasmo de uma arte engajada em unir o artista e a sociedade em um projeto de progresso – envolvendo a indústria e a técnica – se enveredavam pela linguagem não figurativa, no sul do Brasil, a situação era outra. O posicionamento político de esquerda e a preferência pela representação social são dois ingredientes que se combinaram bem com as aspirações da gravura engajada, dos clubes de gravura e, este foi possivelmente um fator decisivo para que Previdi assumisse O Centro de Gravura, na década de 1950[301].

Geograficamente, o Paraná se situa no meio destas duas vertentes, considerando de um lado os pólos Rio e São Paulo e do outro o Rio Grande do Sul. A gravura, nesse contexto, assume (pelo menos inicialmente), um papel fundamental de incidência da figuração social na obra dos artistas curitibanos. A renovação da prática da gravura em Curitiba, a partir de 1950, com as participações de Potty Lazzarotto e Carlos Scliar é um fato que vem a reforçar uma tradição ligada às

---

[299] CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas – Arte e Política no Paraná (1950-1962). (**Mestrado em História) UFPR, 2002, p.35.
[300] *Ibid,* p.36.
[301] Embora Previdi tenha declarado a Adalice Araujo outro motivo: "Como eu era funcionário público me elegeram presidente do Centro". ARAUJO, Adalice. Nilo Previdi. In: Catálogo **MGV**, n° 6. Curitiba: museu Guido Viaro, s/d.

representações sociais na arte, herança cultivada desde fins de 1940, com a circulação da revista Joaquim, da qual também Potty participou, com registros sobre os costumes locais, um aspecto de sua abordagem social. Nas produções de Previdi a partir da gravura (todos os exemplares encontrados são impressões, nenhuma matriz foi encontrada) é possível identificar traços dos dois artistas, (Potty e Scliar), somado às questões relativas do próprio contexto de Curitiba, sejam elas retratos do labor ou do lazer. A apresentação das gravuras de Previdi afirma sua poética figurativa, nesta fase de embates entre as linguagens figurativas e não figurativas.



Fig. 102 – PREVIDI, Nilo. 1958. Acervo: Studio R. Krieger. Foto: Carla Emilia Nascimento.

A gravura ao lado, [fig. 102] é do final da década de 1950. Nela, ressalta-se uma temática cotidiana, o registro de uma atividade de lazer, como um jogo de bocha, pelo que se pode perceber pela forma como o corpo humano arcado, segurando uma pequena bola foi representado, com destaque para outras duas do mesmo tamanho.

No caso desta imagem, [fig.102], o tratamento formal da gravura, evidencia um trabalho de desenho construído no metal, cujo estado de conservação (um detalhe visível para quem tem a possibilidade de verificar a gravura pessoalmente) é fragilizado[302].

O corpo prostrado do personagem é significativo, pois esta é uma composição que foge do esquema comum de representação de Previdi, construído em cima de uma frontalidade das figuras, ou de um jogo de personagens colocados de lados opostos em relação a uma figura de fundo centralizado. Neste caso, são dois personagens, com destaque para o jogador em primeiro plano, uma figura desproporcional em relação ao próprio corpo e em relação à figura de fundo. Contudo a distorção não é dramática, nem o tema o pede

[302] Há de se enfatizar que alguns trabalhos encontrados parecem ter sido elaborados ao acaso, como se fossem estudos, e outros, evidenciam o uso de materiais improvisados ou mesmos inadequados pela má qualidade que apresentam. Há de se lembrar o caráter de improviso e precariedade que marcaram o Centro de Gravura.

que seja, mas esta opção pela desproporção em relação a uma anatomia mais cuidadosa é um detalhe que parece ser corrigido ou atenuado em algumas gravuras, mas que geralmente se torna mais uma regra do que exceção, uma característica que só vem a reforçar sua vertente expressionista[303].

No contexto de Curitiba, do início da década de 1950, o expressionismo é uma característica moderna, e nas gravuras de Previdi é uma constante, apesar de existir consideráveis alterações de estilo entre uma produção e outra. Aliás, o expressionismo é uma marca da gravura moderna brasileira, exemplificada pelas obras de Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall[304]. Os três artistas citados, a partir da década de 1930, registraram através da gravura, tipos e costumes sociais a partir de diferentes técnicas, especialmente a xilogravura. Destes, Abramo se enveredou posteriormente pela abstração e Segall, também na pintura, representou a brasilidade, mas de um modo diferente da fase nacionalista de Portinari, pois seus personagens não são altivos, heróicos, monumentais. São personagens dignos, embora por vezes, marginalizados socialmente, tais como os que surgem nas pinturas e gravuras de Previdi[305]. Goeldi, pelas convicções com a arte figurativa, embora sua obra se aproxime por vezes do realismo fantástico, é dos três citados, o

---

[303] O expressionismo é a tendência recorrente à arte moderna brasileira, a década de 1930 consolida por um lado sua fonte expressionista, e por outro, "dá curso às renovações propostas pela arte moderna européia, após a Primeira Guerra". LOURENÇO, Maria França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995, p.40.

[304] Os três artistas citados, Lívio Abramo (1903-1992), Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Lasar Segall (1891-1957) foram influenciados pela vertente expressionista alemã, e cada qual, a partir da realidade brasileira contribuiu para "ampliar o próprio conceito histórico do expressionismo". Considerando a década de 1950, Tadeu Chiarelli afirma que Abramo é um artista, que nesse período, apresenta em sua obra um forte caráter abstratizante, diferente de sua fase na década de 1930, em que apresentava uma gravura engajada, alinhada com o realismo expressionista. Já, a produção geral de Goeldi, apresenta-se, segundo Lauro Cavalcanti, de forma dramática, em xilogravuras de tipos que ele encontra pelas ruas, de características dramáticas, misteriosas. "Para ele a arte abstrata não tem razão de ser". Segall, conforme Sônia Salzstein, desde a década de 1920 representa cenas do mangue, e a partir da década de 1930, passa a se preocupar com as linguagens pós-cubistas e com as reivindicações da arte nacional-popular, características que segundo a autora, representa uma das contradições do modernismo brasileiro. **Matrizes do Expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, p.17, 34, 53. Livro-catálogo. A poética diferenciada destes três artistas representantes da gravura nacional, bem como as suas posições diante da abstração e da figuração, dimensionam a discussão arte abstrata versus arte figurativa/social em termos de arte brasileira.

[305] Como exemplo emblemático da monumentalidade destacada em Portinari, cito a obra Café (1935), que rendeu ao artista, conhecimento internacional e o reconhecimento da arte moderna brasileira. É certo que Portinari no pós-guerra também vai representar a situação trágica da humanidade através de peculiaridades nacionais, mas neste caso, em um sentido muito mais dramático, que a obra de Previdi não apresenta ou não alcança. A leitura que se faz da maioria das obras de Previdi, permite perceber que ele não se propõe a representar o drama da miséria, da humilhação, da pobreza. Os personagens populares de Previdi enfatizam outros aspectos, neste sentido, aponto para a característica da dignidade presente em seus personagens.

gravador que permite uma aproximação com os gravadores sociais da década de 1950, pela temática e também pela técnica da qual foi pioneiro no Brasil, a xilogravura[306].

A próxima gravura de Previdi, [fig. 103] apresenta o aspecto de dignidade enfatizado acima, na representação de uma família de trabalhadores, onde se percebe que, se existe uma idealização, não consiste em tornar os personagens viris ou monumentais, nem personagens esquálidos, vítimas de uma tragédia social. É uma representação mais ligada aos valores do labor, do esforço, da própria condição social.



Fig. 103 – PREVIDI, Nilo. 1958. Acervo: Studio R. Krieger. Foto: Carla Emilia Nascimento.

Nesta imagem, nem mesmo a sugestão de dois planos distintos, colocando o homem à frente da mulher e da criança são suficientes para atenuar o corte brusco na altura dos tornozelos do homem e no corpo da criança. A finalização de alguns trabalhos como este, se apresenta problemática – em relação à composição, e em comparação com outras gravuras de Previdi – e leva a crer que são exemplos de experimentações, ou, que possuem uma intenção que é recorrentemente usada para explicar obras centradas no conteúdo. Trata-se justamente da predominância da temática sob qualquer aspecto formal, este considerado secundário em relação ao tema representado. Tal consideração é possível mediante a comparação de outras obras do mesmo período que são muito mais arrojadas em relação a esta, e que analisadas na seqüência, mostrarão uma elaboração diferente.

A respeito desta gravura, [fig.103], ainda há uma consideração pertinente a se fazer quanto à temática e diz respeito ao contexto histórico específico paranaense que data esta imagem. Um pouco do foi escrito acerca das pinturas de Previdi em relação à ambientação de seus tipos sociais pode ser resgatado nesse momento. O leitor pode lembrar que as lavadeiras, por exemplo, inicialmente ocupavam um

[306] MACHADO, Aníbal. Goeldi. **Matrizes do Expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000, p.33. Livro-catálogo

espaço pictórico construído de forma a ambientá-las em uma espécie de cenário natural ou aberto, isto até fins da década de 1940. Dos anos de 1950 em diante, os personagens de Previdi são enquadrados em espaços cada vez mais urbanos, fechados e plasticamente pesados, carregados de uma atmosfera condizente com àquela descrita sobre a vida nos cortiços, sobre o outro lado do progresso urbano.

A partir das considerações acima, a presente gravura analisada e datada de 1958 poderia levar a crer, em relação às pinturas já analisadas, na persistência em uma representação não mais condizente com época retratada. Esta questão está aqui posta, para justificar que as gravuras de Previdi também servem como registro dos costumes, do cotidiano e como fontes acerca do contexto, pois o Paraná da década de 1950 é marcado por constantes ondas de migração em meio ao crescimento urbano, que foi financiado pelo dinheiro da agricultura. As ondas de industrialização passariam a acontecer a partir da década de 1960, em um desenvolvimento mais uma vez impulsionado pela crescente economia sustentada pelo campo.

Na gravura analisada, temos então uma composição baseada em uma tríade: homem, mulher e criança, representação que facilmente é associada à estrutura familiar marcada por uma época de grande fluxo de entrada de famílias inteiras para o Paraná, em parte patrocinadas pelo governo de Moysés Lupion (entre 1947-1951), em parte resultante da imagem do Paraná como um lugar de ordem, progresso e bem estar, condição que atraiu gente de todos os cantos do país. No ano de 1951 o Paraná se estacou como maior produtor nacional de café, fato que torna compreensível a recorrência de Previdi e de outros artistas às temáticas de representação do campo.[307]

[307] Instituto paranaense de desenvolvimento econômico e social. IPARDES. O Paraná reinventado: política e governo/Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social – 2ª ed. Curitiba: 2006, p. 54-59.



Fig. 104 – PREVIDI, Nilo. Trabalhadores o café, 1953. Pinacoteca de São Paulo. http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca/
Acesso em 08/06/2012

Outra gravura de Previdi vem a reforçar a importância da economia agrária durante a década de 1950 para o Paraná, especificamente abordando o trabalho com o café. A ênfase nas culturas, seja agrícola, agropecuária ou extrativa se trata de uma temática recorrente em outras obras do gênero, tanto produzidas pelos artistas representantes do nosso modernismo brasileiro na década de 1930, como enfatizada por alguns dos gravadores gaúchos na década de 1950, não especificamente a cultura do café, mas a representação das atividades tipicamente gaúchas como as charqueadas[308]. Esta obra, [fig.104] pertence atualmente à Pinacoteca de São Paulo, sendo uma linolegravura feita em 1953. Com o título

[308] Refiro-me novamente à obra Café de Portinari, enfatizando desta vez, a data de produção da mesma, 1937. Estabeleço aqui, uma relação direta entre a temática da obra e o contexto específico do qual ela fez parte, um momento do modernismo brasileiro, pautado na exaltação nacional, a partir das representações sociais do trabalhador. A obra de Previdi traz esta questão da representação social, como as obras gaúchas do mesmo período, com a diferença de que os gaúchos também buscaram desde meados da década de 1940, em meio às discussões internacionalistas, produzir uma arte nacional, pautada pela regionalização. “Através da visão de produções significativas que constituem essa cultura nacional, mobilizando categorias artísticas de brasilidade e, portanto, sulinidade.” PIETÁ, Marilene Burtet. **Grupo de Bagé: trajetórias.** Caixa Econômica Federal – Projeto Resgatando a memória. Porto Alegre: 1996. p.7. Livro – catálogo.

“Trabalhadores do Café”, esta gravura se diferencia bastante da gravura anterior, [fig.103], ao deixar de lado a recorrência à frontalidade tão explorada nas pinturas já descritas, mas principalmente por apresentar uma forma diferente de trabalhar o entalhe, que resulta em um traçado vigoroso, visível em outras obras de Previdi, linóleogravuras e xilogravuras.

Além da constatação do surgimento deste aprimoramento, uma espécie de estilo, possibilitado em parte pela natureza da matriz, (que permite através da impressão, por vezes perceber o ímpeto do ato da gravação, impregnado pela força da mão do artista), esta gravura traz em si referências ideológicas e pictóricas das produções sociais e engajadas, presentes tanto na obra de Poty Lazzaroto, no que diz respeito ao aspecto social e nas obras dos gravadores pertencentes aos Clubes de Gravura, no que diz respeito à forma como este social é representado.



Fig. 105 – PREVIDI, Nilo. s/data. ARAÚJO, Adalice. Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C , 2004, p.650.

A [fig. 105], por exemplo, apresenta indícios que podem aproximá-la da gravura engajada gaúcha pelo aspecto formal. Ela possui um tema social e um tipo de figuração, estilizado de forma a conferir rigidez ao motivo, trata-se de uma realidade bruta, mas não há neste sentido ênfase ao drama, ao sentimento. Aqui prevalece a ação, sem romantismos, enfocada na tipificação do trabalhador.

Ao mesmo tempo esta gravura não remete a nenhuma situação política específica, não é uma gravura de propaganda específica. É um trabalhador cuja indumentária não aponta exatamente o meio geográfico onde ele atua, não é regionalista neste sentido. Deste modo, as gravuras de Previdi, mesmo as mais estilizadas ao modelo engajado gaúcho, não adquirem a mesma força apelativa que estas deixam transparecer pela própria escolha ou regionalização do tema.

Conforme o exposto, o que a obra de Previdi permite revelar é seu acentuado sentido social, mas em suas obras nunca é visível uma militância política, por exemplo.

Conhecendo as origens de Previdi, como por exemplo, o fato de que ele tenha trabalhado como pintor de bondes e casas, e de que tenha tentado no Centro de Gravura ensinar a xilogravura como um ofício, especialmente para os marginalizados da sociedade, esta imagem, [fig.105] se torna significativa. Considera-se aqui, para as aproximações feitas com as gravuras engajadas, além da temática social, o tratamento formal das gravuras e a ênfase dada na pessoa que a produziu[309]. No caso da gravura em questão, [fig. 105], nada além da imagem do trabalhador, de seus instrumentos de trabalho e de uma ambientação mínima de espaço é enfatizado, aproximando-se desta forma das diretrizes para a representação do realismo social[310].

A gravura [fig. 104], já analisada, que hoje faz parte da Pinacoteca de São Paulo pertencia ao acervo de Carlos Scliar, algo que reforça uma ligação, mesmo que inicial, entre os artistas paranaenses, em especial Previdi, e os gaúchos. Plasticamente existem elementos de ligação entre as gravuras gaúchas e as que estão sendo apresentadas de Previdi e isto pode ser percebido através de comparações. Considera-se neste ponto, tanto as poéticas de artistas gaúchos que se aproximam de Previdi, quanto os aspectos gerais da gravura considerada de cunho expressionista e engajada, da qual surgem outros nomes importantes para o exercício de comparação proposto, além das gravuras mais próximas de uma representação naturalista, (ou não expressionistas), caso da obra de Renina Katz[311].

---

[309] A partir da descrição do escritor engajado, pode-se entender que a imagem do artista está contida em sua obra, bem como a do destinatário a que ele se refere. DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre,** Bauru, São Paulo: Edusc, 2002, 52-61.

[310] Amaral discorre sobre estas "normas", ao relatar depoimentos de gravadores dos clubes de gravura, nos quais nota-se, que o espaço pictórico da gravura deveria ser ocupado essencialmente pelas figuras, cuidando para não desperdiçar este espaço com paisagens e jamais recorrendo ao erotismo. Havia também, conforme os depoimentos, dúvidas quanto à representação dos "Atletas de sua profissão" e do lado trágico do proletário, miserável como os retirantes de Portinari. Dedicar-se a fazer natureza morta era considerado como um grau de alienação. AMARAL, Aracy. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 2003, p.189.

[311] Renina Katz (1925) produziu entre 1948-56, xilogravuras sobre as transformações sociais que aconteciam em todo o mundo, após a Segunda Guerra. A artista fixava em suas gravuras paus-de-arara, poços, casebres e cenas de retirantes, em especial os nordestinos, que via desembarcarem na Estação do Norte, em São Paulo, e fazia seus croquis ali mesmo, em plena década de 1951. Independente do conteúdo político-social, suas gravuras possuem qualidade pela beleza da composição e apuro técnico. SPINELLI, João. Renina e Djanira: o encontro da arte política com a popular. **Gravura e gravadores**. São Paulo: Editora Clube da Gravura, ano I, nº4, Inverno de 1987, p.8. Renina Katz cursou pintura na Escola Nacional de Belas Artes e desenho na UFRJ, gravura em

Ideologicamente, a gravura gaúcha se caracteriza pelo regionalismo e pelo alinhamento com o realismo socialista. No Paraná e nas gravuras de Previdi as manifestações de regionalismo e mesmo de alinhamento com as idéias de esquerda não podem ser analisadas a partir dos mesmos parâmetros. Primeiro porque um regionalismo como aconteceu no Rio Grande do Sul não existiu em terras paranaenses e segundo porque não houve a reunião de um grupo coeso com idéias e propostas sobre a arte, centradas em uma política militante de esquerda, e sim, o individualismo de artistas em sintonia com as ideais de engajamento social, como Nilo Previdi.

A análise das próximas imagens ajudará a esclarecer algumas questões apontadas.



Fig. 106 – PREVIDI, Nilo. 1953. Acervo: Studio R. Krieger. Foto: Carla Emilia Nascimento.

A imagem acima, [fig. 105] foi recentemente impressa no catálogo “Os Clubes de Gravura do Brasil”, referente a uma exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo, e a gravura foi doada ao museu, também de procedência do acervo de Carlos

---

metal com Carlos Oswald e xilogravura com Axl Leskoschek. Após sua fase realista social, a artista começa a trabalhar a paisagem urbana e abstrações, tendo como referência a paisagem. KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra. **Gravura brasileira.** São Paulo: Cosas & Naify/Itaú Cultural, 2000, p.86.

Scliar[312]. Participaram desta exposição, cuja curadoria foi do próprio Scliar, 25 artistas dos clubes de Porto Alegre e Bagé, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Recife. Do Paraná, constam apenas os nomes de Nilo Previdi (com destaque para a referente gravura no catálogo) e Alcy Xavier.

Na gravura de Previdi, [fig. 106], destaca-se o jogo de contrastes entre claro e escuro, em uma composição equilibrada e bem resolvida, em comparação com algumas gravuras apresentadas, que visualmente apresentavam excessos, tornando-se poluídas. Ela pode ser analisada em relação à [fig. 103], por exemplo, e aos problemas de enquadramento, levantados acerca do desenho e em comparação com a gravura [fig. 104], no que diz respeito ao jogo de luz empregado, que resultou em uma composição mais densa e confusa. Esta imagem, [fig.106], tem um tratamento limpo, as figuras estão muito bem definidas em um exemplar que pode definir um aprimoramento de "um modo particular de Previdi" na gravura. Note que o enquadramento, embora cortando as personagens do segundo plano, não compromete a harmonia da gravura, centrada nos personagens a lavar e a torcer as roupas, que conduzem o olhar para o segundo plano e para a compreensão da ação destas personagens.

É uma representação de temática social, centrada na figura das lavadeiras e portanto, diz respeito ao cotidiano específico deste segmento. Há caracterização destes tipos sociais e uma relação com o contexto da década de 1950. Esta gravura, pelo fato de estar inserida em uma exposição específica sobre os clubes de gravura, organizada por um dos principais nomes da gravura social e engajada no Brasil, que foi Carlos Scliar, e por estar presente no catálogo da exposição, se torna uma obra muito significativa.

[312] Os Clubes de Gravura do Brasil. Pinacoteca do Estado – Secretaria de Estado da Cultura/São Paulo. Agosto de1994. Foram encontradas outras três cópias desta gravura, uma delas datada de 1958, pertencente ao acervo de Ricardo Krieger, e outras duas com a data de 1953 pertencentes a Fernando Velloso e José Carlos Cifuentes.

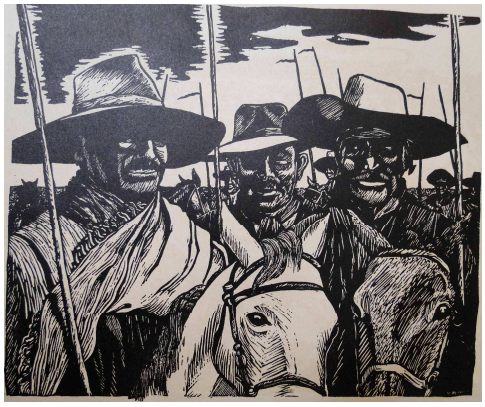


Fig. 107 – PRADO, Vasco. s/p. Farroupilhas.Gravuras Gauchas, 1950-52. Editora Estampa: Rio.



Fig. 108 – KATZ, Renina, “Trabalhando em café”, 1952. Os Clubes de Gravura do Brasil, Pinacoteca Seu Museu, agosto, 1994, p.23.

As obras que compõe este catálogo dão a dimensão da diversidade das poéticas desenvolvidas pelos gravuristas, bem como permitem perceber as peculiaridades, tanto da individualidade dos artistas, mas também das regiões que eles representam. Desta forma é possível observar a gravura gaúcha de cunho regionalista como a de Vasco Prado na [fig. 107] – em que a indumentária e a atividade é uma característica forte – mas também a representação de segmentos sociais mais abrangentes, como os trabalhadores do café em uma obra de Renina Katz, [fig.108].

A gravura de Katz [fig.108] permite destacar a questão da recorrência de uma temática e evidenciar um esquema de representação da figura do trabalhador, uma padronização comum e que se aplica às várias regiões do Brasil, atentando para o fato de que ela representou mulheres. A representação da mulher na agricultura tem um cunho ideológico, que nos murais de Potty, por exemplo, está relacionada à fertilidade, mas no caso de Previdi, o trabalho da mulher não se associa ao labor manual direto com a terra. As mulheres representadas por Previdi são basicamente lavadeiras, elas se inserem no contexto do campo junto com o homem lavrador. Deste modo a questão regionalista gaucha parece ser a exceção em relação às produções dos outros clubes de gravura[313].

[313] Não se trata de uma idéia conclusiva, uma vez que esta dissertação tem por base as gravuras do Clube Gaúcho, as gravuras de Previdi e a de outros gravadores de renome nacional. Porém, não se fez um estudo aprofundado a respeito da produção dos outros clubes de gravura, para se estabelecer comparações. Isto em decorrência do tempo e do trabalho que seria despendido e até mesmo pela falta de material bibliográfico específico dos outros clubes, com exceção do livro de Aracy Amaral, **Arte para quê?a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 2003, no qual existe uma apanhado denso, mas geral sobre os clubes de gravura.



Fig. 109 – PREVIDI, Nilo. Revista Panorama, 1958.

De forma menos "tradicionalista" Previdi não deixou de enfocar o Paraná no que ele tem de específico, ou intencionalmente simbólico. É o caso dos pinheirais como apresentados na [fig.109]. Nesta imagem, apesar de se destacar, o pinheiro não tem significância por si só, o elemento humano domina a paisagem e confere o sentido social à gravura. Apesar de a paisagem dominar metade do espaço pictórico desta gravura, o tratamento das linhas diagonais para representar tanto o céu quanto o campo e a incidência da luz, conferem uma sensação de dinamicidade à composição. É uma imagem viva[314].

As imagens até agora analisadas de Previdi, demonstraram como a figuração social do artista pode ser considerada engajada, especialmente durante a década de 1950, período em que as gravuras foram realizadas.

Mas é importante enfatizar, que Previdi destaca-se como artista engajado no contexto de Curitiba, justamente pela presença de artistas que não comungavam dos mesmos ideais. Estes artistas são os mesmos, que inclusive estiveram reunidos nos movimentos de modernização das artes, e na fundação do Clube de Gravura em Curitiba. Destacam-se entre eles, pela produção cada vez mais ligada à abstração e pela ação no campo cultural voltada para a legitimação das linguagens não–figurativas: Fernando Velloso, Loio Pérsio e Ennio Maques, embora o último não tenha participado do Clube de Gravura.

Ainda no início deste texto, alguns comentários foram feitos a respeito do impacto provocado pela realização da I Bienal, ocasião em que Nilo Previdi, junto com os artistas citados acima e outros de igual importância em Curitiba, estiveram

[314] Etiane Samain problematiza a reflexão sobre as imagens a partir de três possibilidades. Resumidamente, a primeira é a de que a imagem nos faz pensar, a segunda é a de que a imagem veicula pensamentos (de quem a fez, e de quem a observa). A terceira possibilidade é a de que "toda imagem é uma forma que pensa". Considero a última proposição a mais interessante, nela, a autora trabalha com a idéia de que a imagem possui uma vida própria, e isso acontece quando ela tem o poder de se associar a outras imagens, combinando símbolos, tornando-se viajante ao remeter-nos às outras idéias. SAMAIN, Etiane. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In**:** SAMAIN, Etiane (org). **Como pensam as imagens.** São Paulo: Editora Unicamp, 2012, p.21-24.

reunidos em São Paulo, a contemplar as obras que provocaram as polêmicas instauradas em torno do embate entre figuração e abstração.

Embora o ambiente de isolamento cultural de Curitiba já tenha sido destacado, muitos fatores contribuíram durante a década de 1950 e nos seguintes, para que o ambiente cultural curitibano começasse a se abrir às novas informações, neste sentido a ida dos paranaenses à Bienal foi significativa. Mas desde a década de 1940, os jornais já cumpriam uma função muito importante, ao servirem de palco para as discussões, inclusive sobre a arte local.

O próximo tópico deste texto tratará um pouco deste debate local, que adentrou a década de 1960, continuando a apresentar as gravuras de Previdi, agora, em comparação com uma obra distanciada do aspecto figurativo e por conseqüência da discussão do engajamento.

4.2.1 – As obras de Previdi em meio à recepção e produção das obras não figurativas

Até o presente momento, as gravuras analisadas de Previdi mostraram uma objetividade temática, não deixando muita margem à interpretação, estando diretamente relacionadas ao contexto da década de 1950 e aos Clubes de Gravura. Neste período, Previdi esteve junto com seus colegas artistas, participando do Salão Paranaense, ocasião em que estavam envolvidos no processo de tentar modernizar a arte local. Do grupo que reivindicava alterações no Salão Paranaense e no ensino da EMBAP eram todos considerados artistas modernos, inclusive Viaro, um dos mais velhos da turma.

Uma característica comum das gravuras de Previdi é o fato de todas serem figurativas, embora suas características formais mudem de uma para outra. Nem todas, de forma isolada, se encaixam na rigidez da gravura engajada, tal qual se tentou enfatizar até o momento. É o caso da próxima imagem analisada, a fig [109], que é datada de 1970, portanto já produzida nos últimos anos do Centro de Gravura.

A presente imagem, [fig. 109] reporta o observador a uma ambientação específica do interior de um provável bar, as pistas principais são as garrafas em seqüência que compõem o plano de fundo e as que estão presentes na mesa. Os quatro personagens sentados simulam um jogo de cartas e todos estão caracterizados com chapéus, este elemento diferencia o personagem ao fundo de

pé, (possível garçom) e ao mesmo tempo tipifica os personagens, associa-os aqueles já retratados e caracterizados como populares. O diferencial desta gravura é o enquadramento e a perspectiva trabalhada, características não comuns às outras imagens analisadas, por se tratar de um ambiente fechado, raro a Previdi.

O que interessa nela é a data de produção, em um período em que, inclusive em Curitiba, já havia passado o tempo das questões acaloradas sobre a aceitação da abstração. Na década de 1970, Previdi continua figurativo, e isto reforça as convicções ideológicas do artista defendidas durante toda sua trajetória, de não aderir ao que considerava modismos, e reafirma sua poética: “pintar da mesma forma como começou a sua carreira”[315].



Fig. 110 – PREVIDI, Nilo, 1970. Acervo: Mônica Guinart Correia.

Outra questão que pode ser levantada a partir da relação entre as escolhas do artista e uma produção artística resultante é a de que esta gravura, ao abordar o universo do jogo, da bebida, dos encontros informais, acaba por revelar aspectos da vida de Previdi, bem como a de seu tempo vivido. Desta forma, a cena acima gravada, não deixa de ser um registro do cotidiano, dos costumes locais.

[315] Declaração do artista. As cores de Nilo Previdi. **Correio de Notícias**, Curitiba, 04. ago. 1977.

Nilo Previdi não era o único a rejeitar tal concepção de arte em Curitiba, nem mesmo a discussão sobre o engajamento pode ser considerada superada na década de 1960, pelo contrário, este é um tema recorrente inclusive nos jornais locais[316].

Alguns intelectuais em Curitiba, como Walmor Marcelino, possuíam uma posição determinada a favor da arte engajada e contra qualquer tipo de abstração, fortemente influenciado pela ideologia política[317]. Entre 1959-60, escreveu para o caderno especial Letras & Artes, um suplemento do jornal Diário do Paraná, que reuniu intelectuais locais e reconhecidos nacionalmente, como Sergio Milliet e Quirino Campfiorito. Entre a intelectualidade curitibana, Letras & Artes reunia em torno de si, pensadores de esquerda como o próprio Marcelino e Oscar Milton Volpini, mas também nomes ligados à elite dirigente curitibana, caso de Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virnmond[318].

Em 1963, Marcelino escreve um artigo para o **Jornal Esportivo** que exemplifica um pouco das divergências existentes no meio artístico curitibano. Apesar de extenso, e com algumas partes suprimidas, o texto é significativo e merece ser transcrito:

> As abstrações premiadas e destacadas no Salão de Belas Artes conformam uma **mentalidade que está sendo imposta aos artistas plásticos** deste Estado de que a moda, isto é, o certo é fazer abstraçõeszinhas, mesmo que se ignorem os rudimentos das teses defendidas por Kandinski, Klee e outros mestres que intentaram a renovação das artes plásticas. [...] **os borradores e seus amigos,** podemos situar nos anos de 1960-1961, apossaram-se do comando cultural deste Estado, pondo e dispondo uma política cultural ao seu

[316] Especialmente inspirada em Sartre e Camus, discutidos pelo encarte Letras & Artes (Diário do Paraná)

[317] Walmor Marcelino (1930-2009) era natural de Santa Catarina, mas a sua formação aconteceu no Rio Grande do Sul. Escritor, poeta, em 1955, em terras gauchas integrou o Grupo Quixote (1946-1961), escrevendo poesias para o grupo de teor revolucionário cultural. Consultar: BIASOLI, Vitor. **Grupo Quixote: História e Produção Poética**. EDIPUC: Rio Grande do Sul, 1994. No Paraná escreveu para o Diário do Paraná e tinha como especialidade a crítica teatral. Aliás, ele inclusive escreveu peças, como "Os subterrâneos da Cidade", encenada em 1961, cujo teor era a discussão das relações de poder, da exploração do operariado. Ele próprio integrou em Curitiba os Grupos Teatro do Povo e Sociedade de Arte Popular, que enfocava a reflexão social e política. SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **Representações da Liberdade: o teatro curitibano e a experiência democrática na década de 60 – uma peça em três atos**. Universidade Tuiuti do Paraná, 2011.

[318] As páginas de Letras & Artes também ajudavam a divulgar o pensamento do filósofo Ernani Reichman que estudou e propagou o existencialismo de Sören Kierkegaard, além das matérias referentes ao moderno teatro brasileiro, com os comentários de Sylvio Back acerca do Teatro de Arena, podia-se ler diversos textos sobre literatura, cinema e um desdobramento das vertentes da filosofia existencialista, com textos sobre Albert Camus, Martin Heidgger e Sören Kierkigaard, além de comentários sobre a obra de Jean-Paul Sartre. Consultar KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960-70.** (Doutorado em História) SCHLA-UFPR, Curitiba, 2008

> bel-prazer. [...] os artistas começam a ceder na sua maioria, surgindo, então, grande número de "espontâneos", que jamais haviam se interessado em artes plásticas e que, agora, estão a vontade para colar cabelos, aniagem, barro e o que gostem mais, em telas ou sem elas.
> Para defenderem as suas posições, os intelectuais, **autores das deformações culturais**, recorrem às bienais de São Paulo, de Veneza e Paris. Esquecem-se de que as **alienações dos artistas dos países desenvolvidos** ainda que não reflitam as dificuldades de grande parte das populações, pelo menos **brotam de estágios mais avançados da sociedade humana**: **a presença de países subdesenvolvidos nesse certame se divide em duas partes: os "universais"** que vivem com *Pangloss* o melhor dos mundos e **dedicam abstrações aos seus compradores** privilegiados, e **os conscientes que refletem a vida e a alma de seu povo**. Para exemplificar, logo **depois de algumas requintadas exposições abstratas oficializadas, inaugurou-se em Curitiba a mostra de artistas mexicanos: o povo mostrou suas preferências**, apesar da pequena publicidade: o confronto ia do trágico ao ridículo. [...] Acontece que vivemos num país onde o analfabetismo é uma tragédia (não uma preguiça ou uma incapacidade, senhores) em que a fome é uma desgraça e em que a mortalidade infantil é um horror; país em que falta pão e leite e frutas, e comida mesmo, na mesa de 70 por cento da população...
> **O artista tem uma opção perante a vida**, e a realiza em qualquer parte do mundo; ninguém o impede de seguir seus caminhos, mas **não se exija, sequer se admita que um governo transforme as preferências pessoais de qualquer alienado em arte patrocinado oficialmente,** a não ser que os objetivos desse governo sejam exatamente fixar privilégios de grupos sociais. [...] Arte é um fenômeno de super-estrutura social. **Arte moderna** é menos a arte que aparece no nosso tempo do que uma arte **identificada com os problemas do nosso tempo**[319]**.**

No que diz respeito ao teor do texto, na primeira proposição, a respeito do Salão Paranaense, o autor situa a inserção da arte abstrata no Estado (1960-1961), e denuncia o caráter impositivo da abstração como arte moderna e patrocinada por um governo de direita. Este fato merece destaque, pois pode representar um dos motivos da aversão de Previdi – no meio artístico, um reconhecido adepto da esquerda política – à arte abstrata no período da década de 1960, pois há no artista uma mescla de rejeição proporcional, tanto para arte abstrata como para a elite política dirigente, responsável pelo fomento da cultura a partir de então.

A realidade social do povo e a sua não identificação com a arte abstrata é algo latente no texto e que justifica a comparação feita entre o suposto sucesso da exposição mexicana, e a ausência de público apreciador do salão oficial de arte. Há uma afirmação de que a renovação da arte condiz com o estágio de desenvolvimento de seus países, e o reconhecimento de que, o contexto social do

[319] MARCELINO, Walmor. O Salão de Belas Artes, **Paraná Esportivo**, Curitiba, 5 dez. 1963.

Paraná se encontra no estado de precariedade social do qual fazem parte os países subdesenvolvidos.

A questão do analfabetismo surge no texto como um empecilho para a compreensão de uma arte que não sendo comprometida a retratar a realidade moderna, no que tange a problemática social, é feita por “borrões” e é “alienada”, embora patrocinada pelo governo e por determinados grupos sociais. Note-se que há implícito neste discurso a questão pedagógica da arte, que é produzida para ser compreendida pelo povo e possui um caráter didático. E, naturalmente o artista comprometido a produzir esta obra didática é aquele que o autor do texto considera consciente, pois não trabalha apenas para aquele que compra a sua obra, mas para o povo. Apropriando-se de uma fala de Ernest Fischer, o autor do texto analisado parece se referir ao fato de que, embora livre para criar, o artista moderno se isola da sociedade quando chega “ao estágio absurdo de criar para os outros artistas[320].”

Previdi, a respeito do Salão de 1963, criticada por Marcelino, afirma que são eliminados da mostra de arte os artistas que não rezam a “cartilha” do departamento de cultura[321], um claro indício da oposição do artista contrária à política cultural. Em um sentido mais amplo e em referência à defesa da cultura e da democratização da arte, Previdi também se manifestou. Pode-se citar uma matéria na qual o artista faz uma série de criticas ao governo, que acusa de não incentivar a arte local nem financeiramente, nem pedagogicamente, alegando que Curitiba e as outras cidades do Estado não possuem um órgão para difusão artística ao povo. A sua intenção era criar departamentos nos municípios, onde o artista pudesse estar livre de qualquer tipo de “ismos”, “porque consideramos tais ‘ismos’ como mera literatura infiltrada dentro da carreira da verdadeira pintura[322].

O discurso de Previdi está impregnado pela idéia de povo, de democratização da arte, e alguns indícios a respeito do contexto curitibano da década de 1960, apontam para o fato de que, mesmo à margem dos Salões Oficiais, havia espaço para que Previdi trabalhasse sua figuração. Marcelino indicou o sucesso de uma exposição mexicana que aconteceu paralela ao Salão Paranaense, além disso, existem registros acerca de exposições realizadas pelo Centro de Gravura e

[320] FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1987, p. 9.
[321] Salão do Paraná na Berlinda: Previdi diz que julgamento foi verdadeira farsa. **Estado do Paraná.** Curitiba, 04 março, 1963.
[322] Arte está em crise no Paraná e carece de ajuda estadual. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 fevereiro, 1962.

solicitações para que Previdi doasse obras suas, para diversas finalidades. Ou seja, havia um público para o qual Previdi produzia.

De acordo com o exposto, é possível analisar as gravuras de Previdi a partir do público a que elas se destinavam, os populares, não a elite curitibana, os freqüentadores dos Salões. Um relato de Fernando Velloso é elucidativo a este respeito. Segundo o artista:

> O Previdi era um dos (comunistas) ardentes e que não admitia a pintura abstrata. O que foi uma pena, porque a pintura dele tinha tudo para funcionar muito bem como pintura abstrata, né? Mas ele teve um papel importante, porque ele trouxe muita gente, inclusive, pegou, tem até um João Pazda, que era um gari, um sujeito quase mendigo, faltava pouco para... era muito pobrezinho, que ele trouxe para o Centro e começou a fazer gravura, que era um grande gravador, formidável. E ele, claro, que depois se desinteressou, a própria vida impediu que ele... era um sujeito talentosíssimo, um dos que se criaram ali[323].

O relato de Velloso confirma que o que Previdi chegou a declarar, ao defender que a arte transformasse socialmente o indivíduo, acontecia na prática, pelo menos por algum tempo. A partir deste entendimento, fica mais clara a compreensão do gosto por gravar imagens como, as fig [111] e [112].



Fig. 111 – PREVIDI, Nilo, s/data, atribuída. Acervo: Fernando Velloso. Foto: Fernando Velloso.



Fig.112 – Publicada em: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional** 8 (2). Inverno de 2003.

As duas gravuras, além da temática, formalmente se aproximam. Colocadas em seqüência, compõem uma narrativa, evidenciada pelo fechamento no plano da segunda gravura, [fig.112], que focaliza o homem com o remo na mão, estando os

[323] VELLOSO, Fernando. Entrevista concedida Geraldo Leão em 4. jul. 2001.

barcos ao fundo mais próximos em relação à cena (gravura) anterior[324]. Pode-se tratar do mesmo homem que na [fig.111] está de costas, pois a ambientação é a mesma, os tipos sociais se apresentam com a mesma indumentária, a massa corporal dos personagens coincide. Apesar de representarem a temática da marinha, enfocando o serviço cotidiano e braçal dos pescadores, a retratação social é a mesma observada na gravura dos jogadores, fig [109], o apelo é igualmente popular, tanto nas retratações do campo, da cidade ou do litoral, lembrando que o artista também produziu pinturas com a temática de marinhas, sempre situando o elemento humano na paisagem [325]. Pode-se dizer que os momentos captados por Previdi em suas gravuras, especialmente as que retratam situações de trabalho, são significativas a partir do ponto de vista do observador, retomando a idéia de que o artista produzia temas populares para populares, pois o sentido se dá no ato da observação e esta é um ato individual, hermenêutico, mas está condicionado às práticas culturais do tempo[326].

Na escolha pela dignificação de mulheres e homens simples e pela representação de suas atividades, o aspecto engajado de Previdi se revela. Porém, esta leitura só se torna sustentável, à medida que as obras são analisadas em conjunto e a partir das circunstâncias em que foram produzidas. Esta leitura se torna possível através de uma análise geral da produção de Previdi e de uma leitura das obras encontradas, centradas em vários aspectos, considerando as diferentes dimensões de uma imagem artística que estão em estreita relação entre si: a

---

[324] Segundo Jacques Aumont, discorrendo sobre a relação entre o cinema e a pintura em geral, existe representações mais ou menos completas, existe mais narrativa, ou menos narrativa, pois a figuração do tempo é algo impossível, e na verdade o pintor não precisa se preocupar com o tempo, mas com a escolha de um momento que seja mais significante, ou "pregnante". Contudo, o conjunto dos momentos é significativo, neste sentido, segundo o autor, uma imagem pode contar mais ou menos, mas duas imagens, uma após a outra, constituem uma narração. AUMONT, Jacques. **O Olho interminável. (Cinema e pintura).** São Paulo: Cosac & Naify: 2004, p.79-108.

[325] Em 1975, O Estado do Paraná publicou que Previdi comprou quatro alqueires de terra em uma das praias paranaenses, onde pretendia montar uma escola de belas artes no litoral. Previvi: e onde estão as verbas? **Estado do Paraná**. Curitiba, 10. ago. 1975. A informação que a princípio parece irrelevante, na verdade é um indício da ligação do artista com a cultura do litoral.

[326] Ainda na introdução de Padrões de Intenção, Baxandall chama a atenção para a estranheza que uma obra pode suscitar no observador/historiador da arte, enfatizando a cultura que produziu a obra, mas o que desejo ressaltar nesse momento é o que o autor chama de "bagagem cultural e vivência do participante (nativo) e do observador que estariam marcadas pela estranheza". Desloco aqui o papel do observador assumido pelo historiador da arte, para o observador que constituía o público do artista, e provavelmente se identificava com as imagens que viam e que produzia, uma vez que a intenção de Previdi era fazer com que os populares também produzissem arte. No caso exposto, não há estranheza, mas identificação/comunicação. BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros***.* Companhia das Letras: 2006, p.21-22.

apresentação formal, a semântica contida na obra e a inserção social da mesma, como um objeto/artefato em circulação no meio cultural [327].

Resgatando a discussão sobre o conteúdo e a mensagem engajada na obra de arte, Loio Persio, artista abstrato no final da década de 1950 faz uma declaração em 1964. Segundo Loio:

> A pintura, e a arte em geral, considero-as uma forma de conhecimento. Por isso mesmo são uma atividade especializada a que não pode ter acesso a maioria. No mundo em que vivemos não pode exigir que a arte, como a ciência, sejam um patrimônio comum. Numa sociedade dividida em classes, tanto a arte quanto a ciência são frutos da classe dominante, apesar de que isso apenas é possível pelo esforço da grande maioria trabalhadora. O fato da arte não ser acessível ao povo não a invalida, mas apenas acentua o prejuízo maior das atuais estruturas sociais[328].

Loio Persio faz uma análise da arte em sua contemporaneidade e a partir da constatação de uma realidade de sociedade dividida a partir da condição econômica, desconstrói a idéia de uma acessibilidade da arte a todos. O que é de fato, reconhecido até pelos artistas engajados, o domínio e a produção da arte por uma minoria detentora de capital e poder, no discurso de Loio Persio é algo que surge em decorrência da circunstância e diferentemente dos artistas engajados, ele não parece acreditar que uma transformação da realidade social a partir da arte seja possível, justamente porque a arte não perde legitimidade por não ser acessível, ela requer sim, conhecimento prévio para sua compreensão e para sua realização, é uma atividade de especialista. Neste ponto reside uma grande tensão entre o pensamento dos artistas paranaenses durante a década de 1960. O texto de Walmor Marcelino discutido anteriormente chamou a atenção para a incompreensão do público diante da abstração e as gravuras de Previdi que estão sendo analisadas, discutem a questão da identificação com o observador e da possibilidade de que o observador também seja um produtor de arte.

Todavia, o fato de que arte moderna, dentro das condições expostas por Loio Persio tenha um acesso limitado não a torna desprovida de um conteúdo, conforme afirma o artista:

> Toda arte leva mensagem e o papel do artista é lançar a sua. A inteligência ou compreensão da mensagem depende de fatores alheios a sua vontade. [...] Toda arte de participação, é “engajada”. É

[327] FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, FGV, Rio de Janeiro, n°34, 2004, p.3-21.
[328] MILLARCH, Aramis. A volta de Loio. **Panorama,** Curitiba, ano XIV, nº 140, janeiro, 1964, p.28-30.

> uma compromisso do artista não só com o seu povo e com a sua época, mas consigo mesmo. É, especialmente, um compromisso com o homem. Isto não quer dizer (como primariamente raciocinam alguns "participantes") que a arte deva ser política ou religiosa, ou simplesmente circunstancial. A arte, em qualquer época e em qualquer lugar, é sempre um ato de liberdade. E a liberdade só se atinge pela consciência plena das necessidades do homem[329].

Loio Persio fala do compromisso do artista com a sociedade e da liberdade como uma consciência, para falar da arte engajada, que em sua concepção se traduz em arte de participação, sem contudo, ser relacionada à política e a religião. O artista usa de dois conceitos caros aos artistas engajados, o compromisso e a liberdade, tentando legitimar a arte moderna pela mesma lógica do discurso engajado, mas não reconhece como necessária a participação popular neste processo de tomada de consciência, nem a possibilidade de uma revolução propiciada pela arte. Uma última afirmação de Loio Persio para este mesmo artigo de **Panorama**, abre margem para discutir a tênue relação arte/política que se deseja enfatizar neste momento:

> As únicas obras de arte realmente válidas nasceram no regime capitalista. [..] as obras representativas da nossa época nasceram da civilização industrial, apesar de que muitas delas sejam um protesto contra o próprio sistema político e conta o problema maior da nossa civilização, que é a alienação do homem.

Trata-se de um posicionamento contrário ao de Previdi e parte da esquerda em Curitiba. Pode-se afirmar que no contexto da cidade, da mesma forma que a arte abstrata podia ser relacionada ao domínio de uma elite política e cultural de direita, na mesma proporção o engajamento era atribuído a uma ideologia de esquerda, conforme palavras de Ennio Marques Ferreira:

> Alguns intelectuais, bitolados por uma radicalização sem nenhum sentido, se aliaram a uns poucos acadêmicos nessa campanha nada construtiva, demonstrando um total desconhecimento do nosso ambiente artístico e das dificuldades por que passa esse grupo de moços que preferem continuar com suas experiências de vanguarda a satisfazer o gosto duvidoso do tradicional mercado comprador. [...] Acusam de inconseqüente por eles a arte chamada de "alienada", isto é, aquela que foge da linha rígida seguida pelos sectários da esquerda. As artes plásticas deveriam ser "engajadas" precisariam conter aquilo que subjetivamente seria uma "mensagem" Desfilam uma série de chavões estereotipados que nada tem a ver com a arte[330].

---

[329] *Ibid.*
[330] FERREIRA, Ennio Marques*.* **Estado do Paraná***,* Curitiba, 21 dez. 1963.

Esta última declaração de Ennio Marques Ferreira, então diretor do Departamento de Cultura do Estado em 1963, fornece uma idéia de como o debate estético se processou em Curitiba e como estava impregnado por um discurso político de oposição entre as forças de direita e de esquerda.

É fundamental situar as obras até agora analisadas no período de tempo em que surgiam estas discussões e as primeiras obras não-figurativas, a partir dos esforços individuais de alguns artistas e posteriormente pelo incentivo do governo local. No final da década de 1950, quando alguns artistas procuram se livrar da questão do tema na obra, Previdi apresentava a gravura [fig. 113] ao Salão Paranaense, que pode ser interpretada de forma isolada e a partir do conjunto de obras já apresentada e do contexto discutido.



Fig. 113 – PREVIDI, Nilo, 1958. Pasta do XV Salão Paranaense.

Deste modo, de forma isolada, a [fig113], pode dizer algo a mais sobre a sensibilidade do artista, permitir um olhar sobre um aprimoramento da técnica e perceber a extensão do que Previdi apresentava como figuração social. Analisada

em conjunto, com as demais obras discutidas, a gravura serve para ampliar o entendimento acerca dos tipos sociais utilizados pelo artista. Esta imagem não deixa, ao tocar o observador, de revelar aspectos sobre a simplicidade, a inocência (os símbolos da flor, da borboleta contribuem para isso, junto à imagem feminina) que também fazem parte do universo de representação de um povo. Note que a mulher parece estar vestindo um avental e suas vestes, embora muito simplificadas, compõem com os pés descalços e os cabelos soltos, uma idéia de humildade, ao mesmo tempo, em que tudo na imagem remete à liberdade.

Nesta mesma linha surgem as gravuras de tendência religiosa. São imagens que remetem à iconografia bíblica, tomam emprestado poses e estereótipos das figuras sacras. Os personagens podem ter sido inspirados em qualquer imagem do povo e são universais, nada é regional ou característico do Paraná.



Fig. 114 – PREVIDI, Nilo., 1958. Acervo : Studio R. Krieger. Foto: Carla Emilia Nascimento.

Na [fig. 114] de 1958, cujo tema pode ser lido em um primeiro momento, como maternidade, há um esquema de representação, que remonta aos ícones medievais e retratos de Virgem Maria e o Menino Jesus. Trata-se de uma mulher jovem, serena em uma composição forte pela expressividade das linhas na vertical, em planos fundidos, mas que está organizada em uma composição limpa. O rosto de perfil da criança nem chegou a ser trabalhado como o da mulher, mas há uma expressividade reforçada por todo o conjunto, inclusive à ênfase dada às mãos dos personagens.

A única linha horizontal no fundo, faz com que se visualize uma cruz, símbolo da religiosidade, visto que, aliada ao esquema de ícone medieval, reforça a sensação de imagem sacra.

A [fig. 115] é mais dramática no que se refere ao uso dos contrastes. Reside aí uma boa adequação entre tema e expressão, pois diferente da imagem serena da mãe com o menino, a gravura em questão evoca a cena de deposição, conhecida como Pietá, quando a mãe segura no colo o corpo do filho morto. Neste trabalho, que é mais recente do que o anterior, o expressionismo está reforçado e evidenciado principalmente nos tamanhos desproporcionais.



Fig. 115 – PREVIDI, Nilo. 1963. Acervo: Fernando Velloso. Foto: Fernando Velloso

Como na gravura anterior, o artista recorre a frontalidade, a fazer com os personagens encarem o observador e vice-versa. Nestes casos não há dispersão, embora a cena contenha uma narratividade, o discurso da imagem é muito claro, o que se pode questionar são as intenções do artista e as formas como esta imagem pode atingir ao público.

Esta obra, pertencente a Fernando Velloso foi produzida em 1963, portanto representa uma obra concebida em um momento de fortes discussões em Curitiba sobre a arte moderna, envolvendo os conflitos do XX Salão Paranaense. No ano em que a arte abstrata domina o Salão de Arte, sendo publicamente defendida pelos organizadores do evento e, atacada pelos figurativos, a exemplo de Walmor Marcelino já citado, Previdi produz temática figurativa e religiosa, com características dramáticas.

A obra não se trata apenas de uma resposta ao abstracionismo que alguns os figurativos, como Previdi, entendiam como sendo imposto de cima para baixo (dos dirigentes culturais aos artistas que aspiravam prêmios), pois a temática religiosa persiste durantes os anos seguintes, na obra do artista.

A xilogravura [fig. 116] é de 1967. Neste exemplar as caracterizações são especificamente bíblicas. É até agora um dos poucos trabalhos exatamente personificados, com uma representação próxima às imagens difundidas sobre Cristo. A presença de alguns elementos reforça esta constatação, como a sugestão da cruz,

os cabelos alongados e a barba, em um rosto cuja anatomia e fisionomia correspondem às imagens mais recorrentes de Cristo, além do próprio enquadramento e posição do personagem. Não resta dúvida, se tratar de Cristo em uma gravura bem resolvida do ponto de vista do contraste, do desenho do entalhe e de suas proporções



Fig.116 – PREVIDI, Nilo, 1967. Foto da Pasta do Solar do Barão.

Como este Cristo, outras duas gravuras demonstram um aprimoramento técnica, apresentando melhor domínio do desenho, novas perspectivas, e no caso das duas últimas gravuras analisadas, um enfoque fora da temática social.

A imagem [fig.117] pertence ao ano de 1970. Está desta forma, nos limites finais do período discutido na dissertação e inclusive representa uma produção já do final da existência do Centro de Gravura. Pela qualidade da imagem, pela diferenciação em relação ao Cristo anterior, embora seja reconhecidamente bíblica, ela compõe a última parte desta análise. Serve como parâmetro em relação ao desenvolvimento do artista na própria técnica e um exemplar da continuidade de Previdi na gravura nos anos 70.

Corresponde ao início de um período, em que o artista se mostra mais intimista e voltado para as questões humanas, mas desta vez, em seu discurso prevalece o espiritual sobre o social, o esotérico, conforme designação de Adalice Araújo. Segundo palavras de Previdi:



Fig. 117 – PREVIDI, Nilo. 1970. Acervo: Fernando Bini. Foto: Fernando Bini.

> Nós temos que passar para um campo superior do humanismo. Como seres humanos nós temos que dar uma contribuição à sociedade. Neste exato momento sou um humanista cósmico e a arte é uma combinação de vibrações cósmicas[331].

Esta nova fase humanista do artista coincide com o encerramento gradual e definitivo do Centro de Gravura. As participações no Salão Paranaense deixaram de acontecer desde o início da década de 1960 E assim Previdi se afasta cada vez mais da cena curitibana.Em todas as décadas, trabalhos com temáticas sociais foram encontradas, mas o período de 1970, apresenta naturezas-mortas, e paisagens com inserções humanas, caracterizadas como pinturas decorativas, não é possível, através destes trabalhos, sustentar a continuidade de um engajamento.

A constatação acima reforça inclusive a metodologia adotada para o entendimento da obra engajada de Previdi, ela só tem razão de ser em virtude do entendimento do artista enquanto agente social engajado, discutido através de sua ação e postura ideológica, e de sua obra analisada a partir do contexto local vivido. O Centro de Gravura funcionou para que o artista exercesse a ação engajada, enquanto proponente de uma arte social com alcance popular. O contexto de discussões acerca da função do artista, propagado durante a década de 1960, somado às tentativas locais de modernizar a arte a partir da aceitação da abstração,

[331] ARAUJO, Adalice. Nilo Previdi. **Diário do Paraná**. Curitiba, 03. Nov. 1976.

configuraram as condições nas quais Previdi se tornou visível por representar a arte figurativa em Curitba e a oposição ao sistema cultural vigente.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao findar a escrita da pesquisa, fica a impressão de que tudo poderia ter sido feito de outro modo, pois cada novo olhar sobre uma imagem é capaz de agregar novos sentidos antes despercebidos, mas esta dissertação trabalhou com conjuntos de imagens, o que possibilita outras centenas de combinações de sentidos possíveis.

Por isso, prefiro afirmar que esta escrita aqui se encerra, mas que a pesquisa não foi definitivamente concluída, e arrisco dizer que se tratando de interpretação de imagens de obras de arte, jamais será, porque sempre poderá ser revista. Mas a pesquisa não se fez só da interpretação das obras isoladas, mas da relação entre elas e outras fontes documentais. Da leitura conjunta das fontes e da análise de suas conexões, algumas evidências surgiram e estas podem ser aqui apresentadas.

Inicialmente, considero importante reafirmar Nilo Previdi como um artista que agrega em torno de si, uma trajetória interessante, mas acima de tudo, capaz de levantar questões importantes sobre o meio artístico local. De suas peculiaridades, as que posso citar neste momento, sem repetir demasiadamente os dados já discutidos são:

- uma formação artística coincidente com a formação do meio artístico de Curitiba;
- um percurso enquanto agente social e artista, marcado pela sua posição social e opção ideológica/política;
- um exercício da figuração relacionado a uma idéia de função social da arte;
- uma concepção de arte moderna atrelada à representação reflexiva sobre a realidade e anti-burguesa;
- um engajamento que se efetiva como um aspecto seu, referente ao período em que esteve na direção do Centro de Gravura do Paraná e que se situa em uma dimensão ética, de atitude para com o outro, além de uma produção estética que se aproximou da gravura engajada da década de 1950;
- uma atuação como artista reconhecida pelo meio artístico (seu nome está inscrito no principal certame oficial de arte do Estado, visível até o início da década de 1960), além de ter atuado para modificações no Salão

Paranaense, afim de que os artistas modernos pudessem ter chances de concorrer em igualdade com os considerados acadêmicos;

- uma atuação como professor e propagador da gravura, devidamente comprovada através dos relatos orais e das fontes escritas, referentes às atividades no Centro de Gravura do Paraná, como as aulas ministradas e as exposições de gravura, promovidas pelo artista em nome do Centro;

A análise das obras de Previdi – especialmente as pinturas feitas a partir de 1950 – evidenciou uma espécie de testemunho sobre as transformações sociais da cidade. Esta constatação não parte apenas da leitura das temáticas apresentadas, mas através da escolha da paleta de cores, dos enquadramentos, da estilização dos corpos, da preferência por tipos sociais definidos: a lavadeira, o trabalhador, o operário. E mais do que os personagens, em algumas obras, o deslocamento destes é enfatizado, de uma paisagem para outra, do espaço rural para o urbano.

Em termos de representação, as temáticas utilizadas pelo artista correspondem ao período vivenciado por ele, a partir da escolha por evidenciar as contradições do processo de crescimento e urbanização. Porém, em termos formais, a linguagem artística de Previdi não acompanhou o ritmo e o perfil das transformações ocorridas na cidade. Durante a descrição que se fez do empenho do governo em verticalizar a paisagem e ampliar os espaços, embelezando-os e dando-lhes funcionalidade, o discurso difundido, inclusive pela revista Panorama, aqui analisado, era o da racionalização.

Pelas distorções formais, pela coloração forte e expressiva, e por vezes pela dramaticidade que apresentam, as pinturas de Previdi aproximam-se do expressionismo, mas estas composições em relação ao contexto intenso de transformações se tornam romantizadas ou ingênuas, não apresentam o mesmo discurso racional da cidade moderna. A opção pela representação da temática social de certa forma engessa a obra em formulações pré-definidas, enfatizadas pela repetição de um mesmo modelo de paisagem social, com as figuras humanas ocupando os cantos do espaço da tela, enquanto um motivo (casa, barco, ou outro símbolo qualquer) centraliza a composição. Outra recorrência na obra do artista é a frontalidade dos personagens representados, características que são comuns à muitas obras e que acabam tornando aquelas que diferem deste aspecto, mais interessantes, é o caso de algumas gravuras do final da década de 1950.

As gravuras de Previdi apresentam as diferenças no aspecto estilístico mais acentuadas do que na pintura, em parte isto está atribuído às diferentes referências artísticas da gravura que incidiram sobre o artista. Inicialmente o primeiro mestre inspirador, não só de Previdi, mas da maioria dos artistas de Curitiba foi Guido Viaro, inclusive com a gravura, e depois Poty Lazzarotto. Os dois são portadores de uma carga de temática social forte, estando Guido Viaro, em algumas publicações, associado à poética do Grupo Santa Helena em São Paulo. Esta última informação chega a ser questionada na dissertação, por falta de documentos escritos que a comprovem, porém os aspectos das obras, tanto de Viaro, quanto de Previdi, realizadas durante a década de 1940 são testemunhos de uma representação muito aproximada, tanto dos artistas de Santa Helena, quanto daqueles que constituíram o Núcleo Bernardelli, também por razões sociais e ideológicas.

Inicialmente as semelhanças das obras que enfocam o cotidiano local, as paisagens rurais e urbanas (no caso de Santa Helena) chamam a atenção para o fato de que Viaro e Previdi se utilizaram das mesmas representações em um contexto de transformações – a urbanização de Curitiba não começa na década de 1950, começa bem antes, no início desta dissertação a referência feita às instalações dos bondes elétricos na década de 1920 já apontava para uma história que se desenvolveria em um contexto de crescimento urbano. Porém, além da temática, a associação feita entre Previdi da década de 1940 e os artistas cariocas e paulistas que se reuniram em grupos durante a década de 1930, reside no fato de estarem ao mesmo tempo, inseridos em um projeto de modernidade, comum a todos que viveram a mesma época, e contraditoriamente, a partir de suas posições sociais e escolhas estéticas, fora desta modernidade.

Já existem estudos que abordaram esta consonância de elementos em obras de arte que, embora produzidas em contextos separados, apresentam semelhanças que apenas a análise formal não dá conta de discutir.

As comparações entre as obras de Previdi e de outros artistas, de acordo com o exposto, extrapolaram o ambiente de Curitiba e não se restringiram às referências diretas, caso de Viaro, Poty e Scliar, mas foram buscar nos exemplos nacionais e internacionais visões de mundo e posições ideológicas perceptíveis na obra de arte, caso de Di Cavalcanti, Portinari e Rouault.

No exercício feito de descrição e discussão da modernização da cidade, dois aspectos simultâneos foram evidenciados, sendo um deles, caracterizado como

elitista e enaltecedor da modernidade, estendendo este discurso também para o campo das artes visuais. O outro aspecto revelou as contradições do crescimento urbano e aqueles que ficaram à margem do progresso conquistado. Em relação ao meio artístico, alguns artistas adentraram na década de 1950 abertos às novas propostas estéticas, diferente dos que assumiram outros discursos, como da arte social por meio da figuração.

Embora o isolamento cultural de Curitiba tenha sido um dos fatores apontados como um entrave para o desenvolvimento do meio artístico, alguns acontecimentos foram marcantes para a geração de artistas que viveu a década de 1950, caso da realização da I Bienal e do contato com a ideologia do Clube de Gravura Gaúcho. Estes dois marcos, além de acontecerem praticamente no mesmo período, representaram vertentes diferentes, pois com a Bienal houve um contato direito com a arte abstrata e com o Clube de Gravura, uma aproximação, ou pelo menos o conhecimento acerca do Realismo Social.

Assim como saliento novas fontes de informação a partir da referência da Bienal e do Clube de Gravura, reforço a movimentação dos artistas pelos espaços existentes no contexto local, ocupando aqueles já instituídos, caso da EMBAP e do Salão Paranaense, mas também criando novos espaços. Situo o Centro de Gravura do Paraná dentro de um espaço criado e utilizado estrategicamente por Previdi, ao longo das décadas de 1950 e 60.

Portanto, quando a pesquisa se debruça a discutir o Salão Paranaense, o faz intencionando enfatizar as ações dos artistas dentro deste espaço, que trabalham constantemente a fim de garantir mudanças que satisfizessem anseios latentes no próprio tempo vivido, caso da atualização da linguagem artística, inicialmente reivindicando a superação de uma arte tradicional e posteriormente, na primeira metade da década de 1960, legitimando a abstração como arte moderna.

Quanto à ênfase a respeito do impacto causado pelas exposições abstratas na Bienal, tentou-se evidenciar uma discussão acerca da arte figurativa e da arte abstrata que se tornou debate nacional, e no caso de Curitiba, se intensificou durante a década de 1960. No contexto local, peculiarmente, a esquerda adere preferencialmente à arte figurativa e esta não é uma posição isolada de Previdi, aponta também para uma ligação com os primeiros modernistas brasileiros, caso de Portinari e Di Cavalcanti, da mesma forma, ferrenhos defensores da arte figurativa.

A obra de Previdi se articula à arte moderna brasileira, quando esta é pensada em um momento inicial, em que se volta contra uma pintura tradicional, voltada a uma idealização, e que não é capaz de refletir sobre a realidade brasileira. A linguagem utilizada por Previdi se aproxima das distorções formais utilizadas pelos primeiros modernistas, incorporando o expressionismo como forma de manifestação moderna, mas não consegue abarcar outras manifestações modernas como inovações. Logo, não existe na obra do artista, um processo de abstração de formas, mas apenas alguns exemplares de experimentações que se tornam abstratas pela diluição de formas.

Em um primeiro momento, Previdi foi um moderno no contexto de Curitiba, por representar a oposição à arte tradicionalmente aceita, e o engajamento como manifestação artística encontrou uma vertente de expressão na recorrência à representação da temática social expressionista. É este tipo de representação que conseguiu dar conta da retratação dos tipos populares, de forma a colocá-los como um questionamento à sociedade.

A arte engajada do artista ganhou consistência no plano ético, a partir do momento em que o artista se propôs a utilizar a arte como uma ponte para a transformação social do indivíduo, difundindo a idéia de que a arte poderia ser utilizada como uma forma de tomada de consciência do indivíduo e mesmo como um ofício. O Centro de Gravura serve inicialmente como sede para a ação engajada de Previdi e representa um diferencial de concepção de arte engajada. Tomemos como exemplo, o Clube de Gravura Gaúcho: apesar de os artistas terem promovido grandes exposições para os populares, as gravuras circulavam, mesmo que a preço populares, entre os artistas e patrocinadores da revista Horizonte. Esta revista difundia valores universais e propagava idéias pontuais como o fim da guerra da Coréia, por exemplo, mas não foram encontrados indícios de participação popular no Clube de Gravura, exceto pela observação das exposições e a compra das gravuras.

A personalidade de Previdi transparece em sua obra, de forma complexa e as vezes contraditória, pode ser pensada a luz do próprio contexto de experiência híbridas da própria Cidade, que tomou a modernidade em altas doses, impulsionada pelas elites dirigentes, seja no setor político, seja no cultural. Nem todos conseguiram assimilar tudo ao mesmo tempo, nem da mesma forma, no caso de Previdi, a experiência pessoal, as convicções pessoais e a escolha por uma determinada posição na sociedade e no meio artístico foram decisivas para a

construção da poética do artista, bem como da imagem que se construiu dele ao longo desses anos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVOS BIBLIOGRÁFICOS CONSULTADOS

Acervo do Museu Metropolitano de Arte de Curitiba. Diretoria do Departamento Cultural – Fundação Cultural de Curitiba.

Biblioteca Pública do Paraná – Divisão Paranaense.

Casa da Memória.

Centro de Pesquisa Guido Viaro – Solar do Barão.

Departamento Estadual de Arquivo Público do Paraná (DEAP) no catálogo das Fichas Nominais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) no dia 22. mar. 2010.

Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC).

Setor de Pesquisa e Documentação do MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

FONTES CONSULTADAS

1. – Jornais

ARAÚJO, Adalice. Retrospectiva de Guido Viaro. **Gazeta do Povo**: Curitba, 9. mar. 1986.

_____. Galeria Banestado de Curitiba lança a mostra “Homenagem a Nilo Previdi”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 mar. 1990.

_____. Adalice. Nilo Previdi. **Diário do Paraná**, Curitiba, 03. nov. 1976.

Adeus a dois grandes amigos. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09. mar.1982.

Artistas de Fancaría. **Diário da Tarde,** Curitiba, 23 dez. 1957.

Artistas devem deliberar sobre o Salão de Belas Artes. [Ininteligível unânime em enquete ontem realizada – causa estranheza a atitude do Departamento de Cultura – Opinam Nilo Previdi, Thomaz Wartelstein e Manoel Furtado Ferreira. **Estado do Paraná,** Curitiba, 14. nov. 1958.

AUER, Geraldo. Salão de Belas Artes, **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 dez. 1957.

As cores de Nilo Previdi: Abertura da Exposição. **Correio de Notícias**, Curitiba 04. ago. 1977.

Clima de desagrado no Salão Paranaense de Belas Artes. **Tribuna**, Curitiba, 14, nov. 1958.

Destaques de 1975". Jornal sem referência, na pasta de Nilo Previdi no Centro de Pesquisa do Solar do Barão.

DESTEFANI, Cidi. Nostalgia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 mai. 1994.

Estúdio Experimental de arte em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15, set. 1948.

Previdi: e onde estão as verbas? **Estado do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1975.

Elegia a Nilo Previdi. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 mar. 1982.

EMILIO, Alfredo. S/ Título.**O Dia**. Curitiba.15. nov. 1944.

Estadual tem Exposição de Xilogravuras. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18. ago. 1965.

Exposição, **Correio de Notícias**. Curitiba. 28. Ago. 1977.

Exposição de Gravura, Biblioteca até sábado, **Diário Popular**, 27 jul. 1965.

GARFUNKEL, Paul. Reflexões a margem do XIV Salão. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27. 1957.

Incidente no Salão de Belas Artes**. Diário de Notícias**, Curitiba, 19. jan, 1958.

Individual de Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba. 24. jul. 1977.

Individual de Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba. 07. ago. 1977.

Jornal **Leia.** Curitiba, 2ª quinzena de mar. 1963.

LUZ, N. Ainda o VII salão de Belas Artes. S/ Título, Curitiba. 01 jan.1951.

MARCELINO, Walmor. Medalhas de 165.000,00 (muitas decepções) no XIII Salão Paranaense de Belas Artes, s/ título, s/data.

MILLIET, Sérgio. Artistas do Paraná. **Estado do Paraná**, Curitiba, 06. fev. 1948.

Mostra de xilogravura em Paranaciti, s/ data, s/título.

Nilo Previdi: individual. **Estado do Paraná**, Curitiba. 31. jul. 1977.

Notas de Falecimento. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 7 mar. 1982.

O salão paranaense é dos paranaenses – [inteligível] sobre o Salão Belas Artes: "a mocidade deve ser apoiada em suas reivindicações". Premiação para Os pintores de fora e do Estado – Como deve ser exercido o mecenato. **Estado do Paraná,** Curitiba, 11. nov. 1958.

Os deputados Vieira de Alencar e Jorge de Lima são os novos líderes da Bancada Trabalhista no Palácio Rio Branco – em defesa do território Nacional falou o sr. Atilo Barbosa – apresentando projeto que visa declarar de utilidade pública o Centro de Gravura do Paraná. **Estado do Paraná**, Curitiba, 26. jun. 1952.

PERSIO, Loio. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada. **Estado do Paraná**, Curitiba, 22. dez. 1957.

PESSOA, Fernando. Polarizando os meios artísticos: Criticado o Salão de Belas Artes vários dias antes de sua de sua inauguração oficial. **O Dia**, Curitiba, 16 dez.1956.

Pintura perde Nilo Previdi. **Estado do Paraná**, Curitiba, 14 mar. 1982.

Salão do Paraná na Berlinda: Previdi diz que julgamento foi verdadeira farsa. **Estado do Paraná.** Curitiba, 04 mar., 1963.

O Salão de Belas Artes. **Paraná Esportivo**, Curitiba, 5. dez., 1963.

STENZEL, Erbo. Mais uma vez o VII Salão Paranaense. **Jornal O Dia**, Curitiba, 03 jan. 1951.

VIARO, Constantino, BENITEZ, Aurélio. Moças bonitas descobrem a pintura abstrata. **Gazeta do Povo,** Curitiba, s/ data. Pasta de Nilo Previdi, no Acervo do Solar do Barão.

2. – Revista

ACUSADA DE COMUNISTA A ESCOLA NOVA. **Panorama,** Curitiba, ano VIII, nº 76, setembro, p.6, 1956.

ARTES PLÁSTICAS NOS ANOS 50. **Panorama,** Curitiba, ano XXVI, nº241, setembro, 1976.

BACK, Sylvio. Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio. **Panorama,** Curitiba, nº117, fevereiro, 1962.

BARATA, Mario. Poty, a arte contra a guerra. **Revista do Brasil**, s/d, p.28-32.

COMBATE AO COMUNISMO. **Panorama,** Curitiba, ano VI, ano 50, julho,1956.

COMO OS PINHEIROS DO PARANÁ CURITIBA TENDE PARA CIMA. **Panorama** nº 61 – ano VII, novembro, 1957.

DESAJUSTAMENTO SOCIAL. **Panorama,** Curitiba**,** ano VIII, nº 79, dezembro, p.28-31,1958.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Invencionismo. **Revista Joaquim**, nº 09, mar.1947, p.13.

FORTES Jr, Adherbal. Lavadeiras: poema à margem do rio **Panorama** n.80 – ano IX, janeiro, 1959, op. cit.

FRUTOS DE UMA BOA ADMINISTRAÇÃO. **Panorama,** Curitiba, ano VI, ano 53, outubro, p. 23-25,1956.

SPINELLI, João. Renina e Djanira: o encontro da arte política com a popular. **Gravura e gravadores**. São Paulo: Editora Clube da Gravura, ano I, nº4, Inverno de 1987.

LAZZAROTTO, Potyguara. Correspondência de Paris: Rouault, Van Gogh e os Novos. Revista **Joaquim**, nº 09, mar.1947, p.15.

LUZ, Nelson. A crise da pintura contemporânea. **Panorama**, Curitiba, ano IV, n°.40, julho, p.26-32; 52-53,1955.

Manifesto Invenionista. **Revista Joaquim**, nº09, mar.1947, p.12.

MILLARCH, Aramis. A volta de Loio. **Panorama**, Curitiba, ano XIV, n° 140, p. 28-30, janeiro, 1964.

Nilo Previdi. **Revista Joaquim**. Curitiba, set. 1947, n. 13-16.

OLIVEIRA, Osmann. Num país imensamente rico: fome, desolação e miséria. Brasil terra do futuro – Paraná celeiro, do Brasil – Curitiba, paraíso de milionários e mendigos. **Panorama,** Curitiba, ano VI, nº 54, novembro, p.4-9, 1956.

PANORAMA DE CURITIBA**. Panorama,** Curitiba, ano V, nº42, novembro, p. 8, 1955.

PILLOTO, Erasmo. Símbolos: Pinheiro e universidade: dois símbolos que se completam. Panorama, Curitiba, nº 77 – ano VIII, outubro, 1958.

REALISMO E OBJETIVIDADE NA ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL DE CURITIBA: nunca ninguém realizou tanto em tão curto espaço de tempo. **Panorama,** Curitiba, ano VIII, nº 69, fevereiro, 1958.

RAMOS, Maria. Rivera: morreu entre duas angústias. **Panorama**, Curitiba, ano XI, n° 108, maio 1961, p.24-28.

SOETHE, Adolfo. Paraná, o maior cadinho de raças. **Panorama,** Curitiba, ano III, nº 29-30, nov/dez, p.171-175, 1953.

SOETHE, Adolfo. A história mais autêntica dois povos é escrita por seus artistas mais autênticos: O trágico dilema da arte. **Panorama**, Curitiba, ano XII, nº130, p. 22-26, março, 1963.

TITULO CONSAGRADOR PARA UMA CIDADE E PARA UM ADMINISTRADOR PÚBLICO. **Panorama,** Curitiba, ano VIII, nº 79, dezembro, 1958.

Velloso, Fernando. Artes Plásticas nos anos 50**. Panorama**, Curitiba, ano XXVI, n°240, p. 26, 1976.

ZIMMERMANN, H.P. Biblioteca Pública do Paraná: índice da cultura de um povo. **Panorama,** Curitiba, ano V, nº 42, p.19, 1955.

IX SALÃO DE BELAS ARTES DA PRIMAVERA **Panorama**, Curitiba, ano VII, n° 66, novembro, p.44-45, 1957.

3 – Catálogos e documentos

ALMEIDA, Sérgio Monteiro. **Nilo Previdi – do humano ao social**. Obra do mês de Julho/1988 – “Deposição”. Museu de Arte Contemporânea do Paraná

ARAUJO, Adalice. Nilo Previdi. In: Catálogo **MGV**, n° 6. Curitiba: museu Guido Vairo, s/d.

Arte e Sociedade, uma relação polêmica. São Paulo: Itaú Cultural, 15 abril – 29 junho, 2003. Catálogo.

Linha do tempo Bienal. Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

Matrizes do Expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi e Segall. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000. Livro-catálogo.

MENDES, Jair. Catálogo VII Mostra da Gravura, 1968.

Museu Oscar Niemayer. **Alfredo Andersen, da Noruega para o Brasil: a trajetória do pai da pintura paranaense.** Livro-catálogo. Curitiba, dezembro de 2012.

PIETÁ, Marilene Burtet. **Grupo de Bagé:trajetórias.** Caixa Econômica Federal – Projeto Resgatando a memória. Porto Alegre: 1996. Livro – catálogo.

Projeto Cultur – Grupo de Bagé. Rio Grande do Sul, s/d. Catálogo de exposição.

Projeto Cultur: por uma arte brasileira – Grupo de Bagé. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, setembro, 1976, p.18. Livro catálogo.

Sociedade Amigos de Alfredo Andersen**. Alfredo Andersen: pinturas**. Livro catálogo. Curitiba, Paraná, 2010.

Salão de exposições da Fundação Teatro Guaíra. **Individual Nilo Previdi** – 18 a 31 de outubro de 1976.

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1951. Disponível em < http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/I-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Cat%C3%A1logo---1951.aspx> Acesso em 12 fev. 2012.

4 – Entrevistas e depoimentos à autora

ANDRADE, André Vitor. Entrevista à Carla Nascimento, Ponta Grossa, 24 abr. 2012.
CARLDERARI, Fernando. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 10 nov. 2011.
CORNELSEN, Ayrton. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 06 nov. 2011.
FERREIRA, Ênnio Marques. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 05 set . 2011.
FRANKENBERG, Alvino. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 09 dez . 2011.
MENDES, Jair. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 01 set. 2011.
PREVIDI, Andréia. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 13 abr. 2012.
PREVIDI, Odilon. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 13 abr. 2012.
PREVIDI, Simara. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 11 out.2011.
PREVIDI, Wilson. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 13 abr. 2012.
KRIEGER, Ivete. Declarações à Carla Nascimento Curitiba, 1º semestre 2011.
KRIEGER, Robson. Declarações à Carla Nascimento, Curitiba, 1º semestre 2011.
RATACHESK, Amélia. Entrevista à Carla Nascimento, Curitiba, 24, nov. 2012.
SANDRINI, Estela. Entrevista concedida à Carla Nascimento, Curitiba, 05 set . 2011.
XAVIER, Alcy. Entrevista concedida à Carla Nascimento, Curitiba, 09. dez. 2012.
VELLOSO, Fernando. Entrevista concedida à Carla Nascimento, Curitiba, 28. out. 2012.

4.1 – Entrevistas realizadas por Geraldo Leão

ARAUJO, Adalice. Entrevista concedida a Geraldo Leão em 26. maio, 2001.
VELLOSO, Fernando. Entrevista concedida Geraldo Leão em 4. jul. 2001.
VIRMOND, Eduardo Rocha. Entrevista concedida a Geraldo Leão em 10. maio, 2001.
BRZEZINSKI, João Osório. Entrevista concedida a Geraldo Leão em 15. jun. de 2001.
PERSIO, Loio. Entrevista concedida a Geraldo Leão em 30 jan. de 2001.

4.2 – Entrevista realizada por outro autor

PREVIDI, Simara. Entrevista realizada por Alfredo Luis Nette, pela Fundação Cultural de Curitiba, para a VIII mostra de Gravura, em 08, ago, 1988.

5. – Documentos manuscritos ou datilografados

ALMEIDA, Sérgio Monteiro. Nilo Previdi – do humano ao social. Obra do mês de Julho/1988 – “Deposição”. Museu de arte Contemporânea do Paraná.

Ficha de inscrição de Nilo Previdi para o V Salão Paranaense de Belas Artes (1947) – manuscrito.

Fichas Nominais da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) nº 4775/33118, pasta nº 03031 – Documentos e Informações referentes a Nilo Previdi .

Relatório das Atividades do Salão Paranaense de Belas Artes no período de 1943-1955 – Pastas do Salão Paranaense – MAC.

Registro de Imóveis da 6° Circunscrição Comarca da Capital– registro n° 733 C, no dia 27 de novembro de 1952.

Secretaria dos Transportes: Departamento de Estradas e Rodagem. **Certidão nº 331/77** – Documento consultado no Centro de Pesquisa do Solar do Barão.

Telegramas endereçados ao Centro de Gravura, para Violeta Franco. 1. mar. 1952, 18. mar. 1952.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. – Artigos em revistas acadêmicas

FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional** 8 (2). Inverno de 2003, p. 87-124.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, FGV, Rio de Janeiro, n° 34, 2004, p 3-21.

HAYHURST, E R. The Industrial Hygiene Section, 1914 –1934. *Am.* ***J. Public Health Nations Health***, 24: 1039–1044, 1934.

NETO, Miguel Sanches. Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura. **Revista Iberoamericana**. V. LXX, nº 208-209, Julio-Diciembre, 2004, p.857-874.

2. – Teses e dissertações

BUCHMANN, Luciano Parreira. **Reprodução da ideologia dominante em aulas de artes de Curitiba: a influência dos painéis de Poty Lazzarotto.** (Mestrado em Artes Visuais) UDESC. Florianópolis, 2007, p. 19 –p.30.

CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Escolhas abstratas – Arte e Política no Paraná (1950-1962). (**Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2002.

GASSEN, Lilian Hollanda**. Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. (Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2007.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação.** (Doutorado em Educação) UFPR. Curitiba, 2006.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **Representações da Liberdade: o teatro curitibano e a experiência democrática na década de 60 – uma peça em três atos**. Universidade Tuiuti do Paraná, 2011.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960-70.** (Doutorado em História) SCHLA-UFPR, Curitiba, 2008.

3. – Livros

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Poliana Lopes. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores, (1951-2000**). São Paulo: Boi tempo, 2004.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22: Subsídios para uma história das artes no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Arte para quê?a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 2003.

ANDRIOLLI Luiz. **O circo e a cidade.** Curitiba: 2007.

ARAÚJO, Adalice. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná – síntese da Arte no Paraná, verbetes de A a C** , 2004.

ARGAN, Giulio Carla**. Arte Moderna**. Companhia das Letras: 1992.

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável. (Cinema e pintura).** São Paulo: Cosac & Naify: 2004.

BIASOLI, Vitor. **Grupo Quixote: História e Produção Poética**. EDIPUC: Rio Grande do Sul, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros***.* Companhia das Letras: 2006.

BELTING, Hans**. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

BERMAN, Marsahll. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

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

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (orgs.). Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p.183-191.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Cultura Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987

CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes.** Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** São Paulo: UNICAMP, 2004.

DE BONA, Theodoro. *Curitiba, pequena Montparnasse.* Curitiba: Imprimax Ltda, 1982.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre,** Bauru, São Paulo: Edusc, 2002.

FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

FRACINA, Francis, *et ali*. **Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, Ênnio Marques. **40 Anos de amistoso envolvimento com a arte.** Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1987.

FREITAS, Artur, et. Alii. **Solar Gravura: 25 anos dos ateliês de Museu da Gravura Cidade de Curitiba.** Medusa: Curitiba, 2011.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

História da Arte. Tomo 9. Salvat. Editora do Brasil, LTDA; Barcelona, 1980.

Instituto paranaense de desenvolvimento econômico e social. IPARDES. **O Paraná reinventado: política e governo/Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social** – 2 ed. Curitiba: 2006.

KAMINKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOLTL, M; CAPRARO, A.; GARRAFFONI, R. **Sentimentos na História**. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

KOSSOVITCH, Leon, LAUDANNA, Mayra. **Gravura brasileira.** São Paulo: Cosas & Naify/Itaú Cultural, 2000

LE GOFF, Jacques. Antigo/ Moderno. In: **Memória – História**. Enciclopédia Lisboa: Einaudi,1997.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Gravuras do Paraná.** São Paulo: D'Lippi Comunicazione, 2004.

LEVI, Giovani. **A herança imaterial – trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOURENÇO, Maria França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. São Paulo: Pontes, 1989.

MORAES, Frederico. **Núcleo Bernardelli: Arte brasileira nos anos 30 e 40.** Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1982.

PEDROSA, Mario. Arte e burocracia (1967). AMARAL, Aracy. **Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, **Pintores da paisagem paranaense** – Curitiba. 2001.

SAMAIN, Etiane (org). **Como pensam as imagens.** São Paulo: Editoa Unicamp, 2012, p.21-24.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura**. São Paulo: Ática, 3ªed. 1999.

SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SIRINELLI, Jean- François. Jean-Paul Sartre, um intelectual engajado. In: NOVAES, Adalto. **O silêncio dos intelectuais.** Companhia das Letras: São Paulo, 2006.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARAES, Júlio Castañon.(org). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004.

TASSINARI, Alberto. **O espaço Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Paz e Terra: Rio de janeiro, 1992.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade.** Vozes: Petrópolis, 2002.

4. – Publicações eletrônicas

BAHL, Aparecida Vaz da Silva. A sociedade em destaque. p.62-63. Disponível em http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/artigos/a_sociedade_em_destaque-aparecida.pdf. Acesso em 5/03/2012.

COLI, Jorge. Reflexões sobre a idéia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>. Acesso e, 05. jan. 2012.

História do transporte coletivo em Curitiba. Disponível em http://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/PORTAL/historiadotransportecoletivo.php Acesso em 22/04/2012.

Olhar comum. Sobre Guido Viaro. Disponível em http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/?p=3424. Acesso em 09/04/2012.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*; Rev. Social. USP, vol. 17, n.1 p.81-110, São Paulo, junho, 2005. Disponível em < http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf> Acesso em 29.abril.2012.