

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUANA HAUPTMAN CARDOSO DE OLIVEIRA

**EMBATES PELA ARTE PARANAENSE: ADALICE ARAÚJO ENTRE A CRÍTICA
JORNALÍSTICA E A DIREÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO
PARANÁ (1986 a 1988)**

CURITIBA

2018

LUANA HAUPTMAN CARDOSO DE OLIVEIRA

**EMBATES PELA ARTE PARANAENSE: ADALICE ARAÚJO ENTRE A CRÍTICA
JORNALÍSTICA E A DIREÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO
PARANÁ (1986 a 1988)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em História

Orientador: Prof. Dr. André Egg.

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS , MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Oliveira, Luana Hauptman Cardoso de
Embates pela arte paranaense : Adalice Araújo entre a crítica jornalística e a
direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1986 a 1988) / Luana Hauptman
Cardoso de Oliveira. - Curitiba, 2018.
160 p.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.
Orientador: Prof. Dr. André Egg

1. Arte - Paraná - História. 2. Crítica de arte. 3. Museus de arte - Paraná.
I. Egg, André. II. Título. III. Universidade Federal do Paraná.

CDD 701.18



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUANA HAUPTMAN CARDOSO DE OLIVEIRA**, intitulada: **EMBATES PELA ARTE PARANAENSE: ADALICE ARAÚJO ENTRE A CRÍTICA JORNALÍSTICA E A DIREÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ (1986 A 1988)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 09 de Março de 2018.


ANDRÉ ACASTRO EGG(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


ARTUR CORREIA DE FREITAS(UFPR)


PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS(UFPR)



Ao Patrick.

AGRADECIMENTOS

O processo de pesquisa normalmente é solitário. São horas em centros de documentação, bibliotecas e arquivos, em uma conversa com um sujeito que muitas vezes se apresenta mudo, porém o caminho que se percorre para a conclusão do trabalho é marcado por pessoas essenciais que fazem toda a diferença para que esta seja uma experiência enriquecedora, por isso, os agradecimentos são muitos. Primeiramente gostaria de agradecer ao meu esposo. Foram muitas pias de louças lavadas e muitos fins de semana sozinho para que eu pudesse ler e escrever. Foram alguns puxões de orelha, necessários, quando eu fraquejei. Enfim, foi apoio incondicional.

Professor Artur, muito obrigada pela orientação pré-projeto, por analisar minhas ideias e por ter me explicado como montar um projeto de pesquisa. Obrigada pelas trocas iniciais, em sugerir um tema, em ter apostado em uma pesquisa que precisava de muitos ajustes, mas que enfim saiu, tomou corpo e se tornou importante.

André, obrigada por ter me aceitado como orientanda, por ter sabido lidar com minhas inseguranças, por me mostrar o caminho, por ter tido paciência, por me lembrar dos prazos. Obrigado por me mostrar que nem todas as boas ideias são necessárias e que às vezes menos é mais.

Professora Rosane, você foi essencial para que eu conseguisse achar um recorte de pesquisa, essencial para que a pesquisa tomasse corpo. Suas aulas foram essenciais nesse trajeto. Muito obrigada.

Beatriz e Diego, obrigada por compartilhar a experiência de pesquisa comigo, por me ajudar a decifrar alguns códigos e a entender melhor todo esse processo.

Nossas conversas foram terapêuticas. Bia, obrigada por se preocupar e conferir se a formatação do trabalho estava dentro das normas.

Ao Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR); à Maria Cristina, secretária do PPGHIS pela paciência e ajuda nos processos burocráticos.

Enfim, obrigada a todos por participarem desta conquista e transformarem essa pesquisa em uma experiência ímpar.

RESUMO

O campo da arte é um espaço de constantes disputas que visam garantir ou alterar privilégios de agentes e instituições através de lutas simbólicas que determinam a renovação constante do sistema da arte e, de acordo com Martha D'Angelo (2010), “a complexidade e diversidade da produção artística contemporânea e o fortalecimento da indústria cultural” cria novos agentes e níveis de poder. Em Curitiba o campo da Arte esteve por muito tempo estruturado em bases institucionais e tanto a promoção de artistas quanto os debates e direcionamentos sobre a arte permaneciam sob o controle do estado. Mais concretamente a partir da década de 1970 o meio da arte curitibana passa a se modernizar, novos agentes e, portanto, novos confrontos surgem. Nesse panorama a crítica de arte Adalice Araújo passa a exercer grande influência no meio artístico e cultural local e em 1987 assume a direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná concomitantemente ao seu exercício de crítica de arte. Esse cenário acompanha um novo panorama internacional, notado a partir da década de 1960, de mudança do “lugar privilegiado” do crítico de arte que deixa o espaço público, principalmente o jornal e os periódicos, e migra para outros campos. Em decorrência disso há uma aproximação do crítico do ambiente institucional. Esse processo é um pouco tardio no Brasil e firma-se apenas em 1980. No Paraná é em 1987 que Adalice Araújo assume a direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, porém, ao aproximar-se do ambiente institucional não se desvincula de sua atuação enquanto crítica, evidenciando um conflito de interesses, pois nesse período o campo institucional da arte não é mais analisado criticamente por ela em sua coluna. A modernidade possibilitou que o campo da arte fosse estudado além de suas disputas de caráter estético e por isso, como afirma Nestor Canclini, “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova sentido”. O campo da arte e suas produções simbólicas têm papel importante na sociedade, pois são representativos da produção e reprodução das estruturas de relação e dominação social. Assim, análises que levem em conta esses fatores são essenciais para entender o jogo de poder presente na relação entre arte e sociedade. Desta forma, esta pesquisa se deu a partir da análise da atuação de Adalice Araújo, como agente do campo de arte, através de fontes referentes a dois aspectos de sua atividade profissional: a crítica de arte e a gestão institucional, no período de 1986-1988.

Palavras-chave: Campo artístico; arte paranaense; crítica de arte.

ABSTRACT

Symbolic contests frequently happens in the Art System in order to renew or keep privileges on organizations and agents. In according to Martha D'Angelo (2010), "the complexity and diversity of contemporary artistic production and cultural industry strengthening" creates new agents and levels of power. In the city of Curitiba the Arts were been related on institucional basis controlled by the government that decides about directions, artists promotions and discussions. This paradigm has changed in the modernization process in the 70's forming new agents and disputes. In this outlook, the art critic Adalice Araújo became and great influence on the local artistic and cultural aspects accepting the management of the Contemporary Arts Museum of Paraná in 1987. This spot follows the new international paradigm of the 60's focused on the shifting of the art critics from the "privilege places", such as newspaperers, to another focus. This brought art critics closer to institutional segment. This were a late process in Brazil only established in the 90's. Nevertheless Adalice Araújo did not stop her works as art critic in the assumption of the management of the museum exposing an conflict of interests, in this period she stopped to criticize the arts related to institutions. The modernity allows studies of arts beyond the aesthetics contests. According to Néstor Canclini "art analysis should not be done only by the isolated artwork, there must be considered the texture conditions and extra texture, the aesthetics and the social, on which the relationship between them creates and renew the sense". The simbolic production of the Arts play an important role in the society representing the production and the reproduction of the structures in social domination relationships. So, these factors are essential to the understanding of the power struggle on Arts and Society. In this order, this research was done through analysis of Adalice's performance as managerof the museum using sources of the two aspects of her professional activity: the Art Critics and the institutional management on the years of 1986 to 1988.

Key words: Artistic field; Paraná art; Art criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. Com(textos): A crítica de arte e a imprensa paranaense na década de 1980	15
1.1 Adalice Araújo.....	15
1.2 A Gazeta do Povo	21
1.3 Panorama geral da crítica	26
2. 1986: Adalice Araújo e a Arte Paranaense	36
2.1 Em questão 3.000 anos de Arte Paranaense: Proposições e posicionamentos sobre a arte paranaense.....	38
2.2 O Paranismo, a geração de 80 e o lugar da arte paranaense: classificações e legitimações.....	53
2.3 Da exposição Tradição/Contradição: embates pela arte paranaense	72
3. 1987: O Museu de Arte Contemporânea do Paraná e as políticas públicas para as Artes Visuais	84
3.1. Os acertos e desacertos das Artes Plásticas no Paraná em 1986: o MAC-PR sob nova direção.....	86
3.2. No Museu de Arte Contemporânea do Paraná: as melhores exposições do ano e a inclusão do interior na agenda oficial do estado.	100
3.3. Proposta para agilização da política cultural na área das artes plásticas: novos embates e o fim da gestão de Adalice Araújo	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXO.....	142
1. TABELA: Levantamento de artistas que participaram de exposições realizadas pelo MAC-PR entre 1986 e junho de 1988.	142

INTRODUÇÃO

O termo “arte paranaense” caracteriza uma produção regional e por isso, bastante específica e, portanto, um levantamento rápido na internet a partir das palavras-chaves “arte paranaense”, “arte Paraná”, “arte no Paraná década de 1980” retornam poucos resultados¹, porém o mesmo acontece se forem utilizadas palavras-chaves como “arte paulista”, “arte gaúcha”, “arte matogrossense”, etc. Talvez esses termos apareçam em maior número quando inseridos em um contexto nacional, por exemplo, a pesquisa de Ivair Reinaldim sobre o evento Moto Contínuo², que analisa a produção dos artistas da “geração 80” buscando revisar alguns critérios utilizados pela crítica brasileira ao analisar a produção artística daquele período. Conseqüentemente, o autor utiliza o termo “arte paranaense” como forma de diferenciar o grupo de artistas do Paraná do contexto nacional, sem caracterizá-los como regionalistas. Neste sentido o autor também aborda em um de seus capítulos a repercussão do evento junto à crítica local através da análise de textos da crítica de arte paranaense Adalice Araújo, fornecendo, desta maneira, subsídios para entender Adalice fora de seu contexto local e também sua relação com os artistas daquele período. Ainda assim, a ausência de pesquisas sobre crítica de arte no Paraná ou Adalice Araújo confere um caráter inédito a esta dissertação e ressalta a importância e necessidade de mais pesquisas sobre a arte no/do Paraná e seus personagens, além de expor um campo a ser explorado que conta com muitas fontes acessíveis a serem analisadas.

¹As pesquisas encontradas foram os artigos de Artur Freitas “A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60”, de Cláudia Inês Parellada “Arte rupestre no Paraná” e de Alice Freyesleben “Modernidades múltiplas – discursos sobre as artes no Paraná na década de 1940”, a dissertação e a tese de Geraldo Leão “Escolhas Abstratas: Arte e Política no Paraná (1950-1962)”, “Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853-1953”, a dissertação de Ivair Júnior Reinaldim “Moto Contínuo – estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 1980” e a tese Josilena Maria Zanello Gonçalves “Integração das artes no Paraná – 1950-1970: a conquista do espaço público”.

²De acordo com o site MUVI, o Moto Contínuo foi desenvolvido “a partir do diálogo iniciado com a Mostra Bicicleta, entre a artista, Denise Bandeira, Geraldo Leão, Mohamed Ali, Raul Cruz e Rossana Guimarães. A idéia de circulação do trabalho de arte, a experiência coletiva no processo de criação artística e sua inserção urbana orientam as discussões do grupo. Foram realizados: os jornais pictográficos (jornais alterados pelos artistas e distribuídos gratuitamente); a edição do Jornal Moto Contínuo, encartado num jornal de grande circulação; a produção de cartazes únicos, colados em vários pontos da cidade e que se constituíam como mostra no espaço urbano; duas exposições nas galerias da Fundação Cultural de Curitiba; performances e intervenções no centro da cidade.”. Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/e/eliane_prolik/moto_continuo.htm. Acessado em 03 de janeiro de 2018.

Sendo assim, esta pesquisa pretendeu investigar as principais demandas da crítica de arte praticada por Adalice Araújo em seus textos de 1986 (e pontualmente alguns do período entre 1987-88), publicados na coluna de “Artes Visuais” do *Jornal Gazeta do Povo*, fazendo uma comparação com sua atuação institucional no período em que esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea do Paraná como diretora, entre 1987-88. Para isso, no que tange aos documentos consultados, fez-se uso de fontes primárias, publicações na coluna de artes visuais do jornal *Gazeta do Povo*, do período de 1986 a 1988, a tese de livre docência de Adalice publicada em 1974, os dois volumes do Dicionário de Artes Plásticas do Paraná de autoria da crítica e os documentos institucionais do período em que foi diretora do MAC. As fontes foram consultadas no centro de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e na Biblioteca Pública do Paraná.

Apesar das fontes analisadas serem textuais, não foi objetivo desta pesquisa tomá-las como um fenômeno linguístico, mas sim como um instrumento para interpretação de determinado momento histórico, que apesar de ser contemplado a partir da visão particular de um agente do meio, fornece pistas para a compreensão de um contexto mais amplo, das dinâmicas e disputas do campo artístico paranaense e por isso, as análises foram feitas considerando o texto a partir de elementos extratextuais, de modo a“(...) *relacionar texto e contexto*: buscar nexos entre as idéias (sic) contidas nos discursos, as formas pelas quais elas se exprimem e o conjunto de determinações extratextuais que presidem a produção, a circulação e o consumo dos discursos” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 378), tratando este “como o enunciado visto a partir das condições de produção – lingüísticas e sociais – que o geram” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 377), considerando a relação entre o interlocutor e seu meio e privilegiando um caráter semântico de análise. Desta forma, os textos selecionados foram os que de forma proeminente ou periférica, abordaram os temas definidores dos embates de Adalice Araújo dentro do campo artístico: a divulgação dos artistas da geração de 70/80, acusações sobre a má gestão e políticas culturais insuficientes do MAC-PR e apontamentos sobre a desvalorização do crítico de arte.

Percebe-se que os debates presentes nesses textos revelam embates característicos das dinâmicas do campo da arte e evidenciam disputas por

poder e legitimação. Neste sentido, para pensar esses processos, buscou-se apoio em Pierre Bourdieu (2011) e Nestor Canclini (2013). Esses autores ajudarão a entender a arte vinculada ao contexto político e/ou de produção e pensar as articulações econômicas, políticas e culturais como elementos imbricados na estrutura da sociedade e do campo artístico. Ou seja, analisar os papéis de cada elemento dentro da estrutura social para então compreender suas lutas. Ainda assim, ao tratar do campo da arte não serão abordadas todas as instâncias de legitimação, mas apenas as que concernem à atuação de Adalice dentro do recorte temático: a crítica de arte e a direção de museu.

É importante ressaltar que para Pierre Bourdieu;

A noção de campo é, em certo sentido, uma estenografia conceptual (sic) de um modo de construção do objeto que vai comandar – ou orientar – todas as opções práticas da pesquisa. Ela funciona como um sinal que lembra o que há que fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades. Por meio dela, torna-se presente o primeiro preceito do método, que impõe que se lute por todos os meios contra a inclinação primária para pensar o mundo social de maneira realista ou, para dizer como Cassirer, *substancialista*: é preciso pensar *relacionalmente*. (2011, p.27-28)

Ou seja, é a relação entre os elementos: artistas, galeristas, estilos artísticos, política e políticos, relações de poder, economia, sociedade, etc., que vai se constituir o campo da arte ou o *sistema de arte*.

(...) conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 2014, p. 15)

Isto é, a validação dos objetos de arte é feita por artistas, críticos e demais agentes do campo da arte através de diálogos – ou embates e assim, o valor da obra e desses sujeitos, é definido de acordo com as estruturas institucionais que envolvem produção, distribuição e consumo da arte (BULHÕES, 1991). Por isso, é importante ressaltar que apesar de Bourdieu ter forjado o termo em um contexto europeu onde cada instância pode ser percebida através de contornos mais claros e sólidos do que o contexto desta pesquisa, não é possível negar que também essas relações estruturam o meio artístico do Paraná.

Desta forma, as dinâmicas internas do campo, “a complexidade e diversidade da produção artística contemporânea e o fortalecimento da

indústria cultural” (D’ANGELO, 2010, p.196) vão criar e recriar agentes e níveis de poder. São essas dinâmicas móveis e suscetíveis a interesses pessoais e institucionais que podem ser interpretadas a partir de relações internas e externas ao meio. “O campo artístico brasileiro passou por profundas transformações ao longo do século XX, seguindo tendências globais, mas com características próprias de sua realidade econômica, política e cultural” (BULHÕES, 2014, p. 9) e essas mudanças redefiniram os papéis tanto dos agentes culturais quanto das instituições de arte, promovendo a ascensão de novos atores e a remodelação de antigas políticas e esse cenário se repetiu no Paraná.

Para Pierre Bourdieu a estrutura não-fixa do campo da arte e as lutas internas do meio determinam, a partir de posicionamentos estéticos e ideológicos, o lugar de cada sujeito. Assim, compreende-se que a condição de cada agente só pode ser alterada se as premissas que lhe garantiam poder forem elas também alteradas, ou seja, a troca de protagonismo de certas correntes e movimentos passam a eleger novos agentes.

É sobre essa reformulação que vai tratar Nestor Canclini. Para ele, “os estudos sobre hibridização modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (2015, p. XVII). Assim, esse conceito “pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (p. XVIII). A utilização dessas ideias nesta pesquisa é particularmente importante na questão da identidade da arte paranaense. Há um embate constante nos textos de Adalice Araújo que mostram um estranhamento com tentativas de comparação dos movimentos de São Paulo com os do Paraná. Em boa parte, essa recusa parece partir de um sentimento de inferioridade causado pelo confronto. Por isso, é bastante evidente uma tentativa por parte de Adalice em caracterizar a arte paranaense como forte e com raízes únicas. É um pouco neste sentido que a geração de artistas de 1980 vai ser divulgada por Adalice Araújo e que ela chegará a usar o termo pós-moderno para caracterizar a produção desse grupo.

Acredito, no entanto, que o uso dessa terminologia por Adalice está associado ao sentido proposto por Frederic Jameson e Andreas Huyssen de “modernidades alternativas” (JAMESON, 2005, p. 22). Jameson ao analisar os usos da palavra “modernidade”, rejeita o pressuposto que haja uma forma correta de aplicá-la, pois, segundo ele existe “uma modernidade para todos, diferente do modelo padrão anglo-saxão, hegemônico” e mesmo que este sentido ressalte uma ideia de “posição subalterna que nos condena” permite que seja confeccionada a nossa própria modernidade (JAMESON, 2005, p. 22). Ou seja, para o autor o termo moderno pode ser visto como uma categoria narrativa, que pode ter variações conforme o enfoque do pesquisador sendo explicada “de forma mais plausível pelas conjunturas políticas e a dinâmica institucional” (JAMESON, 2005, p. 11). Assim, o uso do termo pós-moderno no discurso de Adalice pode ser aproximado do entendimento de Huyssen que vê no seu emprego “uma tentativa de reescrever e renegociar aspectos fundamentais das vanguardas europeias do começo do século XX” e assim, seu sentido estaria muito mais ligado a uma “genealogia do modernismo estético europeu, em relação à modernidade social e políticas das eras industrial e pós-industrial, do que com qualquer novo começo nas artes que pudesse rotular de pós-moderno” (HUYSSSEN, 2014, p. 11).

Estas ideias de Adalice são coincidentes ao estabelecimento do campo da arte no sentido do conceito de Pierre Bourdieu – uma estrutura interligada entre artistas, marchands, galeristas, mercado de arte e instituições – que passa a ser mais organizada no Paraná a partir da década de 1970 e que permite, segundo a pesquisadora Lilian Gassen (2007) que alguns artistas sejam capazes de viver de suas produções na década de 1980. Passado a disputa entre figurativos e abstratos que dominou a década de 1960, na década seguinte encontra-se em Curitiba um meio artístico mais diversificado, com mais artistas, novas propostas estéticas e eventos mais conectados com o eixo nacional, como por exemplo, os Encontros de Arte Moderna idealizados por Adalice Araújo. Neste cenário é possível identificar uma estrutura mais consolidada e interdependente. Ainda de acordo com Gassen (2007), a relação dos artistas paranaenses com o comércio de arte local, desde 1960 até os anos 1990, não foi fácil. As dificuldades extrapolavam a relação com as galerias locais e imbricavam no modo como os artistas compreendiam sua

própria atividade profissional, tornando difícil e incerto o retorno financeiro da atividade profissional. No entanto, essas relações são características da formulação do campo da arte e estão sujeitas a determinações ideológicas e estéticas e ultrapassam questões de público e mercado, que isolados não podem definir a constituição ou não de um campo de arte, mas, a partir delas é possível identificar um campo de arte em Curitiba.

Desta forma, levando em consideração as dinâmicas do campo de arte de Curitiba que apontam para um novo ciclo de renovação da produção artística e obedecendo às demandas identificadas nas críticas analisadas de Adalice Araújo, os capítulos foram estruturados da seguinte forma:

No primeiro capítulo será apresentada uma breve biografia de Adalice Araújo, um panorama geral sobre crítica de arte para que a atuação, as formas e os meios utilizados por Adalice em suas críticas sejam compreendidos dentro de um panorama mais amplo e que aponta o exercício do crítico como parte fundamental dos processos de legitimação da arte e, o papel do meio no qual essas críticas estavam sendo veiculadas, no caso o Jornal Gazeta do Povo.

O segundo capítulo apresentará os conceitos estéticos de Adalice Araújo e o que ela entendia por Arte Paranaense. Para isso, serão analisados textos majoritariamente do ano de 1986, ano anterior a posse de Adalice Araújo na direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, para que se tenha um parâmetro de comparação dos textos escritos durante sua gestão. Os pontos de vista encontrados nestas críticas serão contrapostos com sua tese de livre docência defendida em 1974 e intitulada *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense*, premissa para o projeto expositivo *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 8000³ anos de arte Paranaense⁴*, base da exposição “Tradição/Contradição”, tão criticada por Adalice Araújo, feita pela curadora Maria José Justino no MAC e que segundo a crítica teria sido apropriada indevidamente, além de ser

³ No texto ARAÚJO, Adalice. **A Contradição da Tradição**. Gazeta do Povo, 30 de março de 1986, o projeto aparece intitulado *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 7000 anos de arte Paranaense*.

⁴ A tese de Adalice Araújo foi ampliada em um projeto que ela pretendia que virasse uma exposição e que foi apresentado ao MAC em 1985. Este projeto foi recusado, porém se tornou a base para a exposição de 1986 “Tradição/Contradição”, o qual não teve nenhum apoio ou consultoria por parte de Adalice. Este projeto é retomado quando Adalice Araújo se torna diretora do MAC e compõe o documento *Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas*.

também o embrião do projeto Dicionário da Arte Paranaense e a fundação do documento *Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas*, redigido em seu período como gestora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

O terceiro capítulo é destinado à análise do período em que Adalice ficou a frente do MAC-PR. Aqui, os textos serão confrontados com sua atuação como gestora, pois sua escrita passa a estar à mercê de seu cargo e das políticas culturais do estado, uma vez que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná é uma instituição estadual. Ainda nesse sentido, também será analisado o documento “Propostas para agilização da política cultural na área de artes plásticas”.

1. Com(textos): A crítica de arte e a imprensa paranaense na década de 1980

Segundo Roland Barthes (1970, p.163) a crítica “é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade (...) a construção da inteligência de nosso tempo”. Assim, além de sua função como mediadora entre arte e público é reveladora das ideias de determinado momento, pois “o eu do crítico e a realidade do mundo são elementos indissociáveis no trabalho literário e crítico” (AVANCINI, 1998, p. 28).

Adalice Araújo no texto *A grande bomba do mercado*⁵ de arte de Curitiba acusa a imprensa local de não abrir espaço para a crítica, no entanto ela publicou seus textos semanalmente por mais de trinta anos no principal jornal da cidade. Sua atuação em outras áreas somadas a sua escrita e a distribuição de seus textos por meio de um dos jornais mais influentes do estado claramente garantem a ela um lugar privilegiado de fala.

Desta forma, é importante entender quem era Adalice Araújo e qual a importância do jornal ao qual suas críticas estavam vinculadas além de entender o papel da crítica e como era praticada em Curitiba.

1.1 Adalice Araújo

Adalice Araújo (1931-2012) foi uma personagem de grande importância e destaque na história da arte do Paraná. Nascida em Ponta Grossa em 1931, pertencia a uma família tradicional de ervateiros. Seu pai era um influente empresário do ramo da erva-mate, além de superintendente e sócio-fundador do Jornal do Paraná, o periódico mais importante daquela cidade. Sua mãe descendia de italianos da Colônia Cecília, famosa comunidade anarquista do estado. Teve três irmãos e uma irmã. Um deles, Adalberto Araújo, colecionava quadros de paisagem paranaense, um outro irmão, Adalto Gambassi de

⁵ ARAÚJO, Adalice. **A grande bomba no mercado de arte do Paraná**. Revista Quem, fevereiro de 1986 (a), nº 145, ano 7. Acervo MAC-PR.

Araújo, foi poeta e ocupou a cadeira 26 da Academia de Letras José de Alencar, sua irmã Ada, se dedicara à alta-costura (FREITAS, 2017, p. 4-5).

Com Adalice ainda criança a família mudou-se para Curitiba por causa das melhores condições de estudo oferecidas na capital⁶ e ela passou a estudar no Colégio Sion, tradicional escola católica para moças, onde pode aprender francês e crescer como uma filha legítima da elite paranaense (FREITAS, 2017, p.5). Entretanto, segundo ela, apesar de marcante, essa experiência fez com que não apreciasse a alta sociedade.

Eu entrei no Sion, que foi uma experiência de vida assim bastante marcante pra mim porque eu vinha do interior e caí num, na época o Sion era uma coisa muito fechada, muito esnobe né, então isso me deu certas, talvez até me desenvolveu certos valores, como por exemplo, não gostar da alta sociedade, talvez até da minha própria vida que eu desenvolvi né, futuramente.⁷

Contudo, o contato com a elite local vai permanecer durante sua trajetória. Por intermédio de Fernando Velloso, filho do Senador e primeiro Secretário da Educação do Paraná (GASSEN, 2007, p.32), Gaspar Duarte Velloso, Adalice descobre a Escola de Música e Belas Artes do Paraná⁸ e em 1948 ingressa no curso de Pintura da EMBAP.

Com a intenção de ampliar sua formação artística, após o término do curso de Pintura, parte para a Itália na companhia de sua irmã Ada. Lá, ela permanece quatro anos realizando cursos de aperfeiçoamento em Desenho, Pintura, Língua Italiana e História da Arte na Universidade para Estrangeiros de Florença. Em Roma faz o curso de Especialização em História da Arte, Desenho e Pintura da *Accademia Di Belle Arti*, defendendo, em 1956, uma monografia sobre o Panteão romano, intitulada *Il Pantheon* (FREITAS, 2017, p.6).

Em 1957, “um ano-chave para o modernismo paranaense” (FREITAS, 2017, p.6), Adalice Araújo retorna para Curitiba. No mesmo ano é criada por Ennio Marques Ferreira a galeria Cocaco, frequentada por artistas e intelectuais que estavam preocupados com a renovação do campo artístico

⁶ As citações retiradas da entrevista que Adalice Araújo concedeu à pesquisadora Lilian Gassen em 2005 foram utilizadas nesta pesquisa obedecendo à grafia da transcrição original cedida por Gassen a esta pesquisa.

ARAÚJO, Adalice. **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen**. Curitiba, 27 jun. 2005. Duas fitas, 72:3 min. Transcrição de 16 páginas, p.1. Entrevista não publicada. [Transcrição da entrevista cedida por Lilian Gassen a esta pesquisa].

⁷ Id.

⁸ Id.

local e que terão papel muito importante dentro da política cultural da cidade, a qual, no futuro, Adalice denominaria de “Ditadura da Abstração”⁹. No ano seguinte, no entanto, ela fundará o Círculo de Artes Plásticas do Paraná, uma experiência que ela denominou de utópica:

(...) a gente viveu a utopia né, não se cobrava nada, dava-se aula o dia todo, quer dizer, a gente vivia, foi uma experiência de viver a utopia né, e a gente conseguiu descobrir Elena Vongi (sic), Antônio Arnei né, Jorger (sic) Carlos Sade, quer dizer, quem sustentou a vanguarda dos anos sessenta, porque a Cocaco era um grupo interessante, mas que se reunia apenas para discutir.¹⁰

Assim, o Círculo de Artes Plásticas do Paraná foi fundado em parceria com seus ex-colegas da EMBAP, os artistas Ivani Moreira, Constantino Viaro, que era filho de Guido Viaro, Vicente Jair Mendes e Mario Rubinski¹¹. O modelo do Círculo, que tinha como sede o subsolo da Biblioteca Pública do Paraná, baseava-se no “Círculo Internacional de Artes Plásticas”, frequentado por ela durante o período em que esteve em Roma¹², e funcionava como um ateliê coletivo.

Era um atelier coletivo, uma espécie de atelier coletivo que a gente, utopicamente dava aulas de tudo, organizava palestras, é, ..., tinha uma espécie de troca com a, com a Meson (sic) de France no Rio, né, então a gente recebia filmes, passava esses filmes, então era..., foi uma experiência assim, digamos, interessante no ponto de vista de experiência né, muito de, mais de doação, do que qualquer outra coisa né.¹³

Essa proposta experimental, utópica como diz Adalice Araújo, aproxima-se da definição do campo cultural como “laboratório”, de Nestor Canclini. Segundo ele, este seria um “lugar onde se joga e se ensaia. Frente à “eficiência” produtivista, reivindica o lúdico; frente a obsessão do lucro, a liberdade de retrabalhar as heranças (...) as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia” (2013, p. 113) e é nesse meio de possibilidades em aberto de um campo que está sendo construído, de experimentações, que Adalice tem seu primeiro contato com a docência ministrando “cursos de História da Arte, Modelagem, Desenho e Pintura,

⁹ Esse termo já havia sido usado por Paul Garfunkel em um texto publicado no jornal O Estado do Paraná em 1961. No texto intitulado “Piedade para os jovens pintores”, Garfunkel acusa o júri do Salão Paranaense de favorecer “os imperativos da ditadura abstracionista”.

¹⁰ Ibid, p. 4.

¹¹ Id.

¹² Ibid, p. 3.

¹³ Ibid, p. 4.

normalmente voltados à preparação de alunos para o vestibular da EMBAP” (FREITAS, 2017, p.7).

Em 1959 Adalice inicia nova graduação e ingressa no curso de Desenho na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, então denominada Faculdade Católica de Filosofia de Curitiba. Em paralelo, escreve seus primeiros textos como crítica de arte no caderno cultural Letras Artes, futuro Letras & Artes, do jornal Diário do Paraná, onde tratava de assuntos diversos, como “teatro, cinema e arquitetura, além de rápidos comentários sobre artes visuais” (FREITAS, 2017, p.7). Um segundo paralelo neste período foi a breve atuação como artista plástica. Adalice chegou a participar de algumas exposições e receber alguns prêmios, como Menção Honrosa de Pintura no Salão Paranaense de Belas Artes (1958) e medalha de bronze em Desenho no Salão da Primavera do Clube Concórdia (1958)¹⁴. Com “obras [que] de um modo geral, aproximavam-se da poética de seus companheiros no Círculo de Artes Plásticas” (FREITAS, 2017, p.8) conquistou até alguma projeção e em 1959 “foi considerada a artista revelação da I Exposição de Artistas Paranaenses Contemporâneos, na Galeria do Edifício Tijucas” (FREITAS, 2017, p.8). Foi neste período que Adalice foi para o Rio de Janeiro aperfeiçoar sua formação artística. Segundo ela o Rio era um prêmio de consolação: “Porque eu queria ficar em Roma, em realidade meus pais não permitiram né, e depois assim como uma espécie de prêmio de consolação eu morei no Rio (...)”¹⁵. Lá, Adalice pode frequentar o curso de xilogravura com Goeldi, no Museu Nacional de Belas Artes e outro, de gravura em metal, com Anna Letícia no Museu de Arte Moderna (ARAÚJO, 2005, p.2; FREITAS, 2017, p.8).

Foi no período em que residiu no Rio de Janeiro que Adalice se casou. Desta união com o empresário Ermínio Giannati, proprietário da Indústria de Molduras Rex Ltda, futura Artenatti Indústria, a maior fábrica de quadros e molduras do Paraná e uma das mais antigas do país (FREITAS, 2017, p. 8) teve seu único filho, o carioca Marco Francesco Gianatti. A união não durou muito tempo e não terminou de forma fácil. Logo após uma separação litigiosa, Adalice também perdeu seu pai que faleceu em 11 de dezembro de 1964.

¹⁴ ARAÚJO, Adalice, **Currículo vitae**. 53 páginas, datilografado e assinado por Adalice Araújo. 22 de Fevereiro de 1989.

¹⁵ ARAÚJO, Adalice, **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen**. Curitiba, 27 jun. 2005, p. 2.

Neste momento existe um breve período de afastamento do espaço público (FREITAS, 2017, p.9) que é retomado em 1966 quando ela ingressa por concurso na Universidade Federal do Paraná. Como ainda não havia cursos específicos na área visual, assumiu a cadeira de História da Arte no curso de Biblioteconomia (FREITAS, 2017, p. 9; BINI, 2008), mas esse cenário não duraria muito tempo. Em 1972 Adalice passa a atender pela Chefia do Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR criando o projeto dos cursos de Educação Artística, Desenho Industrial e Comunicação Visual e respondendo posteriormente pela coordenação dos mesmos. Em 1974 defende sua tese de Livre Docência em História da Arte na Universidade Federal do Paraná, pesquisa que segundo ela representou o início de uma historiografia da arte no Paraná¹⁶ e torna-se professora titular em 1977, além de assinar o Plano Diretor Cultural da instituição (FREITAS, 2017, p.10).

Paralelamente também atuou como professora universitária na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), onde buscou reformar e atualizar a estrutura de ensino então vigente¹⁷, tendo apoio dos estudantes representados pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro, e de professores mais jovens, como Ivens Fontoura. O resultado disso foram os “Encontros de Arte Moderna” realizados de 1969 a 1980, “uma forma de democratização, de acesso à cultura para muita gente, e da introdução da arte contemporânea”¹⁸ no Paraná.

Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Moraes, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense” (FREITAS, 2017, p.10)

Esse contato próximo aos artistas e sua atuação em várias esferas do campo da arte no Paraná permitiram que ela criasse um grande acervo sobre

¹⁶ Ibid, p,7.

¹⁷ BINI, Fernando. **Mesa Redonda SCHLA**. 14 de setembro de 2008.

¹⁸ ARAÚJO, Adalice, Op. cit, p. 10.

artistas e movimentos do estado. Esse material que começou a ser reunido na década de 1960 serviu como fonte para vários projetos de Adalice, incluindo sua já citada tese, projetos de exposição e o *Dicionário de Artes Plásticas do Paraná*.

A origem deste projeto está no Dicionário de Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual. Em entrevista à Lilian Gassen em 2005, Adalice conta que o crítico de arte carioca Roberto Pontual precisava de dados sobre a arte e os artistas do Paraná para constituir seu dicionário, mas suas tentativas de obter informação junto ao Departamento da Cultura não tinham surtido muitos resultados. Só o que lhe enviavam eram dados sobre Antônio Arney, João Osório Brzezinski e Fernando Velloso, e ainda assim, incompletos. Então, por intermédio do crítico Walmir Ayala, Roberto Pontual contactou Adalice Araújo que se propôs a ajudá-lo. Encontrando as mesmas dificuldades de Pontual para levantar os dados, Adalice passou então a visitar ateliês de artistas e catalogar as informações. Ao final, o crítico carioca conseguiu os dados que precisava, mas Adalice não se deu por satisfeita e continuou a pesquisa e o material que começou a ser arquivado no final da década de 1960, lhe rendeu um projeto de dicionário de 4.500 verbetes. Divididos em quatro volumes, apenas dois foram publicados. O primeiro da letra A a C, foi publicado em 2006 e o segundo, da D a K, em 2012, ano do falecimento de Adalice.

Ainda assim, apesar de assumir múltiplas funções ao longo de sua trajetória Adalice foi, sobretudo, crítica de arte. É na Gazeta do Povo que Adalice vai assinar a coluna semanal “Artes Visuais” e noticiar todo o tipo de acontecimento relacionado ao cenário artístico da cidade, desde a programação de exposições, até cursos, eventos educacionais, políticas culturais, etc. Porém, alguns assuntos se tornarão mais constantes, como a programação e os encaminhamentos do MAC-PR.

Principal equipamento cultural do Paraná, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) era o principal alvo de Adalice. O Museu, criado em 1970 centralizava a responsabilidade por outros espaços expositivos da Secretaria de Cultura do Paraná: a Sala Miguel Bakun, a Sala Bandeirante de Cultura e a Sala de Exposição do Teatro Guaíra (MAC, 1983) e por isso representava a estrutura da política cultural do estado. Neste sentido, seu diretor, os membros da Coordenadoria dos Museus e os artistas teoricamente

favorecidos por essa rede, também viravam alvo e definiam os temas de suas críticas: a má gestão do MAC, o favorecimento de grupos de artistas, o desamparo aos artistas do interior e o desprezo pela produção dos artistas da geração de 1970 e 1980, serão constantes em 1986. Em meio a estas discussões a notoriedade de Adalice Araújo se intensifica e ela é indicada pela classe artística, a partir de um movimento originado em Londrina-PR e que se espalha para a capital, para responder pela direção do MAC-PR, função que ela assume em 1987 e exerce em paralelo a sua atuação como crítica. Sua gestão foi de março/1987 a junho/1988.

No período em que Adalice encontra-se à frente do MAC embates por uma desvinculação da produção paranaense a uma arte figurativa estão em curso. A profissionalização dos artistas encontra um mercado de arte mais atuante, porém ainda ligado a uma certa tradição (GASSEN, 2007, p. 122), fazendo com que os artistas com uma linguagem mais atualizada ao seu tempo mostrem-se insatisfeitos. Ainda assim, desde a década de 1970, com o crescimento do meio artístico de Curitiba, com mais artistas, diversificação da produção, mais eventos e mais instituições voltadas à arte (GASSEN, 2007, p.117) a “ilha paranaense”¹⁹ busca maior integração com país e o mundo, porém esse desenvolvimento intensifica disputas e embates entre agentes e artistas por lugares de destaque. Adalice Araújo, em meio a esta busca pelo reconhecimento da arte paranaense como parte da produção nacional, foi personagem de muitos deles e seus enredos foram publicados na coluna de artes visuais da Gazeta do Povo.

1.2 A Gazeta do Povo

Adalice Araújo começou sua atuação como crítica de arte em 1969 no jornal Diário do Paraná e em 1974 migrou para o jornal Gazeta do Povo, onde permaneceu até 1995 (FERNANDES, 2012). Como principal instrumento de

¹⁹ BANCO DO ESTADO DO PARANÁ. **Banestado 61 anos fazendo a história do Paraná: anos 70. Enfim o encontro com o tempo.** Curitiba, PR: Banestado, [1989?]. Catálogo. (Gente nossa coisas nossas). Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Banestado61anos/Anos70Enfimoencontrocomotempo.pdf>

divulgação das críticas de Adalice é importante entender o papel desse jornal para a sociedade curitibana para então entender com quem a crítica estava dialogando e quais eram as forças políticas envolvidas nessa interlocução. Para esta contextualização foram usados como apoio teórico os artigos de Elza Aparecida de Oliveira Filha (2004) e Alexandre Correia dos Santos (2011) que abordam a relação da Gazeta com a sociedade curitibana e seus leitores.

Vinte de janeiro de 1919 é considerada a data de fundação da Gazeta do Povo, marcada pela circulação de um manifesto escrito pelo advogado Benjamin Lins. O início efetivo do jornal foi em 02 de fevereiro, com a publicação de seu primeiro número. Durante os quase cem anos de existência o jornal sofreu várias crises que levaram a modificações editoriais, no entanto, essas transformações garantiram um lugar de destaque na sociedade paranaense, a qual é bastante influenciada pelas opiniões e posicionamentos do jornal e o transformaram em um dos principais periódicos do Paraná. (FILHA, 2004).

O texto-manifesto de fundação do jornal de autoria de Benjamin Lins afirma como missão os ideais de imparcialidade e independência. As palavras do autor são: “Não pertenço, não quero pertencer, a nenhum dos grupos políticos que militam no Estado (...). Será escoimado de vícios políticos, viverá por si, do povo, para o povo” (OLIVEIRA FILHA, 2004, p. 88). Essa postura segundo Santos (2011) está ligada a um domínio de ideias positivistas que tomaram os grandes centros e a imprensa da capital da República no final do século XIX e que acabaram chegando à imprensa das capitais mais distantes nas primeiras décadas do século XX. Assim, a crença na independência e imparcialidade presentes no discurso do advogado Benjamin Lins faz parte de um querer maior presente naquele período e que está ligado a ideais republicanos de progresso.

De acordo com Oliveira Filha (2004), no entanto, a imparcialidade da Gazeta pode ser questionada em matérias datadas do início da circulação do jornal, contradizendo seus princípios. Um exemplo disso é a matéria de primeira página do primeiro número da Gazeta apontado pela autora, onde observa-se o apoio à candidatura de Ruy Barbosa à Presidência da República (OLIVEIRA FILHA, 2004). Apesar das necessárias ressalvas, pois se entende que naquele momento os periódicos eram muito mais dependentes do

patrocínio de políticos e empresários para se manter, é importante ressaltar que o estilo do texto, elogioso e bastante pessoal, será uma característica ainda presente no período de 1986-88 e observável quando o jornal noticia a posse de Adalice Araújo como diretora do MAC-PR²⁰.

Em edição de 1949 é a vez da independência do jornal ser colocada em cheque por conta de um pronunciamento feito por seu então diretor Plácido e Silva. Segundo ele, a origem do capital necessário para a fundação do jornal teria advindo da união de algumas famílias ricas da região que compraram cotas de uma sociedade limitada para montar a gráfica da Gazeta (OLIVEIRA FILHA, 2004), com isso, o interesse dessas famílias, proprietários de grandes engenhos de erva-mate e indústrias de madeira, apareciam frequentemente no editorial do periódico através de notícias que criticavam o aumento de impostos desses setores, por exemplo.

Segundo Oliveira Filha (2004) a Gazeta do Povo está enquadrada no segundo período da história da imprensa, onde prevalece uma imprensa comercial, com bases industriais/mercantis em que predomina a publicidade e as notícias ligadas à democracia parlamentar. Denominada também de *novo jornalismo* a imprensa desse período apresenta-se “mais independente dos laços políticos na medida em que vendia um novo produto (as notícias como informação) para obter lucro” (OLIVEIRA FILHA, 2004, p.89), entretanto, segundo Sodré citado por Oliveira Filha “mesmo buscando a viabilidade econômica, [este tipo de imprensa] pautava-se pelo espírito publicista” (2004, p. 89). Santos (2011) complementa essa informação dizendo que esse tipo de imprensa tinha duas funções básicas, vigiar o poder político e proteger os cidadãos dos eventuais abusos dos governantes, além de fornecer informações de interesse geral. Isto explica o desenvolvimento da Gazeta do Povo marcado por um jornalismo com características locais e de prestação de serviço. No entanto, segundo Santos (2011), esse envolvimento da Gazeta com o jornalismo de região garante notoriedade ao periódico e rende prêmios e o reconhecimento de diferentes áreas da comunicação, aumentando suas relações identitárias com seu público. Mas a característica do jornalismo de

²⁰ GAZETA DO POVO. **Adalice, a nova diretora do MAC.** Gazeta do Povo, 22 de fevereiro de 1987.

região fica mais evidente na década de 1970. O interesse do conglomerado pelas “coisas do Paraná” é apresentado no espaço do periódico denominado “começa na página 3”. Segundo Santos (2011) Cunha Pereira passa a utilizar a página 3 como um espaço de denúncia e alerta para o governo federal, isso faz com que os interesses da região sejam evidenciados, aumentando o poder de influência que o jornal tinha sobre a opinião pública. Essa consciência no poder do jornal sob a população fica claro em uma declaração do empresário Francisco Cunha Pereira para um suplemento especial que circulou em dezembro de 1975. Segundo Oliveira Filha, as palavras de Cunha foram “o jornal e a televisão trazem grandes alegrias. Uma delas, de importância vital, por exemplo, é sentir que se pode ajudar a orientar sadiamente a opinião pública (...) defender uma tese de interesse da coletividade” (OLIVEIRA FILHA *apud* CUNHA, 2004, p. 94). Dois fatores ajudam a aumentar esse domínio do periódico, a consolidar a imagem da Gazeta e a ampliar o número de exemplares vendidos: a transformação da Gazeta no principal jornal de classificados e anúncios imobiliários de Curitiba e a criação da TV Paranaense, empresa do mesmo grupo, para transmitir a programação da Rede Globo de Televisão.

Apesar de uma trajetória sólida em 1962 a Gazeta passou por grave crise econômica e por um tempo o jornal passou a ser considerado o último do Paraná (OLIVEIRA FILHA, 2004, p.93). Frente à crise houve uma mudança no comando e os novos sócios passaram a investir na modernização do periódico, levando os sócios, Cunha Pereira e Edmundo Lemanski, juntamente com investimento de Roberto Marinho, a comprarem a TV Paranaense. Essa tríplice sociedade durou até 2002 quando o grupo paranaense assumiu a totalidade da emissora e comprou mais sete, passando a cobrir todo o estado (OLIVEIRA FILHA, 2004) e voltando a garantir seu lugar de destaque. Sua importância e influência ficam em evidência novamente em janeiro de 1984 quando o jornal promoveu cinco mesas-redondas que contaram com a presença das principais autoridades do estado dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, empresários de vários setores, parlamentares e presidentes de entidades empresariais para discutir os interesses da comunidade. Entre os presentes estavam o então governador José Richa, seu vice João Elísio Ferraz de Campos, o secretário de planejamento Belmiro Castor Jobim, o prefeito

Maurício Freut, os empresários Hermes Macedo (Lojas HM) e Mário Petrelli (Bradesco Seguros), dois dos principais anunciantes do jornal (SANTOS, 2011), entre outros. O evento foi publicado em um caderno especial em 03 de fevereiro do mesmo ano e apesar de Oliveira Filha (2004) não ter conseguido analisar os resultados do evento, fica evidente que a missão jornalística de isenção da Gazeta, de um jornal do povo e para o povo, era apenas teórica. Fica claro nesses apontamentos que a Gazeta manteve ao longo de sua história um posicionamento extremamente tradicional e conservador que pretendeu a manutenção de uma elite no poder além de um ideal de sociedade paranaense ligado às raízes desses grupos.

É importante ressaltar que, de acordo com Oliveira Filha (2004) a Gazeta do povo, apesar de se declarar apolítica e independente no momento de sua criação, repete uma tendência da imprensa local que é a de vínculos políticos que mudam da situação para oposição e que a tornam dependente econômica e politicamente. Assim, a postura assumida pelo jornal de “cautela e de atrelamento ao poder (municipal, estadual ou federal)” é mantida através de uma política que evita o combate público e nunca aceita o confronto (OLIVEIRA FILHA, 2004, p. 98). Exemplo dessa cumplicidade velada entre o jornal e os poderes aparece na pesquisa de FANES (2015) sobre a greve dos professores de 1988, fato que marcou a gestão do governo de Álvaro Dias. Segundo a autora, os dados e depoimentos dos dois lados (professores e governo) são apresentados nas reportagens sobre a greve, porém não são confrontados, o que, para Fanes, demonstra muito mais um distanciamento por parte do jornal do que uma imparcialidade e ressalta um posicionamento que pende ao governo, confirmando as informações levantadas por Oliveira Filha.

Neste sentido, como colunista do jornal o posicionamento de Adalice é ambíguo. As críticas analisadas mostram dois momentos diferentes em relação às políticas locais, em particular as políticas culturais, o primeiro é de ataque indireto ao governo e aparece nos textos que enfatizam as ‘más políticas’ praticadas pelo MAC-PR, exemplos são as publicações: *A Contradição da Tradição* (1986), *Da exposição Tradição/Contradição* (1986), *Coletiva Guaira II/86* (1986), *Os acertos e desacertos das artes plásticas no Paraná em 1986* (1986), *Salão dos Novos ainda sem programação* (1987). O segundo momento é de aproximação com as ideias do governo e é percebido quando ela toma

posse da direção do MAC. Críticas como: *Secretaria da Cultura promove exposição das obras de João Turin* (1987), *Manchete nas artes plásticas* (1987), *Os premiados do 44º Salão Paranaense* (1987) e *Principais acontecimentos em 1987 (1)* (1988), ressaltam um alinhamento de ideias.

Esse apoio, no entanto, a exemplo da citada matéria de defesa da candidatura de Rui Barbosa à presidência pela Gazeta, acontece através de uma abordagem elogiosa em tom bastante pessoal. Em matéria de 20 de setembro de 1987²¹ Adalice, já diretora do MAC, diz sobre a iniciativa da Secretaria da Cultura em promover uma exposição sobre João Turin ser “digna de louvor, já que se não fosse a sensibilidade do atual Secretário da Cultura, grande número de obras do grande escultor, abrigadas em um velho barracão, prestes a ruir, fatalmente se perderiam” (grifo meu).

É importante ressaltar que a Gazeta do Povo teve um peso muito grande para a formação da opinião pública paranaense. Santos (2011) traz a informação que em 1986 o jornal chegou à marca de 100.250 exemplares, 144 páginas e a 90,3% de índice médio diário de leitura de jornais por trimestre, de acordo com pesquisa Ibope Marplan. Esses dados apontam para o fato de que o jornal estava em seu auge no período em que Adalice atuou como crítica.

1.3 Panorama geral da crítica

É sabido que o valor da arte seja ele econômico ou cultural, “é estabelecido por ‘um consenso’, ou melhor, por conflitos no circuito da arte, que incluem curadores, galerias, colecionadores, mídia, recepção do público, crítica, editores e instituições diversas como museus e universidades” (ALVES, 2010, p.44) e que,

(...) não existe produção ou prática cultural que não se fundamente em materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado, e que não esteja sujeita à supervisão e à censura por parte daqueles que detêm o poder sobre as palavras ou os gestos (CHARTIER, 1992, p.236)

Neste sentido, é possível aproximar as instituições de arte (museus, galerias, sistemas validadores em geral) da escrita (jornalística) crítica como

²¹ ARAÚJO, Adalice. **Secretaria da Cultura promove exposição de João Turin**. Jornal Gazeta do Povo, coluna de artes visuais, 20 de setembro de 1987.

espaços de embates por legitimação e poder, interseção na qual atuará Adalice Araújo no período de 1986-1988. A aproximação entre os dois campos estabelece-se na configuração da crítica como uma prática social com valores, papéis e funções recorrentes que não só despertam expectativas de diferentes grupos sociais, mas também padronizam atitudes, normatizam atividades e otimizam relações e, do reconhecimento do ambiente institucional como um lugar que impulsiona, acolhe e contextualiza a arte ou intimida, condiciona e até determina o estatuto dessa mesma arte, mas que no todo, responsabiliza-se pela sua inserção social.

O próprio exercício da crítica de arte surgirá num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos no século XVIII, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa “a partir da superação de uma noção técnica da arte, da rejeição de uma poética enquanto normatização das práticas artísticas” (OSORIO, 2005, p.22); “muda o homem, mudam suas linguagens” (JUSTINO, 1995, p.1) e nesse processo, a importância e direcionamento aplicados à crítica se alteram. O século XIX assiste à expansão das exposições de arte e à ampliação do campo de atuação do crítico para no século seguinte ser entendida como retrocesso. “O ajuizamento da arte passou a ser visto como censura à liberdade de expressão e uma recusa diante do novo. Depois de tanta liberdade conquistada no século XX, querer ainda julgar as obras seria uma recaída normativa” (OSORIO, 2005, p. 42). Assim, a crítica de arte passa a integrar “um circuito da arte maior e seu ofício exige o constante posicionamento em relação a trabalhos de arte, defesa de idéias (sic) e apostas que envolvem riscos quando feitas ao calor da hora” (ALVES, 2010, p. 44), o que coloca o crítico em um embate direto com as instituições artísticas e essa voz de destaque garante sua autoridade, colocando-os constantemente em cargos de direção desses lugares²².

²² A ocupação de cargos de direção de museus por críticos de arte é uma situação comum, sobretudo na contemporaneidade. Além de Adalice Araújo, que se tornou Diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, outros exemplos são os críticos Mário Pedrosa (MAM-SP) Sérgio Milliet (Biblioteca Mário de Andrade), Walter Zanini (MAC-USP), Aracy Amaral (Pinacoteca, MAC-USP), Teixeira Coelho (MASP), Tadeu Chiarelli (Pinacoteca, MAC-USP, MAM-SP), Ivo Mesquita (Pinacoteca, MAM-SP), Paulo Herkenhoff (Museu Nacional de Belas Artes), entre outros.

Ainda assim, o exercício da escrita da crítica de arte diz respeito, de maneira bastante abrangente, a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos como tais. “Obviamente, para se arrojarem na escrita de um texto crítico há que se assumir um mínimo de autoridade” e desta forma “deve-se estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e de um conjunto de ‘saberes relacionais’” (OSORIO, 2005, p. 17) e evidentemente, das políticas que regem o sistema, pois estas têm um peso grande na escrita crítica. Este processo envolve interpretação, julgamento, avaliação e gosto.

Se há uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas; embora as classificações ou os juízos divergentes ou antagonistas dos agentes envolvidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas atitudes e pelos interesses específicos associados a uma posição no campo, a um ponto de vista, o certo é que eles são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista. (BOURDIEU, 2011, p. 293-294)

No Brasil o contexto do surgimento da crítica de arte está ligado à criação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1826, ou seja, ao ambiente institucional. Segundo Grangeia (2005, p. 10) nesse período a crítica não era praticada por profissionais e cumpria o objetivo de ser uma ponte entre a arte e o público, dominando um pensamento estético ligado ao Romantismo. O surgimento da construção de uma história das artes brasileiras e uma tradição estética local vai surgindo aos poucos e ficando mais intensa à medida que se aproxima a queda do império. A relação da imprensa com a arte data de 1840 quando o Jornal do Comercio do Rio de Janeiro noticia a primeira Exposição Geral da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, abrindo caminho para que a opinião pública interferisse no desenvolvimento artístico da corte através da intermediação dos cronistas dos jornais (GRANGEIA, 2005, p. 11). Essa repercussão vai ajudar na consolidação de uma consciência nacional através da arte, quando após a Guerra do Paraguai, na década de 1870, o governo imperial passa promover a arte através de encomendas públicas e a arte assume um papel educativo (GRANGEIA, 2005, p. 12).

A partir de 1917 (AVANCINI, 1998, p. 17) a crítica passa a ser utilizada como ferramenta para a construção de uma identidade nacional. Muitos nomes

vão contribuir ao longo da história para a escrita de arte no Brasil, entretanto, alguns são tidos como marcos, seja no pioneirismo no relato dos avanços da arte ou na inovação na forma de abordagem sobre os movimentos artísticos. Não é possível dentro do espaço de uma pesquisa abordar todos eles, por isso dois nomes foram escolhidos para, a partir deles, tentar traçar uma linha que incluía Adalice Araújo dentro de um contexto maior do que o paranaense: Mário de Andrade e Mário Pedrosa. Outras escolhas poderiam ter sido feitas e outros nomes incluídos, porém esse caminho foi escolhido para mostrar como os posicionamentos de Adalice Araújo eram ecos de discursos iniciados muito antes dela e que, no fim, constituíam preocupações sobre questões relacionadas à identidade nacional da arte.

Neste sentido, temos no crítico Mário de Andrade a preocupação com a questão da cultura nacional através de uma escrita baseada em “uma ampla e atualizada informação bibliográfica, sustentando suas opiniões num consistente arcabouço teórico” a partir de “estudos sobre o folclore e as suas manifestações (...) assumindo também, paulatinamente, o tom de pregação nacionalista e modernizadora” (AVANCINI, 1998, p. 24). Será Mário de Andrade o crítico divulgador do modernismo brasileiro.

O mergulho no nacional na crítica de Mário de Andrade buscava a fixação da brasilidade, mas com objetivo de sua universalização (AVANCINI, 1998, p. 26). Esse processo priorizou o “resgate do passado colonial: história, hábitos, costumes, tradições” e a “criação de uma visão utópica, anterior ao pecado da colonização” (p. 26-27) sendo a primeira característica a mais defendida e buscada pelo crítico.

Sendo assim, Mário de Andrade elegeu o Barroco como a síntese genuína de manifestação artística nacional e viu na confluência entre expressionismo e nacionalismo o surgimento de uma arte brasileira moderna que “se desenvolvesse longe do modelo clássico e ao mesmo tempo retomasse a antiga tradição barroca colonial, reafirmando dessa forma sua vocação *romântico-barroca* em total afinidade com a vertente expressiva da cultura ocidental” (AVANCINI, 1998, p. 163), sendo o expressionismo um modelo e fonte de inspiração técnica e temática para os artistas brasileiros. Mário de Andrade acreditava que através do expressionismo as particularidades e idiosincrasias nacionais, assim como a criação artística

popular seriam valorizadas. Assim, em sua construção de brasilidade Mário de Andrade se apoiou em três fundamentos: retorno ao passado e valorização do folclore; resgate da cultura barroca e; apoio na cultura germânica para enfrentar a hegemonia da cultura francesa que se manifestava na perseverança de um estilo acadêmico-passadista na arte brasileira (AVANCINI, 1998, p. 190).

Para o pesquisador José Augusto Avancini, os críticos modernistas

(...) são, antes de tudo, moralistas, pelo rigor com que encaram a tarefa literária e artística, revestindo-a de alto sentido ético. Esses críticos desenvolveram uma visão de mundo e um tipo de sensibilidade que produziu uma reflexão sobre a sociedade e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre eles próprios. O eu do crítico e a realidade do mundo são elementos indissociáveis no trabalho literário e crítico. A compreensão da realidade só era entendida a partir de uma visão histórica global, com um caráter evolutivo, em que a missão do intelectual estava, de antemão, definida por sua função de guia, de condutor, ou melhor, de alguém que esclarece e aponta os caminhos. (1998, p. 28)

Esse posicionamento pode ser percebido em algumas críticas de Adalice Araújo quando ela aborda a importância do crítico de arte²³, mas é importante atentar que a crítica paranaense atua de 1969 a 1995 e, portanto, o que era percebido e importante para os críticos modernistas, como aponta Avancini, já deveria estar no mínimo desatualizado na segunda metade do século XX.

A postura de Mário de Andrade era “essencialmente um exercício de *política da crítica*” percebida na busca de servir a coletividade através de um aprimoramento cultural e social ou na utilização de temas artísticos com clara finalidade de criticar a situação política do país. Em parte é possível aproximar Adalice Araújo dessa postura quando ela usa sua coluna como ferramenta para discutir as políticas culturais do estado e quando coloca como já dito, o crítico em papel de destaque na revelação da arte para o público.

²³ Como nas críticas “Artistas da geração 80 (1) Andréia Cristina Las” em que diz da importância do crítico de arte estar consciente de seu papel como ponte entre o artista e o público; ou no texto “A propósito da exposição Guaíra I/86 (1), que ao criticar certa postura inflexível de alguns artistas no julgamento da Bienal do Desenho daquele ano, diz que é necessário que a política cultural comece a incentivar os valores emergentes da crítica de arte, criando assim um ‘esquema profissional’ em que cada um atue realmente em sua área, dando a entender que somente ao crítico cabia a tarefa de julgar; e ainda no texto “Coletiva Guaíra II/86, onde diz não haver espaço para crítica em Curitiba, pois quando estas são feitas, “a partir de análises profissionais descompromissadas” acabam gerando polêmicas que alcançam o nível de ofensa pessoal.

A diferença de postura entre críticos de períodos diferentes fica evidente ao analisarmos a atuação de outro Mário, Mário Pedrosa. Sua atuação como crítico de arte deu-se entre 1920-1960 sendo vinculada em vários periódicos do Rio de Janeiro e foi considerado um dos críticos mais importantes do Brasil, conseguindo, inclusive projeção internacional. É através de sua atuação que a crítica de arte se estabelece, toma maior impulso e começa a se difundir amplamente no país, produzindo reflexões e polêmicas que conseguiam disputar a atenção pública com notícias em geral, mesmo que para uma parcela reduzida da população. Essa época áurea, conforme observa José D'Assunção Barros (2008, p.41) parece declinar na década de 1970, pois há uma diminuição da veiculação da crítica em periódicos. Esse tipo de escrita migra para revistas especializadas e catálogos de exposição, sendo acessada majoritariamente pelo público especializado.

Além de crítico de arte Mário Pedrosa também atuou em outras frentes sendo diretor do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo na década de 1960. Empenhado no fortalecimento da arte latino-americana “foi um dos responsáveis pela atualização da arte moderna no Brasil, especialmente no pós-guerra, vindo a ser, como ele mesmo dizia, um ‘arauto’ das nossas vanguardas artísticas” (ARANTES, 2004, p. 14). Em seu pensamento jamais desassociou revolução social e arte de vanguarda, acreditava que só assim o Brasil sairia do isolamento e se alinharia à arte mais avançada do tempo (ARANTES, 2004, p. 16). Foi neste sentido que em 1945, ao voltar do exílio, incentivou a arte abstrata entre os artistas, pois percebeu que mesmo após uma revolução modernista os artistas brasileiros continuavam presos “à figuração dos anos 20, às lições do cubismo e do expressionismo e a uma temática de cunho nacionalista” e depois, em 1960, observou a “emergência do pós-moderno, questionando-lhe no entanto os componentes regressivos” (ARANTES, 2004, p. 15). Já Adalice Araújo chamava este “resgate da memória local”²⁴, pós-moderno. É importante ressaltar as diferenças no uso do termo pelos dois críticos. Para Mário Pedrosa o pós-moderno estava ligado a uma superação do movimento modernista da Semana de 1922, já para Adalice,

²⁴ ARAÚJO, Adalice. **O Paranismo e a Arte Pós-Moderna**. Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987. Acervo MAC-PR

havia uma aproximação com os conceitos de sua época, uma apropriação, uma categoria narrativa no sentido de Andreas Huyssen – esta ideia será aprofundada no próximo capítulo.

Diferentemente de Adalice Araújo que via uma questão pós-moderna através de um prisma cronológico, para Mário Pedrosa essa classificação era feita a partir de duas diferenças básicas em relação à arte moderna: “no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (...), no caso a realidade da sociedade de consumo” (ARANTES, 2004, p. 159), personificada pela arte pop e que no Brasil se diferenciava do movimento americano pela renovação do “velho espírito revolucionário das vanguardas históricas” (ARANTES, 2004, p. 162).

No Paraná o cenário da crítica é construído de maneira mais fragmentado e com menor profissionalização do meio em relação ao eixo central. Ainda assim, escreveram sobre arte Erasmo Pilotto e o pintor Curt Freyesleben (com o pseudônimo de Alfredo Emilio), Nilza Procopiak (artista), Oscar Martins Gomes (1893-1977, professor, advogado e deputado), Aramis Millarch (1943-1992, jornalista, mais reconhecido por críticas de música e cinema), entre outros. Porém, a crítica praticada era algo próximo a uma *nota social*²⁵ “com referências à pessoa do artista, seus dados biográficos e alguns comentários externos à obra, de modo a despertar o interesse do público e a levá-lo a adquirir as obras à venda” (AVANCINI, 1998, p. 24). Desta forma, a entrada de Adalice Araújo na crítica, a partir de 1969, representa um processo de profissionalização na crítica de arte no Paraná, em um momento em que esta atividade, anteriormente concentrada em grandes intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo, passa a se tornar muito mais disseminada em periódicos de várias regiões do país. Adalice logo ganha destaque e a crítica de arte pela primeira vez se torna relevante na imprensa curitibana. Seu estilo pode ser considerado uma mescla de notas sociais com características andradinas na questão da defesa de uma produção modernizadora que tinha nos dois críticos não só a intenção “de colocar a produção nacional [paranaense no caso de

²⁵ Essa característica é verificável, por exemplo, nas críticas de Aramis Millarch (<https://www.millarch.org/>), contemporâneo de Adalice Araújo e, até mesmo, em alguns textos de Adalice Araújo.

Adalice] em contato com as correntes modernas da Europa, mas adequá-las ao uso das finalidades” (AVANCINI, 1998, p. 24) que no caso de Mário de Andrade era o da fixação da brasilidade (AVANCINI, 1998, p. 26) e no de Adalice de Araújo era o da inserção da produção paranaense no circuito nacional.

O tipo de crítica realizada pelos três críticos citados – Mário de Andrade, Mário Pedro e Adalice Araújo, estava vinculado comumente aos jornais de ampla circulação, entretanto é preciso ter cautela para analisar esse dado. Segundo Nelson Sodré, que realizou seus estudos sobre a imprensa brasileira do período de 1808 a 1960,   importante atentar para o fato de que a imprensa não   “meio de massa, em nosso país. (...)   fácil constatar que esses meios não são do uso habitual em parcela numerosa, majoritária mesmo, do nosso povo” (SODRÉ, 1999, p.IX). Porém na década seguinte, Renato Ortiz (1987) aponta para a consolida o de um mercado de bens culturais no Brasil. O autor analisa diversos setores da indústria cultural de nosso país, desde o mercado editorial, o cinema, a música, e imprensa e a televisão, percebendo um aumento considerável no consumo de todos esses bens a partir de 1970. Entretanto, o autor ressalta que a lógica da indústria cultural   um processo de hegemonia que deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, percebendo a cultura como um espaço de luta e distin o social (1987, p. 147). Diz ainda que “a rela o de intercâmbio e cumplicidade que havia entre a esfera de produ o restrita [nas décadas anteriores]   ampliada e revertida” (1987, p. 147), porém obedecendo a limites bem determinados e subordinados   lógica comercial, que continuava separando os bens restritos de outras formas de manifesta es culturais. Com isso, percebe-se que o panorama observado por Sodré pode ser ampliado para, se não até hoje, ao menos às duas décadas seguintes, no sentido de que, apesar do consumo de bens culturais ter aumentado entre a popula o, este obedece   lógica da distin o que não concede acesso a todos e assim concluir que as discussões propostas nos jornais, sobretudo às relacionadas   arte e cultura, acabavam restringindo-se e direcionando-se para os próprios grupos.

Desta forma, pensando a quem se dirige a crítica de arte, existe, para Walter Benjamin, uma impossibilidade de se realizar uma crítica de arte

apolítica, desconectada de seu meio e seu tempo. Ele propõe que tal exercício seria tanto um projeto estético quanto político, pois se constrói sobre algo que “é um centro vivo de reflexão” (2002, p. 79) sendo o ato da crítica visto como também um meio de crítica de todo o sistema no qual está inserido. Neste sentido, o autor amplia o *médium-de-reflexão* não apenas para além do conceito estético, mas, para toda a estrutura do campo, e permite relações mais intrincadas dentro do próprio meio.

Assim, quando a partir da década de 1960 há uma mudança do “lugar privilegiado” do crítico de arte que deixa o “espaço público, as novas galerias e principalmente o jornal e os periódicos (...)” (ALAMBERT, 2016) para atuar em outros campos, estes se aproximam do ambiente institucional. Esse processo se constrói a partir da visão de que o crítico interfere nos processos artísticos através da escrita e impõe uma visão limitadora ao público por meio de um discurso pronto. No Brasil esse posicionamento é um pouco tardio e firma-se apenas em 1980. Neste novo cenário, o museu enquanto ambiente institucional passa a ser um dos lugares ocupados por esses agentes que passam a interferir nesses espaços de “desencontros entre modernização social e modernismo cultural, entre política de elite e consumo massivo, entre inovações experimentais e democratização cultural” (CANCLINI, 2013, p.150) através da organização das exposições e assim, percebe-se que os fragmentos do campo (agentes, instituições, sistemas de validação, etc.) são parte de um dispositivo que à medida que se constrói como tal, institui

(...) o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores (sic), intermediários, conservadores, etc., que têm interesses na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes), que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte, que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista. (BOURDIEU, 2011, p. 291)

Desta forma, ao estudar a arte para além de suas disputas de caráter estético, pois “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova sentido” (CANCLINI, 2013, p. 151) cria-se uma relação intrincada entre arte e sociedade, evidenciando a “produção e reprodução das estruturas de relação e dominação social” (COSTA, 2013, p.

16), essenciais para entender o jogo de poder presente no que se entende nesta pesquisa pelos embates de Adalice Araújo pela Arte Paranaense.

Destarte, os temas abordados nos textos de Adalice Araújo publicados na coluna de artes plásticas da Gazeta do Povo revelam mais que as lutas internas do campo da arte. A estrutura social, as lutas por poder e legitimação estão ali retratadas através de um cenário mais particular, mas nem por isso menos representativo. Textos com demandas sobre a produção e divulgação da arte, análises de exposições, eventos, artistas e políticas culturais, caracterizam a busca de Adalice Araújo pela legitimação de seus pares e, em consequência, dela mesma, através da defesa de uma produção artística centrada nos artistas pertencentes, principalmente, a geração de 1980.

2. 1986: Adalice Araújo e a Arte Paranaense

Os textos, as pesquisas e a proximidade com os artistas definiram Adalice Araújo como a mais importante crítica de arte do Paraná. Em meio a discussões sobre o cenário artístico de Curitiba e as políticas culturais do estado existia um posicionamento estético que guiava seus textos e apontava para a defesa de propostas e artistas mais vanguardistas que aproximasse o campo de arte de Curitiba com o centro artístico nacional, sem deixar para trás os artistas do interior do estado ou as particularidades da arte paranaense.

Essas demandas acabavam tendo como foco as políticas culturais do estado e a maneira como o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, principal instituição cultural à época direcionava essas ações. Um dos argumentos que a crítica utilizava em seus textos sobre os equívocos do MAC era que a instituição promovia uma arte elitista, que favorecia os artistas já consagrados e destinava-se a um público que consumia aquela arte, algo que em seu texto de outubro de 1986²⁶ ela vai chamar de “ação entre amigos”. Essas acusações normalmente aparecem quando as exposições realizadas pelo MAC promovem os artistas das gerações de 1950 e 1960, aqueles que conseguiram avanços nas políticas culturais do estado ao assumirem funções públicas, mas que agora, ao continuarem envolvidos ou estarem próximos da política, mantinham uma estrutura que, na visão de Adalice, privilegiava os mesmos grupos de sempre em detrimento dos novos. Por exemplo, neste mesmo texto ela vai dizer que “não se consegue compreender porque artistas de 60, conceitualmente tão diferentes, estão ao lado [na exposição do MAC] de artistas mais jovens”. Ela ainda ressalta que é a arte da geração de 1970-80 que deveria ser incentivada e divulgada, uma vez que eram esses os artistas que estavam sendo reconhecidos no eixo central do país e até internacionalmente, porém, no circuito local, ainda encontravam portas fechadas:

²⁶ ARAÚJO, Adalice. **Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a mostra Pintores Contemporâneos do PR**. Gazeta do Povo, 12 de outubro de 1986. Acervo MAC-PR.

(...) é porém a geração de 70 que cabe projetar o Paraná a nível internacional; bastando lembrar que Janete Fernandes foi selecionada para Bienais de Tapeçaria de Lausanne (Suíça) e para o VI Salon De Textil (Michoacán, México), Margareth Born, foi premiada na Secção (sic) de Arte Catastrófica na XIV Bienal Internacional de São Paulo; enquanto que Elvo Benito Damo obtém diploma de honra na V Bienal Internacional de Pequena Escultura de Budapest (sic) e, tanto a Bia Wouk como a Zimmermann tem livre trânsito entre as principais galerias dos EUA e Europa. Já quanto aos artistas de 80, não tenho qualquer sombra de dúvida em prognosticar que se trata apenas de uma questão de tempo para que sejam reconhecidos. Em parte disso, já começou a ocorrer quando, apenas neste grupo de artistas, é que Frederico Morais vê traços de renovação. (...) Não há dúvida que o MAC fica a dever aquela exposição que realmente mostre lá fora toda a força da arte contemporânea paranaense.²⁷

Para ela, os artistas da nova geração (1970-80) eram a vanguarda da arte paranaense e deveriam ter seus espaços garantidos nos aparelhos institucionais da cidade. Assim, apesar de realizarem exposições dentro e fora de Curitiba isso não acontecia ao ver de Adalice, da melhor maneira, pois ela acreditava que o MAC-PR tinha uma postura elitista e antidemocrática com esses artistas.

Além disso, ela apontava como negligência da instituição (do estado) o fato de não haver no quadro fixo de funcionários do Museu um crítico de arte para auxiliar nas escolhas expositivas, uma vez que este profissional teria o conhecimento necessário da produção local.

Desta forma, as análises das fontes neste primeiro capítulo foram feitas para entender a relação de Adalice Araújo com a arte paranaense, seu posicionamento estético, o que e quem ela defendia e contra o que ela se colocava. Para isso, além de analisar algumas de suas críticas do ano de 1986, levantando as principais demandas de seus textos, também examinou-se sua tese de Livre Docência defendida em 1974 e intitulada *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense* no sentido de identificar seus argumentos em relação à produção artística no Paraná.

²⁷ ARAÚJO, Adalice, **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná a mostra Pintores Contemporâneos do PR**. Gazeta do Povo, 12 de outubro de 1986.

2.1 Em questão 3.000 anos de Arte Paranaense: Proposições e posicionamentos sobre a arte paranaense

A atuação de Adalice Araújo no meio artístico curitibano era intensa e diversa. Sua experiência e influência já haviam lhe rendido a presidência do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, no final da década de 1960, além de sua iniciativa para a criação dos Encontros de Arte Moderna, realizados de 1969 a 1980. Em todos esses espaços é possível identificar elementos que definem a atitude de Adalice Araújo perante a arte paranaense e que se destacarão no conjunto de textos analisados referentes ao ano de 1986, porém é a partir de sua tese de Livre Docência defendida em 1974 e intitulada *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense*, que os alicerces de seu pensamento estético podem ser identificados de maneira mais sólida. A identificação dessas premissas ajudará na interpretação de seus textos críticos.

Os pontos expostos neste subcapítulo baseiam-se em informações retiradas da pesquisa de Livre Docência de Adalice Araújo e, portanto, são parte do pensamento da autora. Como as fontes utilizadas pela crítica foram produzidas durante sua trajetória, através de entrevistas e visitas ao ateliê dos artistas, os dados utilizados em sua pesquisa foram, em grande parte, de cunho empírico, estando, portanto, carregados de visões particulares e que podem não encontrar muitos ecos. Este fato não diminui o valor das fontes, pois é indiscutível a importância de Adalice enquanto arquivista e produtora de fontes, essenciais para a documentação da arte paranaense, entretanto é válido ressaltar que foram poucas as utilizações por parte de Adalice de referências externas às fontes produzidas por ela mesma, como outros autores que embasassem as suas ideias, sendo estas fundamentadas basicamente a partir de textos autorais.

Desta forma, na introdução de sua tese, Adalice informa que a pesquisa teria começado em 1968 quando o crítico carioca Roberto Pontual, por ocasião de seu 'Dicionário de Artes Plásticas do Brasil' solicitou a ela dados sobre os artistas paranaenses. Na tentativa de colaborar com a pesquisa de Pontual, Adalice encontrou informações incompletas sobre arte no Paraná, além de erros, por exemplo, na classificação de artistas (Bakun era tratado

como impressionista, Viaro como acadêmico) e total falta de dados sobre a geração mais nova. A partir da verificação da ausência de dados mais sólidos, Adalice deu início a uma série de entrevistas nos ateliês dos artistas, com a gravação de depoimentos, exame e documentação da produção existente, além do levantamento da produção dos artistas do interior. A apuração desses dados preliminares teria levado cinco anos, culminando em sua tese de Livre Docência, além de representar o início de sua pesquisa para o Dicionário de Artes Plásticas do Paraná.

Para Adalice Araújo era inaceitável o descaso em relação à arte paranaense e a frequente afirmação de que a arte aqui não existia:

(...) não se justifica, portanto, que esqueçamos o nosso Estado, onde quase tudo está por ser levantado em termos de arte contemporânea, para tecermos questões estéreis em torno do que já foi feito, o que evidentemente, nada aconteceria de novo. Também não podemos aceitar passivamente a errônea afirmativa que arte paranaense não existe, ou que só se constitui em algo representativo a partir da década de 40. Se, por um lado, não podemos negar que a contemporaneidade surge como um 'desafio do milagre brasileiro', por outro lado, não podemos esquecer que, como todo fenômeno social, corresponde ao clímax de um processo, cujas longínquas raízes se perdem há 3.000 anos.²⁸

É importante atentar para o fato de que a interpretação de Adalice Araújo da arte como um 'fenômeno social' pode ser aproximada do entendimento de Bourdieu sobre o campo como espaço de interações sujeitas a "relações objetivas entre as posições ocupadas por esses agentes" (BOURDIEU, 2011, p. 66), artistas, curadores, marchands, etc., que determinariam o relacionamento e a colocação dos sujeitos dentro do campo. Assim, para validar sua afirmação de que a arte paranaense existia e que suas raízes remetiam a um início longínquo seria preciso identificar e legitimar os artistas responsáveis por esta produção.

Neste sentido, realizar uma pesquisa voltada ao meio acadêmico acrescentaria determinado poder simbólico ao conhecimento artístico de Adalice, que já era conhecida e reconhecida por sua atuação como crítica e agitadora cultural, auxiliando na sua legitimação, e conseqüentemente, dos artistas que ela buscava validar. Com o aumento de seu capital simbólico seu lugar dentro do campo se altera, pois este se reorganiza "segundo a lógica da

²⁸ ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense**. Tese de Livre Docência, Universidade Federal do Paraná, 1974, p. 3.

diferença, do desvio diferencial, constituído assim em *distinção* significativa” (BOURDIEU, 2011, p. 144).

Através da leitura dos objetivos listados por Adalice Araújo em sua pesquisa é possível perceber uma intenção de formalizar sua autoridade perante o meio: lançar subsídios, provar;

(...) a) lançar subsídios para uma classificação da arte paranaense; b) provar, através de documentação consultada, a existência da arte paranaense como fenômeno social, desde a pré-história até a década de 40; c) propor e demonstrar que, tanto as escolas de Mariano de Lima como de Alfredo Andersen – introdutores da corrente objetiva no Paraná – podem ser consideradas como a infra-estrutura básica para a posterior evolução da arte paranaense, enquanto que os artistas anteriores, malgrado sua notável contribuição iconográfica – por não haverem deixado seguidores –, constituem a chamada ‘Fase Itinerante’; d) examinar o modernismo (Integração) no Paraná como um fenômeno que se inicia com a geração de 40, e sua total autonomia como um processo cultural tipicamente paranaense, girando no ponto de vista plástico, em torno de dois eixos principais: Guido Viaro e Poty – responsáveis respectivamente pela introdução de uma linguagem subjetiva na arte paranaense; e) analisar interpretativamente os elementos catalisadores e as obras dos artistas modernos e contemporâneos, encarando a arte paranaense como clímax de um processo; f) demonstrar a necessidade de aproximação com o interior do Estado – verdadeiro celeiro de artistas, necessitando maiores incentivos (grifos meus).²⁹

Esses pontos constituem-se também como a base dos textos publicados em sua coluna de artes visuais e são os alicerces para o entendimento de seu posicionamento em relação à arte paranaense. Assim, ao contrapor esses tópicos com o conceito de arte como “fenômeno social” defendido por ela, é possível entender o contexto mais amplo no qual sua pesquisa estava inserida e que, ao fim, torna-se um espaço de embates e legitimações, ao modelo do que acontecia em sua coluna de artes visuais.

Esses “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX), definido por Canclini como hibridização e que podem ser percebidos na cronologia adotada por Adalice Araújo em sua pesquisa, ocorrerem de formas variadas e incessantes e levam a uma relativização da noção de identidade para a arte, pois não há mais a intenção de se criar categorias puras, e sim, inseri-las em um contexto maior. Ainda assim, Canclini nos lembra que a definição de arte está além de

²⁹ Id.

questões estéticas, “é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os *marchands*, os colecionadores e os especuladores” (CANCLINI, 2013, p. 23), para então identificar as estratégias operantes em determinado momento histórico, estas suscetíveis às “relações entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica” (CANCLINI, 2013, p. 24).

No entanto, não foi somente a partir de processos extra-estéticos que a pesquisa de Adalice se construiu. A análise da produção artística de seu recorte foi feita a partir de critérios mais formais³⁰ e menos sociais, a partir de argumentos históricos baseados no que ela definiu ser as três tradições artísticas: sensualidade (Rubens e a arte grega seriam exemplos); cerebralismo (exemplos: arte egípcia, bizantina e gótica até Seurat, o cubismo, Mondrian, Loth e Gishia) e a corrente passionista (aqui estariam a arte inca e polinésia, até a escultura negra, Grunewald, El Greco, Goya, os expressionistas e Picasso). Essa postura, como dito anteriormente aproxima-se da abordagem de Mário de Andrade para arte.

Para comprovar suas afirmações [Mário de Andrade] recorre à história da arte ocidental, elegendo três momentos privilegiados, exemplificações de suas teorias: a Grécia, a Renascença e a atualidade. Vê nas *Fases Históricas Comparadas (...)* a realização ora do nacional (Grécia), ora do individual (renascimento), ora do universal (tempos contemporâneos). (AVANCINI, 1998, p. 90).

Assim, as aproximações com o modernismo que aconteceu em São Paulo, apesar de repudiado em algumas de suas críticas, parece estar presente na forma de ler a arte de Adalice Araújo. Desse jeito, quando analisa o trabalho de artistas definidos por ela como precursores do modernismo no Paraná, por exemplo, ela se apóia na especificidade formal da técnica. Quando Mário de Andrade analisou, em seu tempo, as obras dos modernistas, disse sobre Tarsila do Amaral, por exemplo, que sua pintura era “um certo e bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente dum mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio peguenta, cheia de moleza e de sabor forte” (AVANCINI, 1998, p. 165). Próximo a esse approach, Adalice versa sobre os artistas daqui. A obra de

³⁰ Apoiada em Paul Haesaerts (pintor e escritor, 1901-1974) e no uso dos três “elementos-bases” (linha curva, reta e ângulo agudo).

Teodoro de Bona, um desses artistas, é descrita pela crítica como sendo “vibrantes de movimento, com invulgar síntese plástica na cor e alusões geométricas nos edifícios”³¹ Já a obra de Paul Garfunkel, outro precursor moderno para ela, é lida como;

(...) croquis e manchas rápidas, em que nos transmite a impressão primeira das coisas. Como os impressionistas é sobretudo um artista de instantâneos, em cujos toques nervosos de grande vibração mágica capta a crônica da vida cotidiana. Numa arte quase de improvisação musical, apreende os transeuntes que caminham nas ruas, as sensações do vento, da chuva e do sol, que passam tão apressadamente quanto a vida efêmera de uma flor, ou de um sorriso. Para esse pintor que descobriu a alma do Brasil não existe qualquer possibilidade de comunicação ao destruir-se os elementos básicos do diálogo direto entre artistas e espectador, daí a razão pela qual, embora o melhor de sua obra manifeste liberdade de interpretação, tem-se mantido essencialmente figurativo, dentro da corrente do objetivismo visual.³²

Como Adalice não apresenta nenhum referencial teórico para essas leituras, fica difícil contrapor suas ideias. Porém, como dito anteriormente existe em sua prática discursiva uma busca pela consolidação da arte paranaense como moderna que é influenciada por um modelo europeu que busca reconhecimento com ecos nacionais, ou seja, bastante próximo aos ideais do modernismo que direcionou o movimento no Rio de Janeiro e São Paulo na década de 1920, apesar dela repudiar esse tipo de aproximação com a arte do Paraná.

Pode-se entender esse posicionamento ambíguo de Adalice – de recusa e aproximação ao modernismo nacional – pela ótica de Frederic Jameson. Segundo o autor há uma desconfiança no fato de que;

(...) todo esse recrudescimento da expressão de uma modernidade mais antiga só pode constituir um fato pós-moderno: pois certamente não resulta de nenhum honesto, filológico ou historiográfico interesse por nosso passado recente. O que temos aqui é uma recunhagem do moderno, a sua nova embalagem, a sua produção em grandes quantidades para ovas vendas no mercado intelectual, desde os maiores nomes da sociologia até as discussões domésticas sobre todas as ciências sociais (e também algumas artes) (1998, p. 15-16).

Assim, no avançar de sua pesquisa, suas colocações foram se estabelecendo no sentido de ressaltar a existência de uma arte paranaense que se constrói de acordo com as discussões contemporâneas sobre arte. Neste sentido, para defender sua tese, Adalice estabelece uma linha temporal

³¹ ARAÚJO, Adalice, Op. cit., p. 175.

³² Ibid, p. 179.

que se inicia na pré-história, “caracterizada pela cultura de nossos indígenas”³³ e vai até a contemporaneidade, “de meados da década de 60 até os dias atuais”³⁴.

Mais uma vez é possível a aproximação de Adalice Araújo ao crítico modernista Mário de Andrade que diz que para estabelecer noções gerais sobre determinada coisa há que se partir do primitivo, pois só assim haverá uma definição, mais ou menos “geral que abranja uma determinada coisa ou manifestação de sua totalidade, há que buscar-se os exemplos mais primários mais complexos dessa coisa e buscar reuni-los dentro do mesmo conceito” (AVANCINI, 1998, p. 86). Por isso, as análises de Adalice em sua tese constroem-se a partir de baliza para cada momento cunhado.

O primeiro momento, ou a pré-história é caracterizado pelos “desenhos ou pinturas parietais. (...) Em geral tais obras são ‘esquemáticas-naturalistas’” e em sua opinião “há nelas características afins com as do Levante Espanhol”³⁵ onde “a influência europeia já se fazia sentir na cerâmica através de ornatos, formas de tigela e pratos de fundo plano com pintura vermelha e monocromática (...)”³⁶. A segunda etapa é a fase denominada proto-história (séc. XVI e XVII), caracterizada pelas reduções jesuíticas e vilas militares que se estabeleceram na área ocidental do estado e posteriormente teriam sido destruídas pelos bandeirantes. Nesta fase ela não cita nenhum tipo de produção artística, apenas influências culturais. Já a fase itinerante (séc. XVI até fins do séc. XIX), é marcada pela passagem de artistas viajantes e pesquisadores pelo Paraná, porém, com a particularidade de não terem deixado seguidores. Na fase de infraestrutura (1886 a 1940) os marcos são a Escola de Artes e Indústrias, fundada em 1886 por Mariano de Lima e “a escola formada em torno de Alfredo Andersen por seus discípulos (...). Malgrado certas tentativas, esta fase não se afastou de um objetivismo visual, permanecendo no âmbito lançado pelos dois pioneiros”³⁷.

Adalice diz que esse fato muda na fase denominada de Movimento de Integração (1940-1960) quando o Paraná consegue incorporar o modernismo e

³³ Ibid, p. 20.

³⁴ Ibid, p. 21.

³⁵ Ibid, p. 33.

³⁶ Ibid, p. 49.

³⁷ Ibid, p. 20-21.

“gradualmente atualiza-se face uma realidade nacional e internacional”, mantendo, em certos momentos “uma posição de pioneirismo face ao extremo sul”³⁸. Segundo a autora, os artistas Bruno Lechowsky, Teodoro de Bona, Paul Garfunkel e Erbo Stenzel teriam sido particularmente importantes para abertura do Paraná ao modernismo, “ou por terem aberto caminho para a integração da arte paranaense – ou ainda pelo impacto que suas obras causaram”³⁹.

No entanto, Adalice considera que é nesta mesma fase que fatores externos à arte passam a ter um peso mais relevante. A política cultural do estado passa a contar com artistas da geração de 1950 em seu corpo administrativo e as estruturas fixas até então começam a mudar. O trabalho de Erasmo Pilotto⁴⁰ à frente da Secretaria de Educação e Cultura foi apontado por ela como exemplo de mudança. Outro exemplo de modificação foi o XIV Salão Paranaense de Belas Artes. O evento bastante criticado pelos artistas da época culminou no Salão dos pré-julgados e no texto de Loio-Pérsio “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a ‘Burrice oficializada””, marco do verdadeiro manifesto modernista do Paraná. Este episódio será tratado de forma mais detalhada à frente, porém, destaca-se aqui que tais acontecimentos marcaram uma transformação de posicionamento, tanto dos artistas quanto das instituições, em relação à arte e conheceram seu clímax na fase denominada por Adalice Araújo de *Contemporaneidade* (de 1960 até os dias atuais – 1974 –). Esta fase é identificada principalmente a partir dos Encontros de Arte Moderna, evento que, de acordo com a crítica contribuíram “para que, principalmente a partir de 1970 – o Paraná se torne um centro de vanguarda”⁴¹.

A partir dessas divisões temporais que estabeleceram a estrutura de sua pesquisa, em cada capítulo a autora apresentou um panorama contextualizador do período em questão e suas principais manifestações e artistas. Apesar desse recorte amplo, que tenta dar conta de 3.000 anos de história, a defesa principal da tese é de que “da pré-história até a vanguarda contemporânea, a arte paranaense impõem-se como uma razão de ser, dos

³⁸ Ibid, p. 21.

³⁹ Ibid, p. 175.

⁴⁰ A frente da Secretaria de Educação e Cultura, de 1949 a 1951, Erasmo Pilotto era ligado ao Movimento Escola Nova. Apoiado no pensamento e na experiência de Maria Montessori, sobre a necessidade de ensinar por meio da arte, acreditava no poder da experiência artística para o aperfeiçoamento educacional.

⁴¹ Ibid, p. 21.

que a fizeram; devendo, porém ser julgada dentro do nosso próprio contexto cultural, sem interpretações de modelos alienígenas”⁴². Esse comentário faz alusão, principalmente, às comparações recorrentes entre Curitiba e São Paulo e que buscavam nas manifestações de lá parâmetros para julgar o que era feito aqui, normalmente tendo como resultado uma classificação acadêmica e tradicional da produção paranaense:

(...) teima-se em julgar o Paraná contemporâneo a partir do modelo paulista, negando-lhe totalmente uma autonomia cultural. Esquecem-se estes autores que arte é acima de tudo projeção da capacidade criativa de uma comunidade, influenciada pela sua cultura, meio ambiente, crenças, preconceitos, amor e ódio, sintetizado nas somas dos poderes criadores de componentes desta coletividade que conseguindo ultrapassar as necessidades imediatas de sobrevivência tem a sensibilidade e a coragem de expressar suas virtudes e defeitos ambientais através de suas criações culturais⁴³.

Percebe-se, portanto, que existe em Adalice Araújo a defesa de que a produção paranaense deveria ser entendida como uma produção autônoma, baseada em um contexto cultural próprio e, por isso, a avaliação da produção deveria encontrar critérios a partir de dentro e não em comparação com um modelo que não correspondia à realidade vivida pelos artistas e pela sociedade local. Ainda assim apresenta características do projeto modernizador iniciado por Mário de Andrade.

A contribuição brasileira não deveria decorrer da introjeção acrítica dos padrões europeus ou de qualquer outra procedência, mas da interpretação da *alma nacional* a partir do pequeno e incipiente legado das três raças formadoras (...). O projeto marioandradino parte do reconhecimento do nosso atraso, de nossas carências, da ameaça de desintegração do *éthos* nacional diante de culturas já formadas, pela ausência de um conhecimento e definição clara do que fosse o caráter brasileiro e da constatação da necessidade de formular, em nível erudito (pela inteligência), o caminho para a construção do mesmo caráter. (AVANCINI, 1998, p. 106) (grifos meus)

Os trechos sublinhados na citação correspondem aos aspectos em que o discurso de Adalice ganha um caráter local: ao invés de *alma nacional* ela busca forjar uma identidade paranaense para a arte; o legado das três raças – negro, índio e português, dá lugar à influência dos imigrantes, mesma influência que será considerada no discurso criador do *paranismo* e, o caráter brasileiro é substituído pelo caráter paranaense.

⁴² Ibid, 423-424.

⁴³ Ibid, 423.

De acordo com Lisbeth Rebollo Gonçalves as questões do local, são essenciais para a construção da identidade de várias manifestações da arte latino-americana. Esse fator será recorrente nessas sociedades por causa da “convivência de diferentes expressões culturais, e decorrência do contato interétnico que acontece em seu processo formativo” (1994, p. 69). No Paraná esse processo se deu mais fortemente quando o estado deixou de ser província de São Paulo, na segunda metade do século XIX, e o governo passou a incentivar a vinda de imigrantes europeus. Intelectuais como Romário Martins e Wilson Martins foram essenciais para que as características culturais desses povos fossem associadas à identidade paranaense. Criava-se o imaginário de cidade européia em que se excluía a influência de outras culturas, como o índio e principalmente o negro. (MENDONÇA, 2015, p. 206).

Apenas como exemplo de que esse imaginário europeu é bastante forte para os paranaenses cabe citar a grande cobertura dada pela imprensa local a respeito da instalação da estátua do “Homem nu” na Praça Dezenove de Dezembro na década de 1950. De acordo com o levantamento de Gonçalves (2006, p. 159) os jornais traziam notícias que misturavam oposição política, padrões de moralidade provincianos e até algumas considerações de ordem estética, mas de forma geral as opiniões sobre a instalação da estátua eram contrárias ao evento por ser os traços do “Homen Nu” mais próximos de um homem negro do que do imaginário tipo loiro paranaense.

(...) não existirá uma autoridade de coragem que mande retirar quanto antes aquele monstro de pedra, enxudioso, reumático, indecente e horrível planejado por um escultor que já teve mais de um monumento seu PAGO mas (sic) ERRADICADO DO LOCAL ONDE DEVIA FICAR ! Lá é que não pode ficar para o bem da estética e do próprio conjunto monumental ali construído. O Sr. Cozzo tem o senso artístico deformado pela sua tendência à elefantíase, ou morbo semelhante. (GONÇALVES, 2006, p. 159)⁴⁴

A participação de Erbo Stenzel no projeto estético do “Homen Nu” é apagada na notícia que culpa Humberto Cozzo, “o escultor de fora”, de desconhecer o biótipo do “homo paranaensis”, dizendo que “[...] Aquele tipo Frankstein não evoca o paranaense esbelto, com maior número de loiros que morenos. [...]” (GONÇALVES, 2006, p. 159).

⁴⁴ Fonte apresentada pela autora: Tópicos da Cidade - 2 - Melhoramentos na Praça 19. **O Dia**, Curitiba, 15 jun.1955.

No domingo, publicou esta folha algumas opiniões valiosíssimas, claríssimas e categóricas sobre a falência daquele ser deformado, desconforme e absurdo concebido como INTERPRETAÇÃO DO HOMEM DO PARANÁ NO SÉCULO VINTE! Deste homem novo, fruto do caldeamento de muitas raças, hígido, belo, esbelto, dolococéfalo e elegante, cuja aparência não faria feio entre os mais formosos éfebos da velha Grécia, ou dos países escandinavos, cuja população é das mais geneticamente perfeitas (GONÇALVES, 2006, p. 159)⁴⁵

Para Gonçalves, “a necessidade de medir o que somos, qual a nossa particularidade em relação aos modelos culturais hegemônicos, com os quais convivemos desde a colonização” (1994, p. 69) faz com que a busca de expressão tenha um “papel de cumprir a reconstituição de sentido histórico das nossas trajetórias vividas, ao mesmo tempo que apontará para a necessidade constante de sua atualização, de modernização, de por-se em ritmo de contemporaneidade”, evidenciando um ritmo particular entre “o local e o universal, que implica em predominância ora de um, ora de outro, ou constitui uma estrutura única, ainda que heterogênea” (GONÇALVES, 1994, p. 69). Assim, para Adalice Araújo, utilizar a Semana de 1922 como o fenômeno catalisador do modernismo nacional era, no mínimo, equivocada. Segundo ela, a influência da Semana de 22 se fazia sentir “no Rio de Janeiro e quiçá em Minas Gerais, porém o Paraná, como a maioria dos Estados brasileiros, descobriria de forma autônoma o seu próprio caminho para o modernismo”.

Viveríamos a nossa própria Semana de Arte Moderna (pelo que este termo significa no sentido de fenômeno social, atualização com a realidade internacional e o conseqüente despertar (sic) de um nacionalismo) apenas após a chegada ao Paraná de Guido Viaro, e em meados da década de 40 com a criação da revista ‘O Joaquim’ por Dalton Trevisan e Erasmo Piloto, com ativa participação de Poty.⁴⁶

Ou seja, nessa atualização da produção artística não haveria “uma soma do regional com o universal, mas sim uma nova gestalt, onde estas variantes são aportes ativos e operantes na definição da configuração plástica” (GONÇALVES, 1994, p. 71). Entretanto o que se percebe é uma base em comum com o projeto modernizador da Semana de 22, porém com caráter local/regional.

Contudo não havia um consenso sobre a arte no Paraná. Ainda no começo de sua tese Adalice critica a postura do crítico local Eduardo Rocha

⁴⁵ Fonte apresentada pela autora: **O monstro no tribunal popular! Através de uma enquete nossa sai ele condenado inapelavelmente!** O Dia, Curitiba, 5 jul.1955.

⁴⁶ ARAÚJO, Adalice, Op. cit, p. 22.

Virmond que teria afirmado ao analisar a mostra Retrospectiva de Artistas Paranaense, realizada em março de 1973 no Teatro Paiol de Curitiba, que a pintura paranaense era “figura de retórica: na realidade fática não existe”⁴⁷. Seu posicionamento, no entanto, ia em desencontro com a opinião de críticos de fora do Paraná. Roberto Pontual dizia que enfim “rompe-se a exclusividade do eixo Rio-São Paulo e se criam condições para um circuito maior da atualidade. Intensificam-se propostas de vanguarda em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Recife, (...), etc.”⁴⁸. Neste contexto, Adalice diz não acreditar em uma ‘arte paranista’ com “ornatos de pinha numa coluna grega que não é nossa; porém, dizer que não existe arte paranaense contemporânea é negar nosso próprio momento histórico”⁴⁹.

Entretanto, esse momento em que a arte paranaense passa a ser incluída no circuito nacional demorou a chegar, e para Adalice, isso se deveu a características próprias do estado e da conjuntura social da época que conferiu à arte daqui questões diferentes do eixo central nacional. Para ela, ao contrário da literatura paranaense que na década de 20 inseria-se no modernismo através da corrente simbolista, a música e as artes visuais apresentavam-se mais conservadoras e apesar das incursões de João Turin e Lange de Morretes, “do ponto de vista formal eles ainda continuavam europeus e andersistas”⁵⁰. Ainda assim, Adalice diz que apesar do pioneirismo na década de 20 da literatura paranaense que apresentava um grande tom “de ‘gozação’ e de ‘comemoração’, mais propriamente do que ‘deglutição’ do modernismo”⁵¹ essa atitude dificilmente seria absorvida pelas artes visuais. “Curitiba era então uma pacata capital de província, demasiado tranquila (sic). (...). Como refletir dramas e neuroses de uma civilização tecnológica em meio à tanta paz?”⁵².

Para ela, esse cenário de tranquilidade que se refletiu na arte do estado aponta para uma mudança apenas na década de 40, período em que surgem três dos principais nomes relacionados à mudança no pensamento estético do período: Poty Lazarotto nas artes visuais, Dalton Trevisan na literatura e Adalto Araújo na poesia. Serão os dois primeiros mais Erasmo

⁴⁷ Ibid, p. 19.

⁴⁸ Ibid, p. 22

⁴⁹ Ibid, p. 19.

⁵⁰ Ibid, p. 163.

⁵¹ Id.

⁵² Id.

Pilotto os responsáveis pela Revista “o Joaquim”. Espaço de cunho artístico e literário, a revista passa a ser editada em 1945 e tem como objetivo a renovação do meio artístico-cultural de Curitiba através da promoção de artistas modernistas, entre eles Guido Viaro. Para Adalice é com Poty e Guido Viaro que o modernismo chegou ao Paraná e conquistou total autonomia como um processo cultural tipicamente paranaense, sendo estes artistas os responsáveis pela introdução de uma linguagem subjetiva na arte paranaense.

Esse momento reflete um contexto maior vivenciado na América Latina e que segundo Canclini caracteriza-se por “ondas de modernização”.

No final do século XIX e início do XX, impulsionadas pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos 20 e 30 deste século, pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio, desde os anos 40, pela industrialização, pelo crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais. (2013, p.68)

Seguindo este raciocínio, Bulhões (1991, p. 31) diz que também a evolução da sociedade de consumo e, em consequência a ampliação do público de arte fez com que o sistema de arte se abrisse e passasse a se pautar em valores e processos simbólicos mais instáveis e diversificados. Desta forma, “o modernismo das duas primeiras décadas do século XX, introduziu profundas alterações, não somente nas concepções estéticas, como nas formas de circulação e consumo de bens artísticos” que, no Paraná, serão ampliadas na década de 60 com a reformulação das instituições, mas que no fim, continuarão garantindo à arte uma função de distinção social.

Assim, a partir da década de 1940 uma sequência de acontecimentos indicam em Curitiba uma reformulação e agitação do meio artístico em favor de sua renovação. Em 1948 foi fundada a Escola de Música e Belas Artes do Paraná que teve em seu quadro discente futuros artistas como Fernando Velloso e Domício Pedroso, responsáveis anos mais tarde pela renovação da arte e das políticas culturais do estado. Em 1950, através de um curso de gravura ministrado por Poty a convite da Secretaria de Educação e Cultura, “forças modernistas até então dispersas”⁵³ uniram-se. Artistas como Emma Koch, Nilo Previdi, Alcy Xavier e Violeta Franco participam do curso. Violeta

⁵³ Ibid, p. 189.

Franco será inclusive a responsável pela criação, em 1951, da 'Garaginha', um ateliê livre que no período passou a ser o centro de discussões modernistas e que daria origem ao Clube da Gravura, futuro Centro de Gravura, liderado por Nilo Previdi. Em 1955, Ennio Marques e Alberto Nunes fundaram a galeria de arte Cocaco, passando a "liderar todo um grupo de artistas renovadores, entre cujos principais objetivos estavam a reforma do Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA). Objetivo concretizado"⁵⁴. Em 1957, por ocasião da inconformidade de alguns artistas com as decisões do júri do XIV Salão Paranaense de Belas Artes aconteceu, paralelamente, a exposição dos 'Pré-julgados'. Episódio com repercussão nacional devido à ampla cobertura da imprensa foi "tido como uma espécie de manifesto em prol dos afãs modernos da arte paranaense, uma forma emblemática de resposta ao predomínio oficial do conservadorismo" (FREITAS, 2003, p.102), podendo ser considerado a inauguração oficial do modernismo no Paraná e o artigo, 'O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice oficializada', publicado por Loio Pérsio no Diário do Paraná, o manifesto modernista da arte paranaense. Também no mesmo ano teve início o Círculo de Artes Plásticas do Paraná. Em 1961, Fernando Velloso expôs "as primeiras telas deliberadamente abstratas, feitas por um artista paranaense"⁵⁵, no Salão da Primavera e Ennio Marques assumiu a direção do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, consolidando o Movimento de Renovação e transformando a estrutura do SPBA, que ficaria pelos próximos anos nas mãos dos artistas abstratos. Em 1966, a galeria de arte 'A Toca' passou a ser o reduto dos artistas de vanguarda. Em 1969 foi realizado o 1º Encontro de Arte Moderna e Ennio Marques deixou o Departamento de Cultura da SEC. Entretanto, essas mudanças

(...) não puderam cumprir as operações de modernidade européia (sic). Não formaram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma modernização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural (CANCLINI, 2013, p. 67-68)

Ainda assim, esses eventos vão influenciar a próxima geração de artistas e as novas propostas. É válido lembrar que a tese de Adalice Araújo é

⁵⁴ Id.

⁵⁵ Ibid, p. 190.

apresentada em 1974 e por isso, a geração dos artistas de 1970 é a mais jovem em ação, tendo toda a sua atenção por representar naquele momento o clímax do período de sua pesquisa. Essa geração representava para Adalice o momento em que o Paraná finalmente se integrava à contemporaneidade, com uma geração “expressiva, consciente e polêmica”, porém, o passo seguinte dessa integração será a geração de 1980, essa sim a vanguarda da arte paranaense na visão de Adalice.

A geração de 1970, no entanto era basicamente definida a partir de três grupos: o grupo da Belas Artes (artistas ligados à Escola de Música e Belas Artes do Paraná), com Ivens Fontoura, Fernando Bini e Olney da Silveira Negrão. Formado a partir dos Encontros de Arte Moderna, o grupo tinha as pesquisas de vanguarda mais polêmicas, segundo Adalice. Depois vinha o grupo do ateliê de Janete Fernandes, com os artistas Isabel Bakker, Maria Ivone Bergamini e Osmar Chromiec, que buscavam o desenvolvimento perceptivo, e o grupo liderado por Suzana Lobo. Ainda havia alguns artistas que não se ligavam a grupo nenhum, como: Carlos Eduardo Zimmermann, Ronés Tadeu Dumke e Bia Wouk que apresentavam uma linguagem contemporânea que se aproximava do hiperrealismo, realismo mágico e arte conceitual.

Já o cenário do interior do estado existia, para Adalice Araújo, de maneira quase heroica. Quincajú, de Jacarezinho, Wilson Rio Apa, de Antonina, Henrique Aragão, de Ibiporã e os artistas de Londrina, com um pouco mais de apoio devido à Fundação Universidade ligada à Universidade Estadual de Londrina, destacando-se os nomes de Cleto de Assis, Yara Strobel e Renato Good Camargo. Com uma total desvinculação com os artistas da capital, nomes como Renato Good Camargo e Dirceu Rosa eram mais conhecidos em outros estados e até no exterior do que em Curitiba⁵⁶. A falta de incentivo do estado para estes artistas fazia com que muitos abandonassem a carreira. Devido à carência de apoio e recursos escassos nas cidades, seja em relação à estrutura expositiva ou a cursos de formação, a maioria dos artistas eram autodidatas, prevalecendo assim uma linguagem ingênua e primitiva.

⁵⁶ Com exceção do artista Quincajú, o levantamento de artistas e exposições do período de 1986-1988 (Anexo 1) não mostra a participação desses artistas do interior do Paraná em exposições organizadas pelo MAC-PR.

Todo o levantamento realizado por Adalice Araújo e que culminou em sua pesquisa de Livre Docência a levou a concluir que apesar de o Paraná ser um estado com características próprias havia um profundo “comprometimento com as expressões de brasilidade”, entretanto as influências germânicas, italianas e eslavas eram evidentes na formação da mentalidade do povo paranaense, constituindo-se como um dos motivos pelos quais “o Paraná não poderia deixar de ser um dos estados mais antropofágicos do país”, mas que ainda estava “a deglutir inúmeras expressões civilizadoras”⁵⁷. Esse mesmo espírito antropofágico foi colocado como um fator negativo para o desenvolvimento artístico e cultural do Paraná por Adalice. Segundo ela, “o canibalismo paranaense é assustador, até nos meios políticos, onde os nativos da terra se autodevoram”, sendo mais expressivo esse comportamento no meio artístico, notado através da negação de valores autenticamente paranaenses, fato que havia prejudicado carreiras e exaltado a necessidade do parecer externo para conferir legitimidade à arte daqui. Esse cenário se intensificava com os artistas do interior que além desses mesmos problemas ainda enfrentavam a falta de assistência.

Desta forma, mesmo tendo deixado de ser província de São Paulo há anos, teimava-se em “julgar o Paraná contemporâneo a partir do modelo paulista, negando-lhe totalmente a autonomia cultural”⁵⁸, conquistada a partir de 1940, momento em que, no entender de Adalice, o Paraná inicia sua fase de integração.

(...) desperta para uma problemática social mais dinâmica, não só por participar de um sistema econômico mais agressivo, como também, pela conscientização que a angústia da 2ª grande guerra trouxera à geração de 40. Nas subseqüentes décadas de 50 e 60, processar-se-ia gradativamente a integração ao modernismo; até que em 70, dadas as facilidades da comunicação e à abertura lentamente preparada pelas gerações precedentes, verifica-se total ‘atualização’ face às correntes internacionais mais contemporâneas.⁵⁹

Esses fatores justificariam, para Adalice Araújo, que fosse observado nos artistas das cidades do interior “uma tendência antropofágica com grande força telúrica: já os artistas de Curitiba (...) apresenta (sic), principalmente entre

⁵⁷ ARAÚJO, Adalice, Op. cit, p. 423.

⁵⁸ Id.

⁵⁹ Ibid, p. 423.

os mais jovens, uma grande preocupação elaborativa”⁶⁰. Entretanto, apesar de colocações mais específicas, no geral, a principal conclusão de Adalice é que “da pré-história até a vanguarda contemporânea, a arte paranaense impõe-se como uma razão de ser” e, portanto, deve “ser julgada dentro do nosso próprio contexto cultural, sem interpretações alienígenas”⁶¹.

Desta forma, a partir da análise da tese de Livre Docência de Adalice Araújo, é possível estabelecer quatro pontos centrais em sua defesa da arte paranaense e que serão fundamentais para a interpretação da seleção dos textos que serão analisados a seguir: 1. Autonomia: pois a produção paranaense deveria ser julgada dentro de seu contexto cultural, obedecendo a critérios próprios; 2. Globalização: pois a partir da década de 1970, os artistas se apresentavam atualizados como vanguarda frente às correntes internacionais; 3. Localização: com uma produção em decorrência de fenômenos sócio-culturais apresentando uma problemática social bastante típica e que havia recuperado o movimento paranista com sua temática voltada à ecologia, ao misticismo e ao resgate da memória local e, 4. Cronologia: ao se apoiar na progressão temporal e assim, estabelecer uma classificação evolutiva.

2.2 O Paranismo, a geração de 80 e o lugar da arte paranaense: classificações e legitimações

Os tópicos estabelecidos para a interpretação das análises de Adalice Araújo para a arte paranaense permitem localizar suas críticas dentro de processos de modernização constantes e que sempre são percebidos como uma tentativa de atualização de linguagens e procedimentos em oposição ao que passa a ser entendido como tradição.

Para Nestor Canclini, na América Latina a primeira tentativa de modernismo foi feita por artistas e escritores que, após uma temporada na Europa, voltavam aos seus países e então se perguntavam como aplicar toda a experiência com as vanguardas europeias em suas sociedades ainda em desenvolvimento, desencadeando modernismos que “beberam em fontes

⁶⁰ Id.

⁶¹ Ibid, p. 424.

duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; de outro ‘um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes’” (2013, p. 79). No Brasil esse cenário pode ser identificado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Um exemplo disso é o posicionamento do crítico Mário de Andrade em relação ao desenvolvimento da arte brasileira, “para enfrentar a presença, então avassaladora, da cultura francesa do final do século, materializada na hegemonia acadêmico-parnasiana, Mário opta por buscar na cultura alemã os subsídios necessários a uma reação ordenada e consciente que pudesse fazer frente ao passadismo” (AVANCINI, 1998, p. 190), caracterizando essa renovação a partir das vanguardas europeias, ao mesmo tempo em que busca a nacionalidade. “Aí encontramos um momento especial para localizarmos a questão identitária: a identidade se expressa como alavanca para a universalidade”. (GONÇALVES, 1994, p. 70).

Durante vários momentos da história do Paraná é possível identificar disputas pela liderança na arte e que em certo sentido buscam consolidar uma identidade para arte sempre atualizada com as raízes europeias. Estado relativamente novo, o Paraná se libertou de sua condição de comarca de São Paulo apenas em 1853. Os primeiros registros de produção artística aqui logo são tomados por disputas entre grupos e movimentos de artistas contrários. Na década de 1920-40 os discípulos de Andersen, defensores da tradição, disputam espaço com os artistas ligados a Guido Viaro e as propostas de modernização das artes visuais (FREITAS, 2003, p. 93). Mais adiante, este último grupo é desafiado por uma nova geração de artistas abstratos que além da atualização da arte envolve-se com as políticas culturais. (GASSEN, 2007, p.31). Nas décadas de 1970 e 1980 a disputa passa a ser entre abstratos, que agora também detêm os meios políticos de legitimação e artistas com uma linguagem mais vanguardista, que passam a buscar referências na produção estrangeira (GASSEN, 2007, p.36).

Neste sentido, "o experimentalismo, a busca por novas linguagens artísticas e por uma outra identidade começou a acontecer somente nos anos 1970" período em que "como apontado pela crítica de arte Adalice Araújo, iniciou-se uma nova abertura desse meio artístico" (GASSEN, 2007, p. 34-35).

Desde o início dos anos 1970 até a segunda metade de 1980, conviviam em Curitiba linguagens e categorias estéticas tradicionais e novas. Nesse período, encontramos obras que mesclavam as características da arte ligada à tradição dos cavaletes às de uma outra arte, de maiores dimensões e que tratava os materiais de maneira diferente. Além disso, em algumas dessas obras estão presentes as marcas da fusão entre arte e publicidade, arte e narrativas de alerta social (como nas obras de Elvo Benito Damo, Rettamozo e Suzana Lobo) e de temas ligados ao universo íntimo dos artistas (como nos trabalhos de Raul Cruz, Dulce Osinski e Rossana Guimarães). (GASSEN, 2007, p.134)

Esses novos artistas representavam a vanguarda da arte paranaense, mas, para Adalice Araújo, esta classificação estava muito mais ligada a uma atitude diante da vida do que simplesmente a questões estéticas. Para Arantes (2004, p 22), “no Brasil, vanguarda sempre foi sinônimo de experimentação estética, destinada a ofuscar os passadistas e a emparalhar o país com o que ia pelo mundo – no melhor dos casos, a sua estilização primitivista consagrava plasticamente a cor local”, isso parece acontecer também no Paraná.

Em texto de 29 de Junho de 1986⁶² a crítica paranaense define o que seria arte de vanguarda:

A arte longe de ser um hobby, um deleite subjetivo, ou um instrumento de alienação e propaganda é um fenômeno extremamente abrangente que capta não apenas o prisma existencial do artista, mas sobretudo, funciona como um radar da sociedade, detectando-a em seus mais variados aspectos filosóficos, religiosos, econômico, técnicos, históricos, sociais e políticos que refletem suas conquistas e seus conflitos. Na medida em que o artista consegue através da sua obra mudar os padrões comportamentais da sociedade em que vive – isto é, quando assume uma postura de abertura diante da vida – ele pratica arte de vanguarda.⁶³

Ainda no mesmo texto, Adalice diz que foi a partir dos Encontros de Arte Moderna que esta atitude começa a ser formulada e sintomas de ruptura com a tradição passam a se evidenciar com os grupos de artistas⁶⁴ dos anos 70, “década extremamente rica em construção de linguagem”, mas que atingiu o ponto alto em 1980 “em termos de método analítico do pensamento icônico”⁶⁵. Isso pode ser justificado em parte, porque, de acordo com Canclini “as vanguardas levaram ao extremo a busca de autonomia na arte, e às vezes

⁶² ARAÚJO, Adalice. **Artistas da geração 80 (1) Andréia Las**. Gazeta do Povo, 29 de junho de 1986.

⁶³ Id.

⁶⁴ Os artistas citados no texto e que representam a vanguarda da arte paranaense, são: Ivone Fontoura, Lauro Andrade, Márcia Simões, Olney da Silveira Negrão, Sonia Gutierrez, Margareth Born, Rossana Guimarães, Mohamed, Raul Cruz e Laura Miranda (entre outros).

⁶⁵ ARAÚJO, Adalice, op. cit.

tentaram combiná-la com outros movimentos da modernidade – especialmente a renovação e a democratização” (CANCLINI, 2013, p. 43). Entretanto, essa proliferação de experiências, bastante intensas nas décadas de 60 e 70 – no Paraná o auge parece ter sido os Encontros de Arte Moderna – faz com que se restaure-se “a autonomia do campo, à profissionalização e a revalorização do trabalho individual (não necessariamente individualista).” (CANCLINI, 2013, p. 139). Vê-se então um maior destaque aos artistas e menos a grupos e/ou filiações.

Em texto publicado em 12 de Outubro de 1986⁶⁶ no qual Adalice fala sobre a recepção negativa da arte paranaense pelos críticos do eixo Rio-São Paulo em relação às exposições realizadas lá naquele ano, ressalta que o artigo “As minúcias e burocracias do Paraná/Um panorama desolador, piegas e acomodado” feito pelo crítico de arte Frederico de Moraes, que será detalhada mais profundamente no terceiro capítulo desta pesquisa, poupou apenas os artistas da geração de 80, analisada como um grupo com “fortes traços de renovação”. Essa leitura de Adalice, no entanto, é bastante subjetiva. No artigo⁶⁷, Frederico de Moraes analisa as três exposições comentando os artistas individualmente e apesar de realmente poupar os artistas que Adalice classifica como ‘geração de 80’, não há nenhum elogio contundente à estes artistas.

Um detalhe importante sobre o crítico carioca e que faz perguntar sobre sua análise em relação a produção paranaense é o fato de que, de forma geral, os escritos sobre arte brasileira no contexto da década de oitenta e Frederico de Moraes estava inserido neste grupo, basicamente, demonstravam uma tendência a idéia da volta à pintura. Suas análises para o período estavam bastante fundamentadas na produção dos artistas da mostra ‘Como vai você, geração 80’⁶⁸ para avaliar todos os outros artistas dessa década. A exposição em questão apresentava vários novos artistas, sobretudo pintores com uma produção que evidenciava uma contrariedade ao “caráter excessivamente cerebral e intelectual da arte dos anos 70, esta nova geração adotou um novo

⁶⁶ARAÚJO, Adalice. **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná a mostra Pintores Contemporâneos do PR**. Gazeta do Povo, 12 de outubro de 1986 (h). Acervo MAC-PR.

⁶⁷ MORAIS, Frederico. **As minúcias e burocracias do Paraná: Um panorama desolador, piegas e acomodado**. Gazeta do Povo, 31 de agosto de 1986.

⁶⁸ Exposição realizada em 1984, no Parque Lage, Rio de Janeiro. Participaram 123 artistas de várias partes do Brasil e entre eles estavam: Beatriz Milhazes, Frida Baranek, Karen Lambrecht, Leonilson, Ângelo Venosa, Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Sérgio Niculitcheff, Daniel Senise, Barrão, Jorge Duarte, Víctor Arruda, entre outros.

slogan: “Pintura & Prazer” (MOURA apud MORAIS, 2011 p.7), essa atitude para Frederico “denotava a vontade do artista de extravasar, de forma não controlada, ao acaso, sua fantasia” (MOURA, 2011, p. 9). Na visão de Moraes, a nova pintura, portanto, marcava uma tendência na arte daquele período que oscilava entre o neo-figurativo e neo-informalismo.

Esse fato faz pensar se a utilização do termo ‘geração 80’ por parte de Adalice não seria mais uma tentativa da crítica em contextualizar a produção paranaense a partir de parâmetros do centro e assim, para validar e legitimar a produção paranaense.

Ainda assim, utilizando as críticas de Frederico de Moraes e suas poucas ressalvas sobre alguns artistas, Adalice engrandece a geração de 80, colocando esses artistas em uma condição de superioridade em relação às gerações anteriores. Para ela,

Há sem dúvida, uma diferença essencial entre o processo de criação dos artistas da geração 80 e os de 60. Enquanto que os artistas de 60 deixam ao crítico de arte a incumbência da análise de suas obras; em realidade os de 80 prescindem do crítico. Seu processo criativo apóia-se (sic) na pequena icônica que deles exige o ‘tempo criativo’ em que vivem. (...) Basta uma pesquisa mais a fundo junto aos artistas paranaenses para constatar que apenas neste exato momento (o fenômeno já se entrevê nos artistas da geração de 70) com os artistas de 80 é que existe a possibilidade de uma sustentação teórica da sua obra (tal como em um passado recente ocorreu com Kandinski, Malevich ou Mondrian).⁶⁹

Desta forma, como no texto sobre o mercado de arte paranaense⁷⁰ onde Adalice compara o pintor paranaense Miguel Bakun a Van Gogh para dizer que só o tempo vai consolidar os artistas mais representativos de suas épocas, agora é a geração de 80 que é aproximada da vanguarda europeia para ressaltar questões estéticas que se fundamentam e se embasam em práticas que Adalice considera um pouco tardias, mas do seu tempo. Essas aproximações, frequentemente forçadas e apoiadas em debates teóricos e estéticos que muitas vezes não se sustentam na prática e tem como único objetivo legitimar a arte paranaense, mais especificamente a modernidade da arte paranaense e a geração de artistas de 1980, são constantes nos textos de

⁶⁹ ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

⁷⁰ ARAÚJO, Adalice. **A grande bomba no mercado de arte do Paraná**. Revista Quem, fevereiro de 1986 (a), nº 145, ano 7. Acervo MAC-PR.

Adalice, exemplo disso é a publicação de 26 de julho de 1987⁷¹, *O Paranismo e a arte pós-moderna*. Em seu texto não há argumentação para a relação entre o Paranismo e a arte pós-moderna, mas segundo a autora, a tendência era sentida entre os jovens artistas curitibanos que tentavam recuperar o Paranismo, “um dos mais originais movimentos da literatura, música, folclore, programação visual, arquitetura e artes plásticas do sul do país”⁷².

Surgido no início da década de 1920, o Paranismo seria, de acordo com Adalice, a versão local do Movimento Pau Brasil⁷³: “um movimento nativista surgido em consequência da fase crítica que o Paraná viveu desde a Guerra do Paraguai até o episódio do Contestado”⁷⁴. As principais características do movimento revivido pelos jovens artistas, ela cita Wilmar Nascimento como exemplo, seriam “a temática voltada à ecologia, ao misticismo e ao resgate da memória local”⁷⁵. O movimento original ressaltava elementos nativos (fauna e flora) como símbolos do Paraná, através de uma produção academicista, que priorizava a pintura de paisagens, em uma clara busca pela afirmação da identidade paranaense.

A obra citada por Adalice Araújo em seu texto intitulava-se *Instalação Neo-Paranista, uma homenagem a João Turin, João Ghelfi, Lange de Morretes, Oswald Lopes e Romário Martins*, de Wilmar Nascimento. Registrada apenas no cartaz de divulgação da exposição, foi construída, de acordo com Luciana Bueno (2009, p. 137), entre 1976 e 1981 a partir de elementos nativos paranaenses e outros materiais reciclados. A obra não apresentava estilizações precisas do repertório paranista, como os tão frequentes pinhões estilizados observados nas calçadas da cidade, por exemplo, tampouco os sempre presentes relevos alegóricos ou a paisagem. A característica representação visual construída pelos artistas, em sua maioria descendentes de imigrantes e “definida por valores liberais da cultura da corte e pelas formas

⁷¹ ARAÚJO, Adalice. **O Paranismo e a Arte Pós-Moderna**. Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987. Acervo MAC.

⁷² Id.

⁷³ Idealizado por Oswald de Andrade, o Movimento Pau-Brasil tinha como característica principal uma posição primitivista, evidente a partir da busca de uma poesia ingênua, de redescoberta do mundo e do Brasil, tendo como forte inspiração os movimentos de vanguarda europeus. O movimento exaltava a inovação na poesia, o primitivismo, através de uma forte dialética entre o primitivo e o moderno, o nacional e o cosmopolita. O Movimento Antropofágico teve nessas propostas suas raízes.

⁷⁴ ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

⁷⁵ Id.

das artes decorativas do início do século XX" (CAMARGO, 2007, p.9), ou seja, pautada em um modelo europeu de arte ainda muito ligado à corrente acadêmica, não estava presente na obra de Wilmar Nascimento. Assim, a associação ao Paranismo se faria apenas por conta da incorporação de elementos naturais do Paraná à obra e a homenagem aos fundadores do movimento. Porém, ao ser resgatado pelo artista em questão, pertencente à geração de 1980, Adalice promove-o através de um recorte pós-moderno.

Apesar de uma ideia um tanto tendenciosa, esta associação feita por Adalice talvez se ancore nas discussões pós-modernas a respeito da arte se lido como uma reformulação da tradição, e assim, "(...) em vez de privilegiar o radicalmente novo, à moda da vanguarda ocidental" apresenta-se a complexidade da "repetição e da reescrita, da bricolagem e da tradução, com isso ampliando nosso entendimento das inovações" (HUYSEN, 2014, p.32). De outra forma poderia apenas obedecer um parâmetro cronológico, uma pós-modernidade por sincronia, ou seja, se a arte daquele tempo estava sendo rotulada de pós-moderna, a do Paraná também deveria ser, fazendo com que o uso do termo faça parte "de uma batalha política discursiva" (JAMESON, 2005, p. 19). Ou seja, essa apropriação de termos em voga, como 'pós-moderno' ou 'geração de 80' por parte de Adalice tinham a intenção de validar suas colocações. Ao inserir-se em um debate mais amplo levava consigo toda a arte paranaense.

Para o crítico alemão Andreas Huyssen que desenvolve sua pesquisa em torno do modernismo, do pós-modernismo e dos fenômenos da memória histórica através de diferentes aspectos da globalização, "(...) já não pode haver uma cultura puramente local, isolada dos efeitos do global" (2014, p. 25). Jameson complementa esta ideia dizendo que ao entender-se o modernismo como "um campo já ultrapassado de planejamento de cima para baixo, seja ele de governo, de economia ou de estética, um lugar de poder centralizado, em profunda discordância com os valores da descentralização e o aspecto aleatório característico de qualquer novo sistema pós-moderno" é possível criar um sentido positivo para o termo e assim, passar a usá-lo no sentido de renovação do que passou. Para Adalice Araújo esse sentido de renovação aparece no que ela acredita ser um "inconsciente coletivo [que] gera nos artistas do mundo inteiro preocupações análogas", e que se revela na

"tendência pós-moderna que se faz sentir entre os jovens artistas curitibanos" do período de 1970-80.

Assim, ao retomar o Paranismo de forma a aproximá-lo de tendências pós-modernas em arte e aos artistas da geração de 80, Adalice Araújo aproxima a arte paranaense às narrativas globais do campo da arte. É importante ressaltar que apesar dessa aproximação ser passível de explicação, ela foi feita com critérios muito pessoais por parte da crítica de arte e não encontram ecos em outros autores.

No entanto, essas relações se dariam porque, segundo Huyssen, os países periféricos foram ignorados no processo que ele chama de 'modernismo clássico da Europa Continental', porém "das maneiras mais interessantes, o modernismo perpassou culturas imperiais e pós-imperiais, coloniais e descolonizadas" (HUYSSSEN, 2014, p.19) e essas geografias elaboraram "estratégias literárias e representacionais sintonizadas com as experiências e subjetividades criadas pela colonização", revelando suas contingências locais e instituindo modernidades alternativas que foram "também moldadas por suas inscrições temporais" (HUYSSSEN, 2014, p. 19), ou seja, retratos de seu tempo que não traduzem apenas um desejo de ser moderno, mas refletem questões globais comuns, emergentes desde o início do século XX, como, por exemplo, a "presença de um academicismo sumamente formalizado no mundo da arte" ou a "ascensão de novas tecnologias como a fotografia, o cinema e o rádio; e por fim, da proximidade entre a revolução estética e a revolução política" (HUYSSSEN, 2014, p. 20). Assim "essa transição para um mundo mais modernizado também caracterizou a vida nas colônias, não importa com que grau de diferença e se tornou um tropo central (...)" (HUYSSSEN, 2014, p.20) no desenvolvimento dessas sociedades, desencadeando "modernismos sem entraves" (HUYSSSEN, 2014, p.28). Também para Jameson essas modernidades 'alternadas' ou 'alternativas' (2005, p. 22), "podem ser explicadas pelas conjunturas políticas e a dinâmica institucional" (2005, p. 11) estabelecendo-se "sob a forma de cânones provisórios e disponíveis, de constelações e relações textuais, sujeitas, a um só tempo, à dissolução e à substituição" (2005, p. 12), ou seja, as categorizações vão sendo feitas e substituídas conforme os próprios conceitos vão sendo revistos.

Neste sentido, é possível classificar como “traduções” as interpretações que Adalice Araújo dispõe para a arte paranaense. Este termo é utilizado por Huyssen para descrever como “as questões da modernidade estão hoje [a partir da década de 1980] invariavelmente ligadas à globalização” (2014, p. 16) e, por isso, retomam nas artes “dimensões do próprio modernismo”, como: “(...) o anarquismo semiótico da vanguarda, a figuração e a narrativa, o gênero e a sexualidade, a raça e a migração, os usos da tradição, a tensão entre o político e o estético (...)” (2014, p. 16-17), mas a partir de uma identidade local, “(...) transferências laterais, traduções, digestões e transformações criativas de bens culturais apropriados pelas respectivas culturas locais, regionais ou nacionais” (2007, p. 17) que garantem um sistema autônomo de produção.

Assim, esta estrutura acaba revelando as diversas codificações da produção artística, mostrando “o modo pelo qual as práticas e produtos culturais se ligam aos discursos do político e do social em constelações locais e nacionais específicas, à medida que se desenvolvem no intercâmbio transnacional” (HUYSSSEN, 2014, p. 33), e por isso, quando a sociedade altera seus processos e discursos, revela-se uma operação dialógica entre arte e sociedade que busca classificar as produções contemporâneas artísticas a partir dos discursos de seu tempo, assim como fez Adalice em relação à arte paranaense, pois mesmo na Europa, os movimentos modernistas surgem “não onde ocorrem transformações modernizadoras estruturais, econômicas, por exemplo, “mas onde existem conjunturas complexas, ‘a intersecção de diferentes temporalidades históricas’ (...) em um espaço onde se combinavam ‘um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível” (CANCLINI, 2013, p.72-73)

Esse cenário em que o passado disputa espaço com o novo e revela essa dinâmica que aponta para a ‘modernização’ a arte no sentido de uma renovação pode ser lido no artigo escrito por Adalice Araújo para a revista Quem, em fevereiro de 1986⁷⁶. No texto suas considerações giram em torno da defesa e/ou promoção dos artistas da geração de 1980, da ineficiência dos órgãos oficiais em legitimar e divulgar esses artistas e da acusação de que o mercado de arte de Curitiba privilegiava determinado segmento de artistas em

⁷⁶ ARAÚJO, Adalice. **A grande bomba no mercado de arte do Paraná**. Revista Quem, fevereiro de 1986, nº 145, ano 7.

função de um jogo de marketing que tinha como fim o lucro e não a promoção da cultura. Em sua opinião, seguindo o direcionamento de marchands e dos meios de comunicação de massa, o investidor de arte de Curitiba desconsiderava a opinião da crítica de arte especializada que não tinha espaço na imprensa local devido ao conflito de interesses gerado pelo exercício de liberdade exercido pelo crítico e os valores materiais ligados ao consumo por parte do público.

Nessas vacilações e contradições não resolvidas do consumo manifestam-se as ambigüidades da modernização, a coexistência de tradições culturais diversas e a desigual apropriação do patrimônio. Nas opiniões e nos gostos do público aparecem o êxito – relativo – e o fracasso – relativo – da modernização social e do modernismo cultural (CANCLINI, 2013, p. 154).

Esse cenário, para Adalice, criava um ambiente desfavorável para o crítico de arte e oprimia parte da classe artística, pois favorecia artistas já consolidados financeiramente que podiam se promover, evidenciando um esquema de marketing que priorizava a venda de obras. Alguns galeristas locais ainda preferiam promover artistas do centro (São Paulo e Rio de Janeiro), porém, segundo a crítica, havia muitos artistas da geração de 80 com qualidades superiores aos da “Casa Sete”⁷⁷, mas que não conseguiam expor nas mesmas galerias. Apesar disso, para a crítica paranaense, essa falta de espaço era consequência do desconhecimento geral da arte local que acabava ficando restrita às próprias fronteiras, sendo o grande problema “o reconhecimento da identidade cultural que o Paraná possui e que ele mesmo desconhece”. A situação, para Adalice, era agravada pela falta de estrutura e apoio à pesquisa e publicação, dificultando a divulgação dos artistas locais e a falta de espaço que a crítica de arte encontrava na imprensa. Ainda assim, de acordo com seu texto, havia uma melhora da economia que permitia que a classe média passasse a desfrutar de mais bens materiais e entre eles estavam as obras de arte, o que permitiu a criação de um mercado de arte

⁷⁷ Galeria de arte em São Paulo fundada nos anos 1980. Representava os seguintes artistas: Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, Nuno Ramos e Antonio Malta. CASA SETE. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434027/casa-7>. Acessado em 01 de março de 2017.

favorável, representando “um estímulo a mais [que] permite certo grau de ‘profissionalização’ (mesmo que para bem poucos, é verdade)”⁷⁸.

Neste momento segundo roteiro proposto por Adalice Araújo e publicado na Revista Referência e Planejamento⁷⁹ “é possível dividir os artistas plásticos que consolidaram a renovação em pelos menos cinco grupos”⁸⁰ os quais conviviam na década de 1980 e assim, compunham o campo de arte paranaense. Centralizado em Curitiba, onde estava localizada a maioria dos artistas e os principais cursos de formação⁸¹ a divisão proposta foi a seguinte: O grupo formado dos Encontros de Arte Moderna (1969 – 1980) ou geração de 70, era um grupo diverso e muito desses artistas conduziam suas carreiras artísticas em paralelo com suas carreiras políticas ou docentes; o Grupo Ponto de Partida, de curta duração apresentava tendências expressionistas; o Grupo do Ateliê de Janete Fernandes, que teve Osmar Chromiec como principal representante; o Grupo de Suzana Lobo, que marca “oficialmente a introdução da nova figuração no Paraná”⁸² e o Grupo do Anexo que girava em torno do editor do suplemento “Anexo” do Jornal Diário do Paraná, Reynaldo Jardim; além dos artistas independentes, ou seja, artistas que não se vinculavam a grupo nenhum, mas que apresentavam como ponto em comum uma linguagem que ia do hiper-realismo, realismo mágico à arte conceitual e, aparte, os escultores e tapeceiros. Esse roteiro definido em 1980 por Adalice e reapresentado em 1989 pelo catálogo do Banestado – *Gente nossa, coisas nossas: Anos 70. Enfim o encontro com o tempo* – deixa de fora os artistas abstratos (geração de 1950 e 60) que apesar da migração de alguns para o campo político ainda produziam e expunham; a geração de 1980, não formada no momento da primeira escrita do roteiro, mas consolidada em 1989 e os artistas do interior, com destaque para as cidades de Londrina e Maringá.

⁷⁸ BANCO DO ESTADO DO PARANÁ. Banestado 61 anos fazendo a história do Paraná: anos 70. *Enfim o encontro com o tempo*. Curitiba, PR: Banestado, [1989?]. Catálogo. (Gente nossa coisas nossas). Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Banestado61anos/Anos70Enfimoencontrocomotempo.pdf>

⁷⁹ O roteiro foi publicado na Revista Referência e Planejamento, nº 12, janeiro/março, 1980 e citado no catálogo “Anos 70. Enfim o encontro com o tempo” publicado pelo Banestado, 1989.

⁸⁰ ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

⁸¹ A Escola de Música e Belas Artes era a principal referência de formação artística de 1948 até 1972, quando é criado o curso de Educação Artística na UFPR. Além disso, muitos artistas mantinham cursos livres em seus ateliês.

⁸² ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

Na década de 1980, enfim, alguns artistas passam a viver somente de arte (GASSEN, 2007, p.127). Observa-se neste momento também o surgimento de um outro tipo de consumidor, que pretere a pintura de cavalete por obras mais contemporâneas, como objetos e pinturas de grande escala (GASSEN, 2007, p. 128), sinalizando que a produção da arte paranaense também havia se transformado. Mesmo assim, ainda havia uma “prématuridade das relações comerciais locais da arte, marcada pela dificuldade dos artistas em compor um preço para suas obras, pela matemática injusta das poucas galerias para inúmeros artistas e pela matemática ainda mais injusta das vendas ocasionais” (GASSEN, 2007, p. 131) que fez com que o campo da arte paranaense não fosse visto de maneira consolidada.

No entanto, segundo Bulhões (1991, p. 27-28) são complexos os mecanismos que buscam algum consenso para legitimação da obra de arte, porém acaba prevalecendo a ideia de que “o critério para a definição do valor artístico é a própria qualidade do artista reconhecida em determinado produtor”, deixando evidente que os valores e critérios de julgamento em arte não são permanentes ou universais, mas estabelecidos “a partir de um sistema de relações entre indivíduos e instituições”. Por isso torna-se tão importante a validação de certos entendimentos e artistas, sempre um jogo entre o que passa ser entendido como uma postura passadista em relação às atualizações dos procedimentos, técnicas e ideologias artísticas.

Isso justifica a insistência de Adalice em afirmar que os artistas paranaenses sofriam apenas de má divulgação. Ainda no artigo “A grande bomba no mercado de arte do Paraná” ela cita o exemplo da mostra “Tradição e Ruptura” organizada pela Fundação Bienal de São Paulo (nov.1984-jan.85). Nesta exposição a obra “Polaca” de Guido Viaro teria sido considerada pela crítica o melhor retrato feito em território nacional na década de 30. Porém, a especulação de mercado fazia com que artistas de grande importância para a arte paranaense não conseguissem reconhecimento. Desta forma, para Adalice, os artistas locais estariam entre dois vilões: de um lado, o esquema das galerias que investiam apenas em artistas com boas condições financeiras e de outro, o estado, que pouco ajudava na manutenção da arte e cultura.

É preciso levar em conta também que a produção de arte paranaense não ocupava parcela considerável da produção nacional e nem tinha a mesma

representatividade que os artistas do cenário central brasileiro, por exemplo. Neste sentido, Bulhões aponta que a incorporação da produção marginal da arte – seja relativo à técnica ou ao lugar de produção – “varia amplamente ao sabor de determinantes internas do sistema, mas também de demandas impostas pela própria sociedade” (1991, p. 29). Este parece ser o caso de Curitiba.

Para Nestor Canclini “uma política é democrática tanto por construir espaços para o reconhecimento e o desenvolvimento coletivos quanto por suscitar as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensado o que põe obstáculos a esse reconhecimento” (CANCLINI, 2013, p. 157). O Museu de Arte Contemporânea do Paraná, instituição vinculada ao estado e que poderia ajudar na agitação e divulgação da cena local, nessa democratização da arte, tinha sua programação à mercê das políticas praticadas pelo governo, que oscilavam entre excessivamente populistas ou elitistas. Além disso, o Secretário da Cultura, Fernando Ghignone, “cheio de boa vontade”⁸³, não estaria bem assessorado e muito disso seria pela ausência de um crítico de arte no Conselho Interno do MAC-PR. Segundo Adalice, a política cultural concentrada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná era autoritária e por isso deveria haver um Conselho Estadual de Artes Plásticas que, ao dividir responsabilidades com a instituição, questionaria e discutiria sua programação de forma democrática. Mas, o sistema em vigor naquele momento estava em falência. O Salão Paranaense, outrora o mais importante evento do estado já não conseguia mais atrair os artistas atuais da geração 70 e 80 e as instituições oficiais preteriam artistas como Antônio Arney e Ronaldo Vargas, que já sofriam com a falta de marchands⁸⁴ realmente preocupados em apostar e investir nos artistas, relegando-os ao gosto de uma nova classe média tradicional preocupada apenas em investir.

A preocupação do mercado em agradar tal clientela prejudicava artistas que ao tentarem se adaptar ao gosto dos clientes perdiam-se em concessões e por isso, regrediam em sua arte. Com exceção do que Adalice classifica neste

⁸³ Id.

⁸⁴ Roberto de Magalhães Freitas, em seu texto *O mercado de arte na visão de um marchand*, aponta que o principal papel do marchand é o de ser mediador entre o artista e o mercado de arte, garantindo a autenticidade, procedência, qualidade artística e visando uma boa divulgação das obras (VEIGA, 2002).

texto como “boas galerias”, havia casos de galeristas que proibiram alguns artistas de exporem por conta da falta de entendimento estético da produção em questão⁸⁵ ou ainda de proibirem que sua galeria fosse citada por determinado crítico⁸⁶. Esse cenário era propício para embates que se justificavam através da arte, mas que na verdade obedeciam a um jogo político de interesses que intencionava a manutenção/anulação de sistemas artísticos. Tanto isso é verdadeiro que Adalice encerra seu texto com a já citada comparação entre o artista paranaense Miguel Bakun a Van Gogh para dizer que em questão de arte não adianta investir pelas regras do mercado e que o tempo trata de selecionar os artistas que mesmo marginalizados em suas épocas passam a ser os mais representativos de suas gerações.

Reiterando as críticas feitas no texto para a Revista *Quem*, em 14 de Setembro de 1986, Adalice publica em sua coluna o texto “Coletiva Guaíra II/86”, mas agora seu foco recai sobre a inabilidade das instituições oficiais em promoverem os artistas daqui e como isso tem custado à imagem do Paraná em relação à produção artística; esse texto faz referência a crítica de Frederico de Moraes comentada no subcapítulo anterior. As exposições⁸⁷ de artistas paranaenses realizadas naquele ano no Rio de Janeiro, promovidas por agentes locais como “uma grande ação entre amigos”⁸⁸, teriam gerado críticas negativas que questionavam o nível da produção paranaense, considerando-o contestável. Para Adalice, apesar da análise dos críticos (Sheila Lerner e

⁸⁵ O artista Elvo Benito Damo foi proibido de expor em uma galeria da cidade por que sua obra foi considerada pornográfica pela galerista. Em contato telefônico realizado em 24 de março de 2017 o artista confirmou a informação. Disse que o conjunto de obras em questão era uma série feita em fibra de vidro vermelha e que trazia alguns nus femininos, além de uma peça em referência a Jesus Cristo. O artista não informou nada sobre a galeria. (DAMO, 2016)

⁸⁶ A galerista Maria da Graça Siqueira Campo, da Graça Galeria de Arte, enviou um telegrama à Adalice Araújo no qual dizia: “Peço-lhe encarecidamente não mais mencionar o nome de minha galeria em sua coluna dominical. Os artistas que até o presente momento realizaram exposições individuais em nossa galeria e eu, particularmente, certamente dispensamos os seus pareceres acerca de sua obra e de nossa atuação frente a galeria. Rogo-lhe que não mais me procure. Muito grata”.

⁸⁷ No texto publicado em 12 de Outubro de 1986, intitulado “No Museu de Arte Contemporânea, a mostra de pintores contemporâneos do PR” Adalice lista as exposições realizadas no eixo Rio-São Paulo e os artistas participantes: Foram elas: Geraldo Leão, Jair Mendes, Mohamed, Raul Cruz, Rogério Dias e Schwanke, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; AnetteSkarbek, Helena Wong, João Osório Brzezinski, Leila Pugnioni, Letícia Faria, Mazé Mendes, Ronald Simon e mais tarde Rossana Guimarães, na Galeria IBEU, no Rio de Janeiro. Sobre as exposições o crítico de arte carioca Frederico de Moraes teria escrito o artigo “As minúcias e burocracias do Paraná/Um panorama desolador, piegas e acomodado”.

⁸⁸ ARAÚJO, Adalice. **Coletiva Guaíra II/86**. Gazeta do Povo, 14 de setembro de 1986.

Frederico de Moraes) recair sobre a produção mais atual, suas raízes seriam mais profundas: “por várias razões nossos artistas, incluindo Andersen e Viaro, não tem o mesmo ‘marketing’ criado em torno de um Visconti ou de um Volpi”⁸⁹.

Quanto ao exercício crítico, Adalice insiste no fato de que em Curitiba “é negado à crítica de arte o direito de análise” e que, resumidamente, falta para o amadurecimento da produção e discussão sobre arte, três pontos:

Debate aberto e livre por parte da crítica (...); criação de um marketing sério, vinculado à publicação e veiculação de bons textos analíticos; e finalmente curadores competentes, e profundos conhecedores da produção local contemporânea, com critérios de seleção que parem acima de clubes fechados⁹⁰.

Enfatizando a importância do papel da crítica para a construção de um debate que leve o público e os demais agentes a entenderem a necessidade da promoção de uma arte mais atual que represente o Paraná em pé de igualdade aos demais estados e que tenha possibilidade de uma projeção internacional.

Desta forma, na publicação de 9 de março de 1986, os dois textos, "No Guaíra a exposição 'El arte por la paz'" e "Retrospectiva de Guido Viaro", explicitam o posicionamento estético de Adalice Araújo. No primeiro texto, ao informar sobre os procedimentos de participação para exposição "El arte por la paz", organizada pelos escultores chilenos Cristina Pizarro e Felipe Castilho em comemoração ao Ano Internacional da Paz, Adalice aproveita para ressaltar as qualidades da arte e dos artistas paranaenses e a tradição destes de luta pela paz. Diz que o processo criativo como um todo, ou seja, produção e crítica é um ato de liberdade e que na "Carta de Curitiba", documento final do Encontro Nacional dos Críticos de Arte, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba em 1980, conclui-se que "sem a existência de uma democracia plena não é viável o exercício da crítica. Não há convivência possível entre bombas e críticas, uma vez que este este (sic) é um exercício de contestação no terreno das ideias"⁹¹. No entanto, a Carta de Curitiba fazia referência ao período da

⁸⁹ Id.

⁹⁰ Id.

⁹¹ ARAÚJO, Adalice. **No Guaíra a Exposição 'El arte por la paz'**. Gazeta do Povo, 9 de março de 1986.

Ditadura que o país acabava de sair e, portanto, a falta de democracia. O exercício da crítica neste contexto era apontado como livre pensar e não como o trabalho do crítico de arte.

Em seguida, cria todo um argumento que parte de Nilo Previdi, segund ela marginalizado pela "arte oficial", passa pela pintura de Guido Viaro⁹² usada como metáfora para falar sobre a condenação de Curitiba "à autofagia" e suas vítimas, como por exemplo, o artista Miguel Bakun⁹³, para ressaltar que o dever de levar arte às ruas como um exercício de paz e liberdade agora estava nas mãos de grupos como "Moto Contínuo" e "Sensibilizar" (ambos da geração de 1980) os quais teriam ideais éticos e estéticos compatíveis com a exposição "El arte por la paz". Assim, cria um contexto de legitimação dos artistas da geração de 1980, seu carro chefe para afirmar a vanguarda da arte paranaense e a atualização desta em relação ao contexto nacional e internacional.

Se, como dito anteriormente, Adalice usou o termo 'geração 80' para aproximar a produção paranaense de um contexto maior, também o fez no sentido de atualizar esses artistas, a "novíssima geração", aos artistas de 1970, afirmando haver naqueles artistas uma postura que os conectava (REINALDIM, 2007, p. 148), em uma relação de evolução.

Para nós que temíamos que a Geração/70 fosse episódica e que sua força não mais se repetisse, a Mostra do Grupo que "por acaso" se autodenomina "Bicicleta", [...] reunindo obras dos artistas da Novíssima Geração/80 – constitui-se na grande surpresa do mês de maio. É verdade que eles não têm a preocupação de captar o clima físico e existencial de Curitiba como a Geração precedente, dando-nos a impressão de serem mais individualistas, mais preocupados com o seu eu diante do mundo. Porém, fazem-nos entrever que a "evolução da arte paranaense" não será fragmentada nesta década. Ao contrário, cada geração é única e tem liberdade de encontrar seu próprio caminho.⁹⁴

Ainda de acordo com o Reinaldim, Adalice vai utilizar o termo para designar as especificidades de artistas que produziram arte em uma determinada época com o objetivo de abarcar as manifestações de artes visuais da década de 1980 como um todo, e não apenas a produção pictórica

⁹² Homem sem Rumo, 1940 - óleo sobre tela, 72 x 59,2 cm

⁹³ Aqui, Adalice refere-se ao suicídio de Miguel Bakun em 1963, após um período de depressão. Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/cores-de-bakun-bmx5i0s1qzsiqoehsrhuky6vi>. Acessado em 30 de março de 2017.

⁹⁴ Trecho retirado da pesquisa de Ivair Reinaldim. Fonte do autor: Araujo, Adalice. Veja e sinta o grupo Bicicleta. Curitiba: Gazeta do Povo, 20 de maio de 1982.

desse período. No entendimento da crítica não havia neste ‘grupo’ uma ruptura entre a “geração de 70” e a “novíssima geração” de artistas dos 80, mas uma continuidade, que seria dada através do processo de “evolução da arte paranaense”. Se por um lado esse posicionamento teórico a afastou de um discurso generalizante e preocupado em promover o retorno da pintura, a exemplo de Frederico de Moraes, por outro, contribuiu para que Adalice muitas vezes afastasse a produção paranaense de discussões mais amplas da arte brasileira, favorecendo uma espécie de regionalismo (REINALDIN, 2007, p. 149). Assim, segundo a crítica:

A Geração 80, no Paraná, vem conseguindo manter uma postura de total independência face à política cultural, não se deixando, por outro lado, corromper pela merchandise local. É impossível explicar o fenômeno desta geração como uma simples releitura do que se passa no eixo Rio/São Paulo ou na jovem pintura italiana ou alemã. (REINALDIN, 2007, p. 150).⁹⁵

Ao atentar para as especificidades da jovem produção paranaense de artes visuais nos anos 1980, Adalice ressalta que não se trata de pura inspiração em relação ao que ocorria nos principais centros culturais do país ou do exterior. Destaca, por exemplo, que uma das características mais fortes ocorridas no Estado foi a formação de grupos com o objetivo de “reagir contra a apatia, a insolvência e a alienação da cultura local”, mas, ao mesmo tempo, defende que “é na pintura que a Geração 80, no Paraná, encontrará um de seus mais fortes veículos de expressão”⁹⁶, reproduzindo o discurso hegemônico (REINALDIN, 2007, p.150) do período.

Voltando à publicação de 9 de março de 1986 o segundo texto da coluna traz informações sobre uma exposição retrospectiva de Guido Viaro. Em meio a informações sobre a exposição e a vida do artista, Adalice diz que “assim como Guignard em Minas Gerais, Guido Viaro é a figura chave para o modernismo no Paraná”⁹⁷. Situa Viaro a partir da arte paulista, primeiro lugar onde o artista teria ficado ao vir da Itália para o Brasil, dizendo que suas obras apresentavam afinidades com o Grupo Santa Helena e Família Artística

⁹⁵ Trecho retirado da pesquisa de Ivair Reinaldim. Araujo, Adalice. “Paraná e Santa Catarina”. In: BR80: pintura Brasil década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 25-26.

⁹⁶ Trecho retirado da pesquisa de Reinaldim. Araujo, Adalice. “Raul Cruz artista símbolo da Geração 80”. Curitiba: Revista Galerie, ano I, nº. 9, 1987, p. 25.

⁹⁷ ARAÚJO, Adalice. **Retrospectiva Guido Viaro**. Gazeta do Povo, 9 de março de 1986.

Paulista⁹⁸, mas que a atuação do meio cultural local de tradição realista/impressionista da Escola de Andersen também haviam influenciado sua arte, sendo responsável pela grande transformação de sua obra. Porém, a participação naqueles grupos artísticos teria afetado não só sua arte, mas a de todo estado, uma vez que, ao atuar também como arte-educador, teria influenciado os artistas das gerações seguintes e que, só assim, “conseguiram superar o objetivismo visual da Escola Andersen para aderirem, inicialmente, a uma corrente subjetiva expressionista, abrindo-se em seguida, às novas tendências”. Vê-se novamente que essa aproximação da arte/artistas entre Paraná e São Paulo será um elemento de afirmação da constante atualização da produção artística do estado como forma de reafirmar a modernidade e posterior vanguarda da arte daqui, uma vez que as comparações entre as capitais em relação à arte moderna eram feitas, normalmente, para ressaltar a falta de modernidade do Paraná. Como exemplo desse tipo de perspectiva, pode-se citar um trecho do texto “O sonho do progresso”⁹⁹, do professor Luiz Carlos Ribeiro, feito para compor a exposição Tradição/Contradição, realizada no MAC em 1986 e sobre a qual tratarei mais adiante. Segundo Ribeiro;

Pretendia-se no Paraná repetir o que acontecia em nível nacional – entenda-se São Paulo –, ou seja, a industrialização promovendo o crescimento econômico. Assim, como a industrialização do Brasil o retiraria de sua condição de ‘dependente’, ‘periférico’, em relação aos países industrializados, também o mesmo deveria acontecer com o Paraná em relação a São Paulo (RIBEIRO, 1986, p. 114).

Assim, seja em relação à arte ou a economia do Paraná, havia uma frequência na caracterização do Paraná como dependente de São Paulo. Mostrar que essa condição não representava a realidade do estado era essencial para Adalice.

O pensamento de Nestor Canclini complementa e dá certa sustentação para o posicionamento da nossa crítica:

⁹⁸ Grupos importantes para a consolidação da arte moderna em São Paulo entre os anos 1930-40. Artistas como Francisco Rebolo, Mário Zanini, Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa, Rizzotti, Rossi Osir e Wademar da Costa, entre outros, participaram dos grupos.

⁹⁹ RIBEIRO, Luiz Carlos. **O Sonho do Progresso**. Catálogo da exposição Tradição/Contradição, 1986, p. 113- 115. Acervo MAC-PR.

Devemos concluir que em nenhuma dessas sociedades [América Latina] o modernismo foi a adoção mimética de modelos importados, nem a busca de soluções meramente formais. Até os nomes dos movimentos, observa Jean Franco [Jean Franco, *La Cultura Moderna em América Latina*, México, Grijalbo, 1986, p. 15], mostram que as vanguardas tiveram um enraizamento social: enquanto na Europa os renovadores escolhiam denominações que identificavam sua ruptura com a história da arte, impressionismo, simbolismo, cubismo -, na América Latina preferem ser chamados por palavras que sugerem respostas a fatores externos à arte: modernismo, novomundismo, indigenismo. (CANCLINI, 2013, p. 83).

Ou seja, “(...) optar de forma excludente entre dependência ou nacionalismo, entre modernização ou tradicionalidade local, é uma simplificação insustentável.” (CANCLINI, 2013, p.84) e parece que era assim que Adalice entendia a arte paranaense, através de um panorama ligado às raízes do Paraná, à uma identidade europeizada, mas, ao mesmo tempo, conectada ao que tinha de mais atualizado na arte, fosse no cenário nacional – Rio de Janeiro e São Paulo –, ou internacional – contexto das vanguardas europeias.

Existe assim, uma repetição de alguns temas nos textos de Adalice que, ao caracterizar o contexto analisado também representam seus embates pela arte paranaense: 1) Os artistas da geração de 70 e, principalmente da geração de 1980 eram a vanguarda da arte paranaense e precisavam ser divulgados e valorizados, só assim eles seriam reconhecidos fora das fronteiras de Curitiba e a arte do Paraná seria conhecida; 2) a função do crítico de arte não era valorizada e sua atuação acabava ficando à margem das discussões artísticas, pois revelavam interesses divergentes aos agentes ligados tanto ao mercado de arte quanto a manutenção das tradições artísticas; 3) As instituições oficiais ligadas à arte, especialmente o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o mais representativo do período em relação à divulgação da arte e legitimação dos artistas, não se empenhava em divulgar a produção mais recente da arte paranaense, ficando confinado ao gosto e direcionamento de uma elite e não se desvinculava ao passado. Desta forma, sua defesa pela arte paranaense se caracteriza na afirmação desses pontos e seu posicionamento estético apontava para uma renovação do campo artístico através da superação do gosto acadêmico da elite.

2.3 Da exposição Tradição/Contradição: embates pela arte paranaense

A exposição Tradição/Contradição aconteceu no período de 03 de junho a 03 de agosto de 1986. Promovida pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, através do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, teve Maria José Justino como curadora. Sua proposta central era apresentar um panorama da produção artística paranaense. Dividida em partes¹⁰⁰ a exposição foi bastante criticada por Adalice Araújo. O primeiro texto sobre o assunto foi publicado em 30 de março de 1986 e intitulava-se “A Contradição da Tradição”.

Segundo a crítica, a exposição envolta em certo sigilo, revelaria pressa da instituição “em mostrar serviços em uma área com a qual não se preocupou à altura nestes dois últimos anos”¹⁰¹. Entre outras coisas, Adalice acusava a instituição de ser “marinheiro de primeira viagem”, de não ter noção de como preparar uma exposição de grande porte, além de questionar a escolha de um roteiro acadêmico. Informa que a mostra do MAC-PR estaria ligada ao curso Tradição e Contradição, promovido pela FUNARTE e que copiava um roteiro fornecido pela Revista Referência e já usado por Jair Mendes e Marisa Bertolli em 1980 por ocasião do Encontro Nacional de Críticos de Arte, o qual apresentava as seguintes divisões: Arte móvel e rupestre do índio pré-histórico, Fase Itinerante e a Escola de Mariano de Lima, Andersen e seus discípulos, Lange de Morretes e seus discípulos, artistas estrangeiros ligados ao objetivismo visual, Escultores e Tapeceiros, Artistas Insitos, Do Expressionismo ao Conceitual e Nova Geração, os quais, expostos separadamente, teriam ocupado vários espaços expositivos da cidade.

A exposição de Jair Mendes montada por ocasião do 1º Encontro Nacional dos Críticos de Arte tinha objetivos que iam além de discutir questões concernentes à arte ou ao trabalho do crítico e estendia-se para promoção da cidade, apoiada em uma;

¹⁰⁰ De acordo com o texto de Adalice Araújo ‘Da exposição Tradição/Contradição’, algumas partes da exposição eram: Primeiros tempos, Paraná Tradicional, Arquitetura Moderna no Paraná, Modernos e Contemporâneos.

¹⁰¹ ARAÚJO, Adalice. **A Contradição da Tradição**. Gazeta do Povo, 30 de março de 1986.

(...) modernização urbana vislumbrada pelo IPPUC e pela Prefeitura de Curitiba capitaneada por Lerner consistia num espaço ambíguo que conjugava a visão do “Urbanismo Racionalista” de extração modernista e o cultivo de certa escala mais reduzida, de uma vida citadina como numa comunidade, mais afeita e pautada por determinadas “tradições” (SILVEIRA, 2016, p. 120)

Esse caráter tradicional e passadista também pautava a produção de muitos artistas e favorecia ainda na década de 1970 a produção de pinturas de paisagens, por exemplo (SILVEIRA, 2016, p. 120). Esse caráter acabava distanciando os artistas paranaenses do cenário nacional das artes e por isso, um dos objetivos do Encontro era o de “atrair para Curitiba as atenções das artes plásticas brasileiras, acelerar o intercâmbio com outros Estados, incluir definitivamente Curitiba no roteiro artístico-cultural brasileiro e promover as artes visuais paranaense em dimensão nacional” (SILVEIRA, 2016, p. 302), em resumo, um evento propagandista.

A princípio, a agenda apresentada por Sérgio Mercer, diretor-presidente da Fundação Cultural de Curitiba, para o encontro “visava prover uma análise da produção artística brasileira da década de 70 por parte dos críticos, bem como seus apontamentos para o futuro – os chamados ‘caminhos da arte brasileira’ e seu lugar no contexto latino-americano” (SILVEIRA, 2016, p. 301). Já as exposições que estariam acontecendo durante o evento tinham o objetivo de colocar à vista dos críticos presentes o maior número possível de obras e artistas e isso aconteceu através de “um longuíssimo espectro que compreendia desde a cultura material pré-histórica do Estado até a mais nova geração de artistas” (SILVEIRA, 2016, p. 302). As exposições foram organizadas pelo Museu Guido Viaro e coordenadas por seu diretor, Jair Mendes que declarou ser essa a maneira encontrada “para vender a arte paranaense. Segundo ele “seria muito dispendioso montar exposições similares e enviá-las para mostras itinerantes no Brasil” (SILVEIRA, 2016, p. 303). No final foram oito exposições espalhadas pela cidade que tomaram não só os espaços da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), mas também os da Secretaria de Estado da Cultura e Esporte do Estado do Paraná e da iniciativa privada. Ao todo foram expostos cerca de 500 trabalhos de 178 artistas (SILVEIRA, 2016, p. 305) e a primeira impressão é de que se tentou construir uma linha do tempo explicativa a partir de uma ideia de ‘tradição’ que estabelecia ‘mestres’ e ‘discípulos’ (SILVEIRA, 2016, p. 306). Esse caráter da

arte paranaense, no entanto, já havia sido criticado pelo crítico de arte Walmir Ayala por ocasião de uma visita a Curitiba por convite do então diretor da FCC, Aramis Milarch, em 1973.

Anotamos outro dia uma panorâmica do movimento plástico de Curitiba, uma cidade, como tantas capitais estaduais, com muitos artistas, quase nenhuma galeria profissional (a rigor, talvez nenhuma), sem marchand que equilibre o incremento comercial ao bom produto, fatores estes de desenvolvimento do gosto público. A situação local ainda é paradisíaca para os paisagistas convencionais, o que, de uma certa forma, amarra talentos indiscutíveis a temas falsos e digestivos. Ao invés de se induzir a atenção do consumidor para os verdadeiros valores de uma obra plástica, é comum o conformismo aos cânones já testados, a partir da habilidade técnica. Felizmente há o caso, em Curitiba, de que nos ocupamos, de um artista como Antônio Arney, que vende regularmente sem cair na concessão que traz fortuna mas estiola a flama criativa. (Silveira, 2016, p. 227)

Esse cenário continuaria ainda em 1986 e seria abordado por Adalice que culpava exclusivamente os interesses do mercado que direcionava erroneamente os artistas. Segundo ela “as galerias acabam trabalhando em função deste público consumidor. Isto é, em vez de tentarem levantar seu produto e automaticamente o nível do cliente em potencial, abaixam o nível de leitura, o que explica que, coagidos pelo sistema, bons artistas perderam-se ao fazer concessões de toda a espécie, retornando, a partir dos anos 70, a um tipo superficial de paisagismo, já combatido até mesmo pela famosa geração de 45”¹⁰². Entretanto, a ideia geral que prevaleceu sobre o Encontro e que foi propagada nos jornais foi de que “os aqui ‘enraizados’ careciam apenas de visibilidade para que seus ‘talentos’ fossem reconhecidos” (SILVEIRA, 2016, p. 308).

Contudo, apesar de um dos objetivos principais do evento ser a promoção dos artistas mais novos, com uma linguagem mais atualizada, os registros fotográficos das exposições apresentado por Silveira em sua tese mostram um uso bastante tradicional das linguagens artísticas, figurando nos espaços expositivos, claramente improvisados, desenhos e pinturas de figuração simbólica que retratam cenas urbanas e até paisagens com pinheiros, trabalhos estes dos mesmos artistas que participaram dos Encontros de Arte Moderna liderados por Adalice Araújo.

¹⁰² ARAÚJO, Adalice. **A grande bomba no mercado de arte do Paraná**. Revista Quem, fevereiro de 1986.

A crítica foi uma das convidadas para integrar o Encontro e esse é um ponto importante para que o formato adotado por Jair Mendes e bastante próximo à estrutura de sua tese de Livre Docência não tenha sido criticado por ela como foi o caso da Exposição de Maria José Justino. Essa parceria de pesquisa entre Adalice e Jair Mendes é confirmada em seu artigo “A Contradição da Tradição” onde diz que espera-se novidades na mostra de Justino pois, “caso contrário estaria tão em cima do que Jair já fez e do que propõe o projeto ‘Arte Moderna e Contemporânea/em Questão 7000¹⁰³ anos de Arte Paranaense” deixado, segundo ela, no gabinete da Direção do MAC em 1985. A não participação de Adalice em nenhum dos momentos da Mostra Tradição/Contradição, seja na pesquisa, na curadoria ou organização permite que as interpretações sobre suas críticas sejam feitas também a partir de um ressentimento pessoal.

Entretanto, apesar das acusações feitas por Adalice como a repetição do formato da exposição, de uso indevido de sua pesquisa e, também, de certa mágoa por não ter sido considerada para a exposição, aparentemente, a mostra também não estava agradando vários artistas que haviam sido excluídos. Falava-se em realizar uma exposição paralela, que já tinha até local definido: o Guaíra, já que o número dos artistas que ficaram de fora era muito grande. Ademais, Adalice diz que uma avaliação correta só poderia acontecer quando a Mostra fosse aberta, mas que ainda assim ficava em suspenso a resposta para falta de inovação, “bem como a antidemocrática repetição da prática de que só uma elite-escolhida por um círculo restrito-pode (sic) participar”, faltando “uma prática democrática e ampla consulta à comunidade” por parte do MAC-PR.

Assim, em 03 de junho quando a exposição Tradição/Contradição abre ao público, as críticas de Adalice se consolidam. No texto intitulado “Da exposição Tradição/Contradição” de 8 de junho de 1986, sua análise é concluída e sua defesa pela arte paranaense, mais especificamente à geração de 80, se mesclam a acusações sobre a má gestão do MAC e a incapacidade

¹⁰³ É essa datação que aparece no texto de Adalice Araújo, ‘A Contradição da Tradição’, de 30 de março de 1986. Não há como saber se foi erro de digitação ou se quando assumiu o MAC o projeto foi ampliado.

técnica da curadora que podem ser entendidas também como agulhadas de cunho pessoal.

A exposição, em suas palavras "consegue dar uma amostragem da produção artística no Paraná, da pré-história à contemporaneidade"¹⁰⁴, na mesma linha de sua pesquisa de Livre Docência publicada em 1974 e do projeto apresentado ao MAC por Adalice. Porém, apesar de conseguir reunir em um mesmo espaço obras de colecionadores de difícil acesso ao público, ponto alto da exposição na visão de Adalice, existia uma tentativa "velada" da curadora em comprovar, tanto através da exposição como do texto do catálogo, que "o sentido rigoroso de modernidade não se encontra no Paraná" argumento que neutralizaria a produção das gerações de 1970 e 80 e os Encontros de Arte Moderna, idealizados por Adalice Araújo e visto por ela como "fundamental para o surgimento de uma vanguarda paranaense"¹⁰⁵.

Na visão de Adalice, a exposição ressaltaria um sentido de não-modernidade "muito grave" evidenciado nas escolhas expográficas e no catálogo. A disposição de obras de períodos distintos uma ao lado da outra dificultaria "a leitura correta" da produção artística moderna, problema agravado nas partes da exposição justamente destinadas à Modernidade e aos Contemporâneos. Apesar disso, para Adalice a exposição em si se justificava, porém o mesmo não poderia ser dito sobre o catálogo da exposição, sendo o texto¹⁰⁶ da curadora Maria José Justino o mais criticado por Adalice, pois é nele que se revelaria a preocupação central da exposição: provar a "tese" de que não existe modernidade no Paraná.

O texto de Maria José Justino para o catálogo da exposição intitulava-se "Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60"¹⁰⁷. A autora começa o texto situando o conceito de modernidade em um contexto capitalista de industrialização das grandes cidades e relacionando o surgimento das vanguardas artísticas a essas condições: "a modernidade inaugura o

¹⁰⁴ ARAÚJO, Adalice. **Da exposição Tradição/Contradição**. Gazeta do Povo, 8 de junho de 1986.

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ Os outros textos do catálogo eram: BINI, Fernando. O Paraná tradicional. p 39-42; RIBEIRO, Luiz Carlos. O sonho do progresso. p 113-115; VIRMOND, Eduardo Rocha. O Movimento abstrato. p 116-117; FERREIRA, Ennio Marques. Das estruturas aos artistas. p. 121-124 e; FONTOURA, Ivens. Explosão criativa durante os anos 70. p. 138-141.

¹⁰⁷ JUSTINO, Maria José. **Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60**. Catálogo da Exposição Tradição/Contradição, 1986, pg. 69-72. Acervo MAC-PR.

transitório, o fugaz, o dinâmico”, e neste sentido, ela diz, o impressionismo foi moderno e “toda vez que o homem inaugura um gesto criativo, novo, nós temos modernidade”. Essa dinâmica criativa para a autora seria própria do conceito de cultura e tradição: “a tradição está ligada à criação; reduzir o conceito de ‘tradicional’ para ‘acadêmico’ é, portanto, um equívoco”, pois a tradição faria parte do que ela denomina de “o grande movimento da arte”¹⁰⁸, contradição-tradição-contradição.

Assim, as tradições carregariam contradições, essas entendidas como o novo e as repetições, ou seja, movimentos que não apresentam uma linguagem nova seriam entendidos como academismos. As tradições seriam os movimentos artísticos que romperam com as repetições trazendo uma proposta nova e que já se consolidaram, sendo assim, substituídos por contradições: “as repetições, isto é, os academismos – existentes tanto na arte do passado como na chamada arte moderna – não se tornam tradição porque não foram contradição” e por isso, para a curadora, o “sentido rigoroso da modernidade não se encontra no Paraná”¹⁰⁹, pois não houve aqui tempo de história suficiente para gerar tradições e, em consequência, contradições.

Esse pensamento apresentado por Justino é totalmente contrário ao de Adalice, já que a crítica de arte via no Paraná uma história da arte de mais de 3000 anos. Também para a crítica, as colocações iniciais de Maria José Justino estavam apoiadas em “rígidos princípios de uma aula de estética, esquecendo que um texto para um catálogo, assim como um artigo de jornal, deve ser escrito para ser compreendido pelo grande público, sem pretender comprovar apenas erudição”¹¹⁰.

Entretanto, apoiada nesses conceitos “de uma aula de estética”, os argumentos de Maria José Justino sobre a não modernidade no estado seguem na direção que, para ela, “o Paraná nunca teve uma economia sólida que estimulasse o desenvolvimento artístico” e com isso, compara o contexto curitibano com o paulista:

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Id.

¹¹⁰ ARAÚJO, Adalice, Op. cit.

(...) enquanto São Paulo recebia cortesmente Segall em 1913, e com ele a visão do expressionismo, fortalecido pela exposição de Anita Malfatti em 1917, enquanto inúmeros artistas traziam da Europa e Estados Unidos as novas linguagens (expressionismo, surrealismo e o cubismo); igualmente, enquanto o espírito futurista e dadá eclodiam na festa de 22, no Paraná o processo foi mais lento e tímido, ocorrendo em outro ritmo.¹¹¹

Porém, o ritmo mais pacato daqui não impediu, na visão de Adalice Araújo, que o modernismo no Paraná acontecesse. É nesse ponto que ela, assim como em sua tese de livre docência, critica a tentativa de comparar Curitiba a São Paulo. Para a crítica, é absurda a comparação da Curitiba do início do século com a realidade de São Paulo, a simples diferença demográfica entre as duas cidades no início do século XX seria um impedimento para gerar em Curitiba contestação parecida com a Semana de 22, pois, para Adalice, a arte acontecia em "decorrência do fenômeno sócio-cultural"¹¹².

Partindo para o contexto artístico, Maria José Justino afirma a não modernidade do Paraná a partir de fatos e personagens relacionados à história da arte do estado. Por exemplo, para a autora, Mariano de Lima "não ocupou lugar de destaque como pintor, mas, foi sem dúvida um grande professor"¹¹³ e Alfredo Andersen, assim como Visconti, embora talentoso não "se impõe" na arte. Porém, para Adalice Araújo, essa afirmação é infundada. Segundo ela "Andersen impôs-se tanto, que, até hoje, ainda se sente sua influência".

Outro fator para Maria José Justino era o "alheamento do público pelas artes", percebido na não assiduidade de espectadores. Ainda assim, os que tinham esse hábito clamavam por pinturas de retratos, flores e paisagem. Não há comentário de Adalice sobre esse ponto em seu texto, mas sabemos que sua opinião concordava com a de Justino nesse ponto, basta lembrar o artigo já analisado "A grande bomba do mercado de arte no Paraná" e as acusações de desconhecimento da arte produzida aqui tanto pelos galeristas quanto pelo público, além da tentativa de se preservar o gosto da elite, muito ligado a um tipo de arte acadêmica.

¹¹¹ JUSTINO, Maria José. **Modernidade no Paraná**: do Andersen impressionista aos anos 60. Catálogo da exposição Tradição/Contradição, 1986, pg. 69-72.

¹¹² ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

¹¹³ JUSTINO, Maria José. Op. cit.

Assim, de acordo com o texto do catálogo escrito por Justino, em Curitiba, a transição de movimentos de cunho acadêmicos para os mais modernos aconteceu em um ritmo mais lento. Se por um lado São Paulo encontrava em seus artistas representantes das vanguardas europeias, no Paraná, havia os discípulos de Andersen “exercitando-se no impressionismo” e cita Nelson Luz, crítico de arte paranaense atuante até a década de 1960-70, para afirmar sua visão da falta de modernidade no Paraná: “aqueles, perdidos no fazer ‘bem feito’, e estes, em tentar fazer o novo, mas ainda sem muito domínio, tanto teórico como técnico”. Desta forma, para Justino, uma nova linguagem começaria a ser criada no Paraná apenas em 1938 com a exposição de De Bona, seguindo-se da experiência de João Turin e Zaco Paraná na Europa, “com a ‘reação’ a Andersen, de Ghelfi, Lange e Turin, ensaiando criar o chamado estilo paranista” e a criação do Salão Paranaense. Neste ponto Adalice Araújo diz que Maria Justino teria misturado “fatos ocorridos com o distanciamento de mais de uma década, citando simultaneamente a chegada de De Bona (38) e o Paranismo”. Continua: “Enrola-se mais ainda quando, após comentar o ‘Joaquim’ e outros fenômenos típicos da fase de integração, retorna a Andersen para, desta vez, dizer que Freyesleben como retratista o supera”. Aqui Adalice faz referência ao trecho do texto de Maria José Justino que afirma que Andersen foi um grande professor e mestre, mas o problema era “após sua morte, ter-se transformado em pintor oficial, que lhe exagera o papel de pai e ignora-lhe a travessia”¹¹⁴, o que segundo Justino geraria injustiça com tantos outros artistas. Entretanto, como mestre, teria sido o responsável pela afirmação de Lange de Morretes e formação de Freyesleben, que o tinha superado como retratista. Porém, para Adalice Araújo, esta era uma afirmação perigosa “uma vez que o último avançou no retrato psicológico de cunho neo expressionista, mas o primeiro tem uma fatura própria privilegiada”.

Assim, o texto de Adalice se constrói como uma resposta ao texto de Maria José Justino. A cada afirmação de Justino, um questionamento ou resposta de Adalice no sentido de mostrar que a outra estava errada ou equivocada. Justino tem posições nitidamente contrárias à de Adalice, no

¹¹⁴ Id.

entanto, as discordâncias parecem ser inúmeras. Os momentos de ruptura ou os artistas mais importantes na história da arte do Paraná parecem pertencer a histórias paralelas. Para Maria José Justino, a passagem de Herman Schiefelbein pelo Paraná deveria ser investigada uma vez “que não deve ter sido ignorada pelos nossos artistas” e “sua pintura de animais nos faz pensar em Nísio”¹¹⁵, mas segundo Adalice apesar de Schiefelbein ter sido, indiscutivelmente, “um excelente pintor, bastante próximo dos românticos e naturalistas alemães” é uma personalidade totalmente diferente de Nísio. Maria José Justino coloca ainda que apesar de muitos artistas paranaenses terem estudado na Europa “Lange, Turin, Zaco, De Bona, A. Nísio, mais tarde Loio Pérsio, Domício Pedroso, Potty, F. Velloso” existia uma predileção pelo expressionismo. Para ela, “essa inclinação não se deu, com se costuma dizer, por acomodação (...). Toda concepção de arte que norteia nossos artistas, desde o início, repousa na estética clássica, mas interpretada muito à vontade”. Para Adalice, essa afirmação “ou é desconhecer o significado do termo expressionismo, ou ignorar o que produziram esses artistas”¹¹⁶.

Dos citados, por influência do Grupo que frequentou em Veneza, De Bona na época, aproximou-se do expressionismo. Porém, Lange, Turin e Zaco jamais apresentaram rupturas violentas com a tradição; sendo bastante evidente a aproximação do ‘Tigre’ de Turin com Baryé ou do ‘Semeador’ de Zaco com Meunier. Velloso e Domício na época da ‘Belas Artes’ ressentiram-se da influência do expressionismo viresco o que porém, foi superado em Paris; sendo evidente que via cubismo Velloso não tardaria em descobrir o abstracionismo. De todos, Poty é, portanto, o único visceralmente expressionista, que revela raízes autóctones.¹¹⁷

Ainda quando os fatos são concordantes entre as partes, a maneira de se expressar revelaria interesses velados. Um exemplo disso é quando Maria José Justino aponta a década de 50 como uma época “muito movimentada tanto nas formas artísticas quanto nos movimentos inovadores de protesto” e que levaria a “um protesto de artistas contra o julgamento do Salão Paranaense” em 1957, “muitos deles retirando seus trabalhos e criticando a orientação acadêmica bem como a oficialidade”¹¹⁸. Informa também que “neste mesmo ano era criado o Círculo de Artes Plásticas, por ex-alunos da EMBAP”. Neste parágrafo, a crítica de Adalice pode ser considerada, de forma mais

¹¹⁵ Id.

¹¹⁶ ARAÚJO, Adalice, Op. cit.

¹¹⁷ Id.

¹¹⁸ JUSTINO, Maria José. Op. cit.

evidente, de cunho pessoal, pois “foi ela a responsável por alguns dos surtos da vanguarda no Paraná, iniciados com a criação do Círculo de Artes Plásticas, ideia utópica que trouxe de sua permanência em Roma” (BINI, 2015). Em seu texto ela rebate as informações da curadora dizendo que ignorar a atuação de Garfunkel frente aos protestos que culminaram no ‘Salão dos Pré-julgados’ ou “a extraordinária atuação desenvolvida pelo Círculo de Artes Plásticas é colocar simpatias pessoais acima da verdade histórica”.

Outro ponto de embate refere-se à colocação de Maria José Justino sobre a exposição de Franz Krajcberg, em 1955 na Biblioteca Pública do Paraná, como uma ruptura que “trouxe aos artistas paranaenses a necessidade da arte como verdade, a negação da *mimesis*. A ruptura maior da linguagem dá-se com o sistema de representação” e citando Eduardo Virmond, afirma que a exposição “suscitou controvérsias e entrechoques no meio curitibano”. Para a autora, a exposição de Krajcberg e outras presenças e influências registradas ao longo dos anos em Curitiba havia levado os artistas daqui “ao encontro da linguagem abstrata”, levando-os a uma concepção nova de arte e uma internacionalização dos artistas em relação à linguagem. No entanto, para Adalice a importância de Krajcberg para a arte paranaense referia-se apenas ao “fato de haver descoberto a natureza brasileira;

Porém, insinuar que ele foi responsável pela introdução do abstracionismo no Paraná seria tão insustentável quanto pretender defender a tese de que artistas que aqui residiram temporariamente como Marianne Overbeck (Monte Alegre), Sigaud (Jacarezinho), Martinho de Haro (Curitiba) foram responsáveis pelo nosso expressionismo; quando em realidade, nenhuma influência direta exerceram sobre o nosso Movimento de Integração.¹¹⁹

Ao término de seu texto, Justino afirma que seria possível dizer que tivemos “até os anos 60, dois tipos de contradição (se quiserem, **com**tradição): de um lado, a fase impressionista de Andersen, a tendência expressionista de Traple, De Bona, Viaro, Poty, Bakun; de outro, os abstratos”, porém, a partir daí “nossos artistas mergulharam em um experimentalismo muito grande, ficando a dever uma linguagem mais construída”¹²⁰. Adalice rebate essa afirmação e questiona em seu texto, “onde ficam os excelentes representantes das gerações de 70 e 80? Onde fica a contemporaneidade, o vigor e a liberdade

¹¹⁹ ARAÚJO, Adalice. Op. Cit

¹²⁰ JUSTINO, Maria José. Op. cit.

que suas linguagens representam?” (ARAÚJO, 1986e). Afirma ainda que a montagem caótica da exposição tinha o objetivo de mostrar a não existência de modernidade no Paraná, mas para ela, era a nova geração (70/80) que iria projetar o Paraná internacionalmente.

Pode-se dizer então, que de acordo com as considerações de Adalice sobre a exposição ‘Tradição/Contradição’ que houve uma “a museografia esteticista”. Para Canclini, essa cerimonialidade;

(...) cria outro tipo de ritual, não o que dava sentido social a essas peças, mas o desses templos laicos fundados para celebrar a supremacia do olhar culto. A solenidade dos edifícios, a complexidade das mensagens que transmitem para entendê-los obrigam a atuar neles como quem representa docilmente um texto dramático, que prescreve a maneira pela qual o visitante deve mover-se, falar e, sobretudo, calar, se quiser que sua ação tenha sentido. (CANCLINI, 2013, p.174-175)

Entretanto, o mesmo autor joga as seguintes questões: “(...) toda a museificação não implica um processo de abstração? É possível afirmar a identidade nacional, dentro ou fora dos museus, sem reduzir as peculiaridades étnicas e regionais a um denominador comum construído? Há um critério que permita diferenciar a abstração legítima da ilegítima?” (CANCLINI, 2013, p. 188). Ou seja, não seria a construção da exposição Tradição/Contradição uma abstração da forma como a curadora entendia a arte paranaense? Há que se considerar que Maria José Justino não é natural do Paraná, apesar de ter realizado boa parte de sua formação acadêmica em Curitiba seu olhar para arte daqui traz menos de uma defesa em relação a identidade da arte paranaense do que o de Adalice.

Para Canclini,

Não pode haver porvir para o nosso passado enquanto oscilamos entre os fundamentalismos que regem frente à modernidade conquistada e os modernismos abstratos que resistem a problematizar nossa ‘deficiente’ capacidade de sermos modernos. Para sair desse *western*, desse pêndulo maníaco, não basta ocupar-se de como as tradições se reproduzem e se transformam. A contribuição pós-moderna é útil para escapar desse *impasse* na medida em que revela o caráter construído e teatralizado de toda a tradição, inclusive a da modernidade: refuta a origem das traduções e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagonico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável. Serve, em suma, para nos incumbirmos ao mesmo tempo do itinerário impuro das tradições e da realização desarticulada, heterodoxa, de nossa modernidade.” (CANCLINI, 2013, p. 204)

Ou seja, esse embate entre Adalice Araújo e Maria José Justino mostra claramente como as questões relacionadas à modernidade nos países periféricos, e neste caso também um lugar fora do centro, pode trazer entendimentos diferentes, permitindo formas de análise e enquadramentos distintos, sejam eles relacionados à arte, à política, à sociedade ou na interação destes campos. No entanto, essa percepção particular e baseada em questões muito singulares do seu meio vai fazer com que Adalice se localize em um lugar fronteiro, que faz com que ela ganhe o respeito dos artistas, mas não consiga concretizar as mudanças que julga necessárias para a consolidação da arte paranaense ou da melhor divulgação desses mesmos artistas.

3. 1987: O Museu de Arte Contemporânea do Paraná e as políticas públicas para as Artes Visuais

Criado pelo Decreto n.º 18.447, de 11 de março de 1970 o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, foi inaugurado oficialmente em 12 de março de 1971 e teve como primeiro diretor o artista plástico Fernando Velloso (1970 - 1983).

A princípio, sua instalação estava prevista para o andar térreo do Teatro Guaíra, mas um incêndio que atingiu aquele prédio durante sua reforma, em abril de 1970, fez com que o MAC funcionasse no período de um ano no próprio Departamento de Cultura. Em 1972 o Museu muda de sede e se instala provisoriamente no casarão pertencente à Associação dos Servidores Públicos e ainda assim, “apesar da falta de condições ideais, o MAC promove eventos inéditos, como a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, em 1972”¹²¹. Sua sede definitiva é conquistada apenas três anos depois de sua criação, passando a ocupar o prédio que sediava a Secretaria de Saúde e Secretaria do Trabalho, onde permanece até hoje.

Primeiro museu de arte de Curitiba, sua criação reflete o ideário político da época, fundamental enquanto parte do projeto de modernização de Curitiba que buscava estabelecer uma nova identidade não só para a arte paranaense, mas para o conjunto social de forma geral. O primeiro passo neste sentido foi dado em 1961 com a nomeação de Ennio Marques Ferreira para a direção do Departamento de Cultura do Estado. “A ideia da criação de um Museu de Arte do Estado (sic) alimentada por artistas e intelectuais, é concretizada sob a orientação de Fernando Pernetta Velloso, então chefe de Planejamento e promoções culturais da Secretaria da Educação”¹²². A ele se unem outros artistas locais como Fernando Calderari, João Osório Brzezinski, Ennio Marques Ferreira e Eduardo Virmond preocupados com a renovação estética das artes visuais e começam “a colocar em prática estratégias de ocupação dos cargos da SEC que decidiam políticas culturais para a área de artes plásticas. (GASSEN, 2007, p.28).

¹²¹ MAC. Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009, p. 5.

¹²² Pasta Museu de Arte Contemporânea do Paraná – Histórico, p. 1, julho 2005.

A influência e o poder que essa geração detinha em relação à “máquina cultural do Estado” tiveram reflexos também na arte, o que passou a garantir “em número e proporção, os prêmios do SPBA para os adeptos da abstração” (GASSEN, 2007, p. 31). Desta forma, essa mesma geração de artistas responsáveis pela reformulação do pensamento estético da arte paranaense instaurou o que Paul Garfunkel e posteriormente Adalice Araújo chamaram de ‘ditadura da abstração’ e que durou até meados da década de 1980, momento em que o cenário local observa uma reestruturação, tanto estética quanto política, em que os artistas plásticos passam “a reivindicar mais diálogo e participação nas decisões políticas relacionadas à cultura” (GASSEN, 2007, p. 108).

Já no âmbito municipal, Cristiane Silveira (2016) estabelece 1973, ano de criação da Fundação Cultural de Curitiba, como a primeira investida do Poder Executivo Municipal na tentativa do estabelecimento de políticas culturais através da afirmação de coalizões políticas que refletem os interesses dos gestores públicos e dos empresários, pois existe, segundo a autora, uma convergência de esforços para “definição das representações do que sejam a arte e a cultura por parte da prefeitura municipal de Curitiba e a formulação de um conjunto coeso de ações públicas caracterizadas pela constância e coerência com tais representações” (SILVEIRA, 2006, p. 35).

Essas estruturas de poder estão presentes tanto na municipalidade quanto no governo estadual. Nas duas esferas as decisões são tomadas por grupos políticos filiados a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de sustentação da ditadura militar brasileira e que no fim são os responsáveis pela criação de um ideário de “cidade modelo”, que começa na gestão de Jaime Lerner enquanto prefeito de Curitiba e se estende até o presente e, de “modernidade” no governo de Álvaro Dias, fundamentada em estratégias “de desenvolvimento baseada precisamente na execução de políticas agressivas de atração de investimentos industriais” (LIMA, 2006, p.112), mas que na cultura, mais precisamente nas artes visuais, repetia um modelo ligado às correntes europeias e que naquele momento já haviam sido superadas pelos eixos centrais, tanto internacionais quanto nacionais. Isso pode ser observado pelo quadro de nomeações para a recém-criada Fundação Cultural, por exemplo, que tinha figuras como Constantino Viaro, filho do pintor Guido Viaro

e Ennio Marques Ferreira, que já havia atuado como diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Esporte e Cultura do Estado.

É nesse contexto que, por meio de sua coluna de artes visuais, Adalice Araújo passa a ser representativa da voz dos artistas insatisfeitos com o direcionamento das artes e das políticas culturais de maneira geral e o MAC-PR se torna seu principal alvo de ataques. Em consequência da marcação ferrenha com a instituição, em 1986, Adalice Araújo é indicada pela classe artística do estado para assumir a direção da instituição. Seu período como gestora, no entanto, é curto e ela não cumpre os quatro anos de mandato, permanecendo à frente da instituição de março de 1987 a junho de 1988¹²³.

Assim, neste terceiro capítulo foi analisado o período em que Adalice ficou a frente do MAC-PR, suas realizações enquanto gestora e como isso se refletiu em sua escrita que passa a estar à mercê de sua atuação enquanto diretora. Ainda nesse sentido, o documento “Propostas para agilização da política cultural na área de artes plásticas”, documento redigido por Adalice ainda no começo de seu mandato e que propunha uma reformulação dos equipamentos culturais do estado tendo o MAC como unidade central, foi analisado em contraponto com as críticas em relação ao MAC-PR feitas no ano de 1986. Percebe-se neste documento administrativo pontos de convergência que o aproximam de sua tese de Livre Docência e do projeto de exposição *Arte Moderna e Contemporânea: em questão 8000 anos de arte paranaense*.

3.1. Os acertos e desacertos das Artes Plásticas no Paraná em 1986: o MAC-PR sob nova direção

Como visto até aqui, Adalice Araújo esteve no centro de algumas polêmicas envolvendo curadores, gestores, artistas e galeristas. Durante sua trajetória, vários foram os alvos de suas críticas, publicadas em sua coluna semanal de artes visuais no jornal Gazeta do Povo. O mais constante, por ser mais representativo das políticas culturais, era o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Adalice julgava as diretrizes adotadas pela direção

¹²³ MAC. Coordenadoria de Museus, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Proposta para o novo museu de arte contemporânea do Paraná. Pasta MAC, 5 páginas, s/ data, página 3.

do MAC-PR¹²⁴, como elitistas e, portanto, acreditava haver um privilégio para a arte dita oficial. Esse posicionamento institucional que regia o museu, de acordo com Adalice Araújo, acabava excluindo artistas com uma linguagem mais vanguardista, como os da geração de 80, além de renegar os artistas do interior.

No Paraná, o ano de 1986 foi marcado pelo brilho da nova geração e pela profunda crise que se instaura a nível oficial como consequência (sic) da inabilidade política de Elizabeth Tilton, atual diretora do Museu de Arte Contemporânea, órgão que hoje manipula toda a política cultural das artes plásticas no Estado. A crise é tão séria que para superar o impasse o futuro secretário da Cultura, René Dotti, deverá renovar todos os pontos-chaves com pessoas competentes, se quiser alcançar algumas metas fundamentais do futuro governo como a descentralização e a preservação das nossas raízes culturais. Por ironia do destino este é o ano que cabe, justamente, aos artistas marginalizados por essa mesma política oficial, a missão de projetarem o Paraná a nível internacional (...).¹²⁵

No trecho acima destacado da publicação de 28 de dezembro de 1986, a crítica acusa de forma direta a direção do MAC-PR e destaca uma crise que estaria assolando o estado ao mesmo tempo em que cita as intenções do próximo governo (contraditórias, pois buscam uma descentralização baseada na preservação de raízes culturais) e joga para os artistas marginalizados (geração de 1980) a responsabilidade de guiar essas mudanças.

Sua opinião leva a crer que, apesar do destaque conseguido pela nova geração de artistas, ainda havia privilégios para um determinado tipo de produção que divulgava uma arte institucionalizada em detrimento de artistas com uma produção mais contemporânea às discussões do período, e que, no entanto eram 'marginalizados'. Isso se daria tanto pela inabilidade da gestão da instituição quanto pela crise política do estado. Essa "má gestão" continuava a reproduzir os objetivos estabelecidos para as políticas culturais do Paraná quando da criação do MAC-PR, em 1970. Visto na época como "um ato político de incentivo à modernização cultural da cidade, no sentido de colocá-la par e passo com os demais centros culturais do Brasil" (COSTA, 2013, p. 53), ainda reproduzia a arte moderna do período de sua criação, e que em momento de novas rupturas, mostrava-se obsoleto. Esse fato pode ser fundamentado na

¹²⁴ Representada no período de 1984 a 1987, gestão anterior a de Adalice Araújo, por Elizabeth Tilton.

¹²⁵ ARAÚJO, Adalice. **Os acertos e desacertos das artes plásticas no Paraná em 1986.** Gazeta do Povo, 28 de dezembro de 1986. Acervo MAC-PR

questão colocada por Habermas de que “a experiência *estética* fundia-se com a experiência *histórica* de modernidade” e, portanto, um novo momento pedia por uma nova correspondência de modernidade, pois “a modernidade [Modernität] é o transitório” (HABERMAS, 1990, p.20 – os trechos entre aspas foram citações de Baudelaire feitas no texto).

Ainda nessa publicação, Adalice cita exemplos de sucesso em relação ao desenvolvimento de ações para área cultural no Paraná. Segundo ela:

A partir de 1983 com a redemocratização do país, grandes eram as esperanças de uma verdadeira ação cultural no Estado do Paraná. Lógico que essa meta foi atingida em alguns órgãos que (...) muito fizeram pela descentralização da cultura no Estado e pela dinâmica do processo.¹²⁶

Esse trecho deixa claro que, para Adalice, as políticas culturais deveriam ser descentralizadoras e com isso ela se referia a inclusão das cidades do interior do estado na programação da Secretaria da Cultura além de maior autonomia para as instituições. Mas o cenário existente era outro:

A FALÊNCIA DO MAC: No Estado do Paraná durante anos (61 a 82) a política cultural girou em torno de eventos que pudessem criar, principalmente no Eixo Rio/São Paulo, a imagem de um Estado (sic) com grande atividade cultural, capaz de gerar em certos momentos, uma imagem presidenciável. Como conseqüência (sic) houve a multiplicação de Salões de artes plásticas, instituindo-se em torno deles uma emperrada máquina burocrática. Salões esses que na capital, bem ou mal, serviram para monopolizar as atenções do país, apesar do gradativo esvaziamento da participação dos artistas locais. Já no interior talvez como lenitivo, tais salões transformaram-se em novas opções para os artistas da capital exporem, condenando-se ao ostracismo os artistas dessas regiões onde foram implantados, obrigados que foram a deglutir o modelo imposto, sem respeito às bases, e ou, tradições dos diversos municípios.¹²⁷

As ações culturais do estado, no todo, eram comandadas pelo MAC-PR que era responsável pela Assessoria da Programação Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, e, portanto, a programação oferecida acabava sendo centralizadora. Assim, mesmo as tentativas de descentralização da cena artística local e ampliação de alcance para cidades do interior acabavam reforçando o modelo e o meio artístico de Curitiba e a imagem monopolizadora das ações culturais controladas pelo Museu de Arte Contemporânea.

¹²⁶ Id.

¹²⁷ Id.

Existem duas questões importantes nessa colocação de Adalice: a primeira refere-se à dinâmica do campo artístico e revela jogo de interesse, disputa por poder e a estrutura do campo. Segundo Bourdieu, o ‘campo intelectual’ não é apenas um espaço com certa autonomia estruturado a partir de interesses específicos, isto está na sua primeridade, “com efeito, as relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual (...) tinham disfarçado as relações objectivas (sic) entre as posições ocupadas por esses agentes, que determinam a forma de tais interacções (sic)” (BOURDIEU, 2011, p.65-66), ou seja, as relações e ataques pessoais entre agentes do campo encobrem o jogo de disputa pela manutenção de determinado grupo no poder.

O segundo ponto refere-se à questão entre local e global na arte que, neste caso, pode ser vista a partir de duas dimensões: primeiro, em um contexto nacional, a relação maior entre Curitiba e São Paulo, onde a política cultural local busca promover eventos que criem, principalmente naquele eixo, a imagem de que aqui também há atividade cultural e em segundo, a relação entre Curitiba e o interior, onde a capital passa a ser vista como centro e o interior como periferia da produção cultural do estado.

Segundo Moacir dos Anjos, economista brasileiro e pesquisador de arte contemporânea, parte dessas análises que procuram estabelecer como se dá a relação entre a produção artística dos grandes centros, entendidas como globais, e a produção em localidades fora desse eixo;

(...) se atém, contudo, aos sentidos mais imediatos e visíveis da globalização, entendendo-a meramente como um sistema de trocas (físicas e simbólicas) feitas em velocidade crescente e abarcando lugares cada vez mais distantes, desse modo, provocando a interdependência entre cantos distintos do mundo. (2005, p. 7)

Entretanto, apesar desse panorama ser percebido já desde o final do século XV, “há na segunda metade do século XX, a convergência de uma série de transformações produtivas, financeiras, demográficas e tecnológicas que, reforçando umas as outras de modo cumulativo, produzem uma interdependência” (ANJOS, 2005, p.8) mundial e mais complexa que questionam a centralidade do sujeito e das estruturas autônomas (HABERMAS, 1990), além da “centralidade e suficiência do próprio conceito de nação para pensar o mundo” (ANJOS, 2005, p.9). São no geral, essas novas

relações e transformações que “imprimem a necessidade de uma mudança inédita nos pressupostos e critérios que norteiam a formulação de políticas e estratégias nacionais e, por extensão, locais também” (ANJOS, 2005, p.9). Com isso, questões de pertencimento são questionadas e as bases das representações culturais, sejam elas artísticas ou populares, estabelecidas anteriormente em limites mais definidos ampliam-se para conexões pautadas “em idéias (sic) de contato e interconexão” (ANJOS, 2005, p.9). Se as formas de representação são alteradas, também passam a ser questionados os grupos que tentam manter as antigas estruturas e com isso a construção do campo, neste caso o da arte, é reformulada.

Neste ínterim, e uma vez que as identidades culturais são “resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e *continuamente* reelaboradas diferenças entre grupos diversos” (ANJOS, 2005, p. 12) o caso da arte paranaense, tanto por conta das tentativas de aproximação do eixo Rio-São Paulo, como pela não preocupação com a integração com o interior, pode sugerir uma intenção do MAC-PR, como representante das políticas culturais do estado, em manter uma identidade ligada à tradição. Percebe-se, dessa forma, uma recusa em relação ao global por parte da instituição pública que coloca a arte paranaense em um mundo a parte.

No entanto, a questão da inserção dos artistas do interior no eixo central (neste caso Curitiba) pode ter sido trazida por Adalice Araújo como uma compensação desta relação de inferioridade entre São Paulo e Curitiba. Se a arte do Paraná era vista como periférica em relação ao eixo nacional, o mesmo não poderia acontecer dentro do próprio estado e por isso, deveria haver uma interação maior. O certo é que, fora Curitiba, apenas Londrina tinha um cenário mais consolidado, uma vez que tinha cursos de formação na área, na Universidade Estadual de Londrina e espaços expositivos. Como apontado por Adalice e citado nesta pesquisa anteriormente, o cenário do interior resistia heroicamente, no entanto esses artistas eram autodidatas e por tanto, tinham uma produção mais próxima da estética *naïf*. Mesmo quando em alguns casos eles conseguiam alguma notoriedade fora do estado, as exposições que figuravam não eram representativas da arte moderna ou contemporânea,

porém, não há como negar que esses artistas conseguiam muito mais notoriedade fora de Curitiba.

Formada por empresas e instituições majoritariamente sediadas no *centro* e ancoradas no alcance de seu poder de consagração, essa rede emprega sua “autoridade” para legitimar, quase tão somente, a produção que se conforma aos cânones ali construídos. Quanto mais forte aquele controle e densa essa rede, menor a capacidade dos enunciados locais frente à globalização de interrogarem, efetivamente, o lugar privilegiado do centro como formulador de sentidos simbólicos globais. (ANJOS, 2005, p. 17)

Ainda de acordo com Anjos, esse controle é intensificado pelo volume de informação que chega do centro para as localidades mais afastadas em contraponto com o fluxo inverso. Afastados tanto de maneira física quanto informacional, essas regiões acabam sendo marginalizadas ou suprimidas. Para Canclini isso acontece porque frequentemente o popular não é problematizado sendo considerado “como uma evidência *a priori* por razões éticas ou políticas: quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar de sua existência?” (CANCLINI, 2013, p. 207), mas também quem vai assumir a inserção desta produção como arte, com “a” maiúsculo, como diz Gombrich (2009, p. 15).

Tal relação pode ser observada através do levantamento das exposições do período entre 1986 e 1988 realizadas pelo MAC-PR¹²⁸. Em 1986 e início de 1987, gestão de Elizabeth Tilton foram organizadas pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná 41 exposições, destas 10 aconteceram no MAC, 6 aconteceram em outras cidades (Campo Mourão-PR, São Paulo-SP, Rio de Janeiro-RJ, Maringá-PR, Florianópolis-SC e Jacarezinho-PR), 3 foram itinerantes (sendo expostas na Faap-SP, na Fundação Cultural do Distrito Federal, no Masc-SC e nas seguintes cidades do interior do Paraná: Londrina, Umuarama, Campo Mourão, Nova Aurora, Piraí do Sul, Cornélio Procópio, Rolândia, Colorado, Maringá, Foz do Iguaçu, Marechal Cândido Rondon, Guarapuava, Irati e Lapa), as demais foram realizadas nos outros espaços de Curitiba mantidos pela SEEC e gerenciados pelo MAC. A relação de artistas do centro em relação aos da periferia (Curitiba x interior) mostra que aqueles são

¹²⁸ (Tabela – anexo 1) Levantamento dos artistas participantes das exposições de 1986-1988 realizadas pelo Mac. Os dados que compõe a coluna “exposições” da tabela foram retirados do Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Os demais dados foram levantados a partir de recortes de jornal diversos, os catálogos das exposições e levantamento online.

muito mais representativos. Em 1987, sob a direção de Adalice Araújo, foram realizadas 37 exposições, destas 17 foram no MAC e 2 foram itinerantes (nas cidades de Apucarana, Cascavel, Foz do Iguaçu, Irati, Londrina, Paranaíba, Ponta Grossa, Marechal Cândido Rondon, Maringá, Toledo e Medianeira). Em 1988, até julho, final do mandato de Adalice, foram realizadas mais 25 exposições, 7 no MAC e mais uma itinerante (nas cidades de Guarapuava, Ponta Grossa, São José dos Pinhais, Maringá, Campo Mourão, Cascavel, Toledo e Foz do Iguaçu). A relação de artistas de Curitiba em relação aos do interior permanece a mesma. Há um aumento de exposições internacionais na gestão de Adalice em decorrência de uma parceria do MAC com a Embaixada da Alemanha e uma abordagem que excede as linguagens tradicionais da arte, havendo no período de 1987-1988 exposições de livros, cartazes, arquitetura, arte gráfica e tapeçaria. Entretanto, não se percebe uma verdadeira integração entre as regiões do Paraná e nem um aumento significativo da presença de artistas do interior nas exposições.

Essa disputa entre centro e periferia da arte paranaense evidencia-se também nas disputas internas e transbordam para questões pessoais entre os agentes. Quase como um reforço para desprender as ambições da arte paranaense do modelo paulista, repete-se a afirmação da autonomia do Paraná em relação a São Paulo no jogo de poder entre Elizabeth Tilton e Adalice Araújo. Para a crítica paranaense, o fato de Tilton ser paulista a desqualificava para gerir uma instituição de arte paranaense ao mesmo tempo em que a sua não relação com aquele meio intensificava o problema.

Oriunda de São Paulo, embora tenha estudado na EMBAP, comprovou não só desconhecer as sutilezas da arte paranaense como ter pouquíssimos contatos fora do Estado (sic), a ponto da Fundação Bienal de São Paulo e outros órgãos – principalmente após certos incidentes – evitarem qualquer aproximação com o MAC. Desconhecendo os problemas cruciais da área que dirigia ela acabou se apoiando justamente nas estruturas já cansadas, viciadas e sufocantes do passado. Os resultados não tardariam em aparecer: empobreceu-se a imagem criada, lá fora, de um Estado (sic) culturalmente dinâmico e nada se fez de concreto pelo interior. Basta constatar, ao longo de 1986, a péssima repercussão alcançada pelas exposições de artistas paranaenses no Eixo Rio/São Paulo, onde a crítica especializada além de poupar apenas os artistas da nova geração enfatizou o aspecto de um Estado (sic) morno, submerso na burocracia.¹²⁹

¹²⁹ ARAÚJO, Adalice. Op. cit.

Entretanto, Elizabeth apenas nasceu em São Paulo e ainda criança mudou-se para Curitiba onde realizou sua formação acadêmica, primeiro em Administração de Empresas, em 1973, pela UFPR e, posteriormente em Pintura, em 1982, pela EMBAP. Assim, quando ela assumiu a direção do MAC em 1984 era recém formada e com uma produção bastante recente, entretanto, sua indicação aconteceu de acordo com Aramis Millarch (1984) de maneira democrática. Em artigo publicado por Millarch a situação narrada é a seguinte:

A indicação da lista tríplice da qual será escolhido o novo diretor do Museu de Arte Contemporânea - Elizabeth Tilton, Ronald Simon e Eduardo Nascimento, democraticamente elaborada durante a assembléia da Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná na tarde de sábado, 26, trouxe muitas lições. De principio, um fortalecimento da entidade representativa dos artistas plásticos, criada há um ano e que conseguindo sobrepor-se a rivalidade, interesses e preocupações menores, se firma como um organismo capaz de valorizar a classe (...). Outro aspecto importante: seja quem for o escolhido (embora esteja quase certo que a nomeada será Elizabeth Tilton, artista jovem mas bem intencionada) a Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná estará atenta para cobrar a execução de um programa mínimo de trabalho.¹³⁰

Ou seja, apesar de jovem Elizabeth Tilton fazia parte do meio artístico de Curitiba, conhecia seus problemas e havia sido indicada pela APAP. Talvez tenha sido exatamente este o ponto chave para obsessão de Adalice em relação a gestão de Tilton, pois, apesar de sua trajetória e de sua intensa atividade em várias áreas relacionadas à cultura, educação e arte, ainda assim, uma artista recém formada havia assumido a direção da principal instituição artística do estado. É válido apontar que seria interessante investigar se há alguma crítica de Adalice em relação à Tilton no que se refere a sua produção artística, pois Elizabeth fazia parte da tão cara 'geração de 80'.

Assim, sobre a má repercussão que o Paraná havia alcançado com as exposições realizadas no eixo Rio/São Paulo, Adalice aproveita para destacar o não conhecimento de Tilton em relação à arte Paranaense. Apesar da recusa de Adalice Araújo em se aproximar esteticamente de São Paulo através de uma apropriação vazia que buscava apenas ascensão, ainda assim a legitimação do centro era importante e ao que parece, ela aumenta esta responsabilidade de Tilton simplesmente pelo fato dela ser paulista. Ainda assim, se o objetivo do estado, através do MAC-PR, era uma validação da arte

¹³⁰ MILLARCH, Aramis. **MAC, direção e ajuda que os outros trazem**. Estado do Paraná, Tablóide, 31 de maio de 1984.

local pelo cenário central, ao fazê-lo sem o apoio da classe artística, reforçava a tradição da arte paranaense e, neste sentido, criava-se uma ideia de produção provinciana e atrasada. Isto porque, de acordo com Adalice, Elizabeth Tilton não tinha demorado em dar as costas à APAP, instituição responsável por sua nomeação¹³¹. Esses acontecimentos fortaleciam as ideias de Adalice em relação a uma legitimação da arte paranaense baseada na autonomia do estado frente ao eixo Rio/São Paulo. Neste sentido, a necessidade de ampliação do campo da arte paranaense através da descentralização das ações da capital e a inclusão dos artistas do interior era fato essencial, na visão de Adalice, para se construir uma arte realmente representativa do Paraná.

O cenário de constantes mudanças sociais e estéticas, percebidas de maneira global, torna-se particularmente intenso no Paraná nos anos 1980, em meio a processos de acelerada urbanização, industrialização e institucionalização. Essas mudanças sociais coincidem com um período de agudos conflitos entre artistas, nas disputas pela ocupação e direcionamento destes novos espaços institucionais. Assim, a última publicação de 1986 da coluna de Artes Visuais de Adalice Araújo enfatiza justamente os fatos que podem ser classificados como negativos em relação às políticas culturais do estado e que, em consequência de sua importância institucional, tem o MAC-PR como protagonista.

Também se percebe uma preparação do que está por vir. Não se verificou nas fontes analisadas que Adalice Araújo já soubesse de sua indicação para a direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, porém sua escrita, se não aponta claramente neste sentido, dá indícios de sua intenção. Por exemplo, como já apontado anteriormente, Adalice diz que “o futuro secretário da Cultura, René Dotti, deverá renovar todos os pontos-chaves com pessoas competentes, se quiser alcançar algumas metas fundamentais do futuro governo”¹³² e complementa, ao comentar mais uma vez a Mostra Tradição e Contradição, enfatizando seu alinhamento com a análise

¹³¹ Id.

¹³² ARAÚJO, Adalice. Op. cit

nacional da arte local, colocando-se então em lugar de autoridade em relação à arte paranaense:

Ora, ao defender justamente os artistas mais jovens, a crítica nacional se chocava com o ponto de vista oficial assumido pelo MAC na Mostra Tradição Contradição, cuja curadora a professora pernambucana Maria José Justino, autora do texto 'Modernidade' publicado no primeiro catálogo comprova através da superficialidade de suas conclusões que tanto a pesquisa como a crítica de arte resultam de uma questão de ser e não de estar. Isto é, não se fabrica pesquisadores e críticos: eles resultam de um trabalho profundo e sistemático e não de títulos autoconferidos (sic) ou dados por entidades ou grupos.¹³³

Apesar da grande atenção dispensada por Adalice para essa exposição, esse não foi o único evento criticado por ela. Outra crítica negativa que engloba o cenário artístico local e, conseqüentemente seus agentes, refere-se ao julgamento do 43º Salão Paranaense. A ênfase dada por Adalice recai nos mesmos pontos: elitismos, exclusão de artistas em favorecimento de um grupo, má gestão do MAC, porém seus apontamentos parecem encontrar mais ecos devido à grande repercussão na imprensa e o evento acaba sendo o ponto central para a reformulação do modelo praticado pelo Salão Paranaense de Belas Artes e para o futuro do MAC-PR.

Anexando mais um escândalo aos múltiplos troféus colecionados pela atual direção do MAC, durante os trabalhos de julgamento do 43º Salão Paranaense o crítico de arte Walmir Ayala do Rio de Janeiro retirou-se indignado apontando irregularidades (...), um dia antes da inauguração do Salão Oficial, os artistas lotaram a Cary Galeria, em uma contraproposta "SaloonPanelaense", onde o grande homenageado foi o artista plástico Cláudio Seto.¹³⁴

Esse evento, guardadas suas proporções e intenções, pode ser comparado com o Salão dos Pré-Julgados em que os artistas de tendência conservadora foram privilegiados. Naquela ocasião o regulamento do Salão previa que "a comissão julgadora deveria ser composta por pelo menos um jurado familiarizado com a arte dita "moderna" (VASQUEZ, 2012, p. 60), para que se pudesse julgar as obras inspiradas por esta tendência", porém essa premissa não foi cumprida. Em função disso, artistas revoltados com o resultado do Salão tiraram a força seus quadros da parede e fizeram uma exposição paralela no saguão da biblioteca pública. Esse ato acabou gerando o que se considera o primeiro manifesto da arte moderna paranaense.

¹³³ Id.

¹³⁴ Id.

O evento do 43º Salão Paranaense foi parecido em seu resultado final e no que se refere à insatisfação dos artistas. Indignados com o formato regional e os encaminhamentos do júri, que “agiu de forma pouco profissional com lances de deboche, ironia e parcialismo”¹³⁵, Walmir Ayala, crítico de arte carioca integrante da comissão julgadora, abandonou os trabalhos de julgamento do Salão antes de sua finalização. Seu relato sobre o acontecimento é publicado em 13 de Novembro de 1986 no Jornal do Comércio sob o título de “Um Salão de Compadres”.

Tínhamos até então feito a seleção, e o que vim a saber depois, a respeito das mudanças de pensamento quanto ao prêmio principal, logo após minha saída, me autoriza a julgar que se trata de uma promoção prejudicada pelo provincianismo, pelas picuinhas regionais, pela fronteira grupal. Pude sondar que a queixa local é generalizada, quanto à forma que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná vem se comportando em relação à coordenação do Salão Oficial. O que confirma todas as queixas (...).¹³⁶

A partir disso, “numa iniciativa de artistas independentes – os não comprometidos com os donos da arte”¹³⁷ a Cary Galeria promove a exposição *SaloonPanelaense*. A nota destaca que “não se trata de um Salão dos Recusados”, pois entre os participantes também estavam artistas aceitos no 43º Salão e “até um premiado polêmico”, além de artistas que sequer enviaram obras ao Salão, enfatizando a participação livre e aberta a todas as linguagens. Entretanto, a proximidade quanto à crítica em relação ao formato do Salão e as premiações que favoreciam determinado tipo de arte são evidentes e aproximam os dois eventos, “pois trata-se de iniciativa espontânea dos artistas (...) sem o apadrinhamento oficialesco à custa do dinheiro pago pelo contribuinte”¹³⁸.

A abertura da exposição *SaloonPanelaense* aconteceu no dia 17 de Dezembro de 1986, véspera da abertura do Salão Paranaense. A cobertura da imprensa sobre o evento foi tão grande que o próprio Correio de Notícias fez um levantamento sobre as publicações:

¹³⁵ AYALA, Walmir. **Um Salão de Compadres**. Jornal do Comércio, 13 de novembro de 1986. Acervo MAC-PR

¹³⁶ Id.

¹³⁷ CORREIO DE NOTÍCIAS. **SaloonPanelaense**. Nota do Caderno de Artes Plásticas, Jornal Correio de Notícias, 21 de novembro de 1986.

¹³⁸ Id.

Além das várias notícias publicadas neste Correio de Notícias sobre o 43º Salão Paranaense e sua polêmica, registramos para futuras consultas, as matérias publicadas nos seguintes órgãos da imprensa: Gazeta do Povo – Coluna Alcy Ramalho Filho; dia 11 de novembro 86/Gazeta do Povo – Coluna “Gazeta nas Artes” de Nery Baptista, 24 de novembro de 86/ Jorna Indústria e Comércio – Texto Katia Kertzman, meia página de entrevista, dia 27 de novembro de 86/ Gazeta do Povo – Tablóide Raiz da Sece, encarte do dia 21 de novembro de 1986/ Gazeta do Povo, Coluna Artes Visuais de Adalice Araújo, dia 30 de novembro de 1986/ Folha de Londrina – auto entrevista com Paulo Menten, página inteira, dezembro de 1986.¹³⁹

Porém, a mais contundente e contextualizadora reportagem sobre a polêmica foi da jornalista Rosirene Gemael publicada em 28 de Novembro no próprio Correio de Notícias¹⁴⁰. A partir de seu texto é possível entender o contexto político no qual este embate estava inserido, mas que, no entanto, era apenas uma parte do todo.

A jornalista inicia seu texto informando que, depois de várias reuniões, a posição oficial da APAP (Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná) em nota sobre o caso é que “houve falha na comissão organizadora do Salão quando permitiu que o crítico Walmir Ayala se retirasse da comissão julgadora”¹⁴¹ e propõe que o regulamento do próximo Salão seja discutido. Rosirene destaca que, apesar do posicionamento da APAP parecer pouco “e vários artistas individualmente acharam”, oficializou-se a insatisfação da classe com o Salão. Como saldo, coloca que “a partir da próxima semana o Salão começa a ser repensado. E com ele toda a política das artes plásticas do Estado (sic) que (...) mostraram-se em grande crise, com ou sem Walmir Ayala”¹⁴². Ainda sobre a reunião da APAP, que teve “o maior quorum desde que a entidade se mobilizou para exercer seu direito de participar na escolha do diretor do MAC junto a Secretaria de Cultura” diz que houve apenas quatro abstenções, entre elas a do funcionário do MAC Ennio Marques Ferreira e da diretora do Museu, Elizabeth Tilton.

Fato importante apontado pela jornalista é que as discussões a respeito da arte paranaense e a crise na qual esta se encontrava já haviam começado com a crítica, já comentada nesta pesquisa, “As minúcias e burocracias do Paraná/Um panorama desolador, piegas e acomodado”, de

¹³⁹ Id.

¹⁴⁰ GEMAE, Rosirene. **Saloon Paranaense**. Procura-se Arte. Recompensa: Liberdade de Criação. Jornal Correio de Notícias, 28 de novembro de 1986. Acervo MAC-PR.

¹⁴¹ Id.

¹⁴² Id.

Frederico de Moraes, sobre as exposições de artistas daqui que aconteceram no eixo Rio-São Paulo em 1986 e não, propriamente, com Walmir Ayala. Ainda assim, a discussão era fortemente alimentada por muitos artistas e críticos daqui, entre eles Adalice Araújo.

No texto Frederico de Moraes apresenta um panorama de Curitiba, elogia a estrutura cultural da cidade, mas lembra a precariedade, por exemplo do Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA) que, segundo ele, por conta dos prêmios ínfimos destinados aos artistas, só interessava a artistas iniciantes e estudantes universitários. Esse cenário para ele havia se instalado por duas razões principais: os artistas locais envolvidos com carreiras acadêmicas e funções públicas estariam economicamente estáveis, não que essa condição fosse ruim, porém os fazia “acomodados e passivos, pouquíssimo preocupados em renovar, ousar, criar coisas novas”; outro fator era a proximidade entre o Paraná e São Paulo. Para Moraes “Curitiba inibe-se diante de São Paulo” e perde sua autonomia criativa. Para mostrar a estagnação da arte paranaense, o crítico cita três exposições de artistas do Paraná que tinham acontecido no Rio de Janeiro. A primeira, na Galeria Sérgio Millet, da Funarte, expunha os últimos premiados no SPBA, onde apenas o artista gravador Richard Bishof mereceu algum destaque por parte de Moraes. A segunda exposição denominada “Paraná – Cor e Forma” aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes oferecia, segundo o crítico;

(...) um panorama desolador da arte atual no Paraná. Das ‘favelas estilizadas’ de Domicio Pedroso, de um pieguismo social insuportável, à acomodação criativa dos ‘mitos locais’ como Fernando Calderari, Fernando Velloso, Erico da Silva e João Osório Brzezinski; da pseudomodernidade de Marco Bento, velho de várias décadas, aos chavões da prática e do conteúdo pictórico de Sueli Piazzetta (...) e Suzana Lobo (...) tudo é muito ruim nesta exposição. Escapam ao malogrado geral Potty Lazzarotto (...) e talvez Stella Sandrini.¹⁴³

A terceira exposição, julgada por Frederico como a melhor, aconteceu na Galeria de Arte IBEU. Segundo ele “mais um esforço dos órgãos culturais paranaenses no sentido de fazer conhecida a obra de alguns de seus bons artistas”. O destaque aqui ficou com as artistas Leila Pugnaroni, Letícia Faria e Mazé Mendes.

¹⁴³ MORAIS, Frederico. Op. cit.

A esse cenário de lutas internas e locais, soma-se o que Adalice chama de “sistemático boicote contra artistas altamente expressivos do interior”, fato que refletiria “a total falência da atual ação cultural de artes plásticas no Paraná”¹⁴⁴. Mesmo com um cenário desfavorável, Adalice se apega na geração de 1980 e a promove como sendo responsável pelo avante da arte paranaense:

Como, porém, longe dos bastidores da política oficial – e quer ela, queira ou não – a criatividade está aí viva, em 1986 a geração de Oitenta brilhou mais do que nunca, e a geração de setenta comprovou através da mostra de Bia Wouk na Simões de Assis que está ótima, em plena posse de um desenho impecável e inteligente. Artistas de 80, como Geraldo Leão e Mohamed começam a praticar um tipo de obra aberta em que superam o neoexpressionismo para servirem-se dos signos, discutindo o próprio conceito de representação. Rossana Guimarães lança esculturas penduráveis e vestíveis que lhe abrem as portas do cenário nacional.¹⁴⁵

Outros nomes e práticas ainda são citados por Adalice e sua publicação de balanço do ano termina com um desejo de melhoras para o próximo ano: “(...) esperamos que as sementes do amanhã frutifique em cada município desse Estado (sic), graças uma política cultural inteligente na área das artes plásticas, que se sonha seja implantada em 87 no Paraná”¹⁴⁶.

Deste modo, os embates pela arte paranaense, vividos e relatados por Adalice Araújo, são característicos da busca pela autonomia de determinados grupos e podem ser entendidos como “um processo de depuração em que cada gênero se orienta para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade” (BOURDIEU, 2011, p.70).

(...) é justamente o dinamismo dos processos de afirmação/recriação de identidades que dá visibilidade ampla a essa produção diversa e que estimula, por tanto, o interesse de críticos e curadores a seu respeito –, o não-enfrentamento de tais questões expressa arraigadas visões de mundo que, ancoradas em relações de poder simbólico e real, costumam a mudar. (ANJOS, 2005, p. 32)

É nesse cenário de disputas por afirmação de uma arte que seja representativa do estado e que ao mesmo tempo dialogue com a produção nacional e internacional, sem se perder em tradições e elitismo, que Adalice

¹⁴⁴ ARAÚJO, Adalice, Op. cit.

¹⁴⁵ Id.

¹⁴⁶ Id.

será indicada pela classe artística e nomeada pelo Governo Álvaro Dias como diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

3.2. No Museu de Arte Contemporânea do Paraná: as melhores exposições do ano e a inclusão do interior na agenda oficial do estado.

Em 14 de fevereiro de 1987, a Gazeta do Povo publica: “Movimento no meio artístico paranaense indica nome da crítica de arte Adalice Araújo para a diretoria do Museu de Arte Contemporânea do Paraná”. Na semana seguinte, o Jornal do Estado, publica a seguinte nota:

EXCLUSIVO: Com a proximidade da posse do novo Secretário da Cultura Renee Ariel Dotti, já começam as especulações em torno do nome que deverá assumir a direção do MAC – Museu de Arte Contemporânea. As indicações tendem ao nome da crítica de arte, Adalice Araújo, ou ainda ao artista plástico Ivens Fontoura (foto). Agora é aguardar para conferir.¹⁴⁷

A Folha de Londrina noticia a disputa entre Adalice e Ivens Fontoura:

Entre os artistas, comenta-se à boca pequena, que duas figuras conhecidas no setor das artes plásticas, Adalice Araújo, crítica de arte e professora e Ivens de Jesus Fontoura, artista plástico e professor estariam disputando a direção do Museu de Arte Contemporânea durante a próxima gestão. Se é verdade, pelo menos só se pode dizer que ambos tem muito amor à arte, pois o salário que o cargo oferece não é superior a cinco salários mínimos, a quem interessar possa.¹⁴⁸

Finalmente, em 26 de fevereiro de 1987, a Gazeta do Povo informa:

Adalice, a nova diretora do MAC: Um dos nomes mais bem recebidos para integrar a equipe de Renê Dotti frente à Secretaria de Cultura foi sem dúvida o da professora Adalice Araújo, que vai comandar o Museu de Arte Contemporânea do Paraná nos próximos 4 anos. Adalice foi pioneira em divulgar a arte paranaense (nacional e internacionalmente). Companheira nossa há mais de 2 décadas nesta Gazeta do Povo, é uma grande especialista, dona de um excelente currículo na área cultural. Uma feliz escolha, esta do secretário Renê Dotti.¹⁴⁹

Ivens Fontoura, o outro candidato, ficou com a Coordenadoria de Museus. Ambas as indicações foram bem recebidas pela comunidade artística, pelo menos é o que aponta a imprensa: “Bem recebidas foram as indicações de Ivens de Jesus Fontoura para a Coordenadoria de Museus, Adalice Araújo

¹⁴⁷ JORNAL DO ESTADO. Nota. 20 de fevereiro de 1987.

¹⁴⁸ FOLHA DE LONDRINA. Nota. 19 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR

¹⁴⁹ GAZETA DO POVO, Nota. 26 de fevereiro de 1987.

para o MAC, Carmem Carini para o MAA, e Francisco Bettega Netto para o MIS”¹⁵⁰.

As intenções da nova direção do MAC logo foram divulgadas à população. Apesar da oficialização de seu mandato constar de 25/03/1987¹⁵¹, em matéria do dia 27 de fevereiro de 1987, a Gazeta do Povo publica a seguinte reportagem: “Adalice quer mostrar no MAC trabalho de descentralização”. Na matéria, Adalice anuncia como prioridade de suas ações “buscar a integração dos pólos de cultura do nosso Estado”, informa que “uma das metas da política cultural para as artes plásticas do governo Álvaro Dias é a descentralização, com um trabalho voltado para as macro e microrregiões paranaenses” e complementa dizendo que “pretende ainda abrir os espaços lá fora para os artistas daqui, projetando a criação do Paraná e colocando nosso Estado na rota de programações nacionais”.

Aqui, é importante abrir um parêntese para contextualizar a política no Paraná, não só para o melhor encadeamento dos fatos, mas para mostrar que Adalice Araújo não estava tão conectada aos ideais do governo como ela mesma achava. A questão da descentralização, apesar de tão cara para Adalice, tinha outro significado para Álvaro Dias, e não estava relacionado com a integração das regiões do Paraná.

A partir da década de 1950 as políticas que geriram o Paraná tinham a intenção de afastar o estado de sua dependência periférica [política e econômica] em relação à São Paulo (LIMA, 2006, p. 109) e para isso houve um grande investimento no setor industrial, o que causou a modernização dos parques industriais da cidade e a implantação de novos, gerando diversificação “tanto no aspecto produtivo quanto geográfico, visto que o agronegócio desenvolveu-se notadamente no interior do Estado” (LIMA, 2006, p. 112). Esse processo de diversificação da indústria vai se estender até a década de 1980 quando há um aprofundamento do setor.

Essa estratégia é alterada quando em 1982, depois de dezoito anos sem eleições diretas, o Paraná elege o candidato do PMDB, José Richa, que passa a dar “ênfase à agroindústria” (LIMA 2006, p. 113). Essa nova estratégia

¹⁵⁰ GAZETA DO POVO, Nota. 24 de fevereiro de 1987.

¹⁵¹ MAC. Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009, p. 8.

não é baseada apenas nas diretrizes políticas do partido, mas também “na estagnação política do Brasil, que inviabilizava a atração de empresas nacionais e multinacionais para o território paranaense” (LIMA, 2006, p. 113).

O discurso com ênfase na tendência liberal privatizante só voltará a ocupar espaço no Executivo paranaense no final do governo Álvaro Dias (1987-1991). (...) Tais efeitos fazem-se sentir em especial a partir de 1988 (...). No Paraná, a propaganda em torno da necessidade de modernizar o Estado e fortalecer a economia de livre câmbio para poder estar apto a enfrentar os novos desafios que a economia mundial estava a requerer, vem naquele momento incorporada no eixo de um discurso que traz como base a *contenção de despesas* (LIMA, 2006, p. 114).

Essa “contenção de despesas” vai tentar privatizar ou extinguir empresas governamentais pertencentes à Fundação Educacional do Paraná (Fundepar), à Superintendência de Controle da Erosão e Saneamento Ambiental (SUCEAM) e a diversos outros órgãos ligados às áreas fazendária e educacional, além de racionalizar as atividades da Secretaria da Cultura (LIMA, 2006, p. 115), caracterizando o governo Álvaro Dias a partir de uma política de “privatização, liberalização e ataque ao funcionalismo público” (LIMA, 2006, p. 116).

Assim, de acordo com Freitas, o projeto de descentralização proposto por Álvaro Dias e abraçado por Adalice consistiu, na verdade, “na redução das obrigações do Estado com a coisa pública”¹⁵², resultando na transformação do MAC-PR em um subdepartamento da Coordenadoria de Museus. “Sem autonomia, o Museu ficou à míngua. Falta de recursos, ausência de museólogos, carência de equipamentos, restrição de materiais diversos foram alguns dos problemas enfrentados. E sobretudo, falta de apoio às ações no interior do Estado” (FREITAS, no prelo, p. 15-16) o que significou para Adalice o não cumprimento de suas promessas.

Porém, o início de sua gestão foi pautada nesta confusão político-conceitual e na crença no novo direcionamento político. Voltando à matéria de 27 de fevereiro de 1987¹⁵³ Adalice diz que:

¹⁵² Citado por FREITAS. Referência: LIMA, Antonio Bosco de; VIRIATO, Edaguimar. As políticas de descentralização, participação e autonomia: desestatizando a educação pública, Anais da 23ª Reunião Anual da ANPED, Caxambu-MG, 24 a 28 set. 2000.

¹⁵³ GAZETA DO POVO. **Adalice quer mostrar no MAC trabalho de descentralização**. 27 de fevereiro de 1987.

O MAC tem norteado seus projetos como se fosse apenas uma instituição para Curitiba, diz ela, acrescentando que a nossa realidade hoje é diferente, precisando tirar a defasagem que as artes plásticas do Estado ficaram submetidas. Cito o exemplo do Salão de Jacarezinho, um evento importante idealizado por um artista do Norte do Estado, e que fica reduzido constantemente a poucas participações. Há casos também de nomes de valor, como Henrique de Ibiporã, ou mesmo Haroldo Alvarenga de Foz do Iguaçu, recentemente convidado para expor na França e que nunca foram chamados para mostrar seus trabalhos no Museu de Arte Contemporânea.¹⁵⁴

Neste trecho percebe-se a postura de rompimento com a gestão anterior e coloca como elemento de distinção a defesa e inclusão dos artistas do interior em seu plano de ação. Outro fator importante é a procedência dos artistas: Jacarezinho, Ibiporã e Foz do Iguaçu, cidades que além de estar fora do circuito de Curitiba não se destacam como as maiores cidades do interior, revelando que apesar de em menor número e com menos agitação, havia sim produção artística fora de Curitiba ou das cidades de maior porte do interior, como Londrina e Maringá. Aliás, o reconhecimento dos artistas do interior pelo trabalho de Adalice foi o que a levou à direção do MAC. “Segundo Adalice Araújo, sua indicação partiu de um movimento independente dos artistas de Londrina, inicialmente, e depois teve a adesão de todo o Estado”¹⁵⁵.

É importante também destacar que a questão da autonomia da arte paranaense, tão enfatizada nos textos que procuravam refutar aproximações entre o eixo Rio-São Paulo, passa pela compreensão de liberdade de criação dos artistas paranaenses e da necessidade de profissionais e instituições que ofereçam suporte e divulguem essa produção. Assim, quando Adalice expõe como será sua gestão, diz que “evidentemente, possui um programa de trabalho para aquele órgão, mas vai adotar um processo democrático de ouvir as opiniões e propostas da classe artística”¹⁵⁶, buscando uma integração com o meio de arte que a gestão anterior parece não ter alcançado.

Desta forma, logo no começo de seu mandato é evidente uma busca de desvinculação com a imagem da gestão anterior. Assim, ao passo em que um dos primeiros textos publicados por Adalice Araújo, neste período, anuncia intenções de melhorias, ainda há críticas a direção precedente do Museu.

¹⁵⁴ Id.

¹⁵⁵ GAZETA DO POVO, Nota. 26 de fevereiro de 1987d.

¹⁵⁶ Op. cit.

Ao mesmo tempo que, profundamente comovida agradeço aos artistas plásticos do Paraná o grande apoio dado para minha indicação na direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e venho, em público, me comprometer que além de trabalhar em conjunto com todos os artistas e entidades de classe, tudo farei para colaborar na implantação de uma política cultural para as artes plásticas no Paraná, até agora inexistente, quero esclarecer que oportunamente farei um relato minucioso das precárias condições em que estou encontrando tanto o prédio, como acervo e programação de exposições do MAC para 87. Tenho – nessa primeira semana – recebido vários pedidos de remessa de fichas do Salão dos Novos, porém, quero esclarecer que a gestão anterior não tomou qualquer providência para sua confecção e nem sequer deixou definido o local.¹⁵⁷

O relato sobre as condições do MAC e a falta de definição da programação para os eventos de 1987 já programados como o Salão dos Novos, Salão da Paisagem de Maringá, Salão de Foz do Iguaçu, Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho, Mostra do Desenho Brasileiro e Salão Paranaense, continua. Para os problemas apontados Adalice diz comprometer-se em estudar propostas de reestruturação para os eventos junto à APAP, APAEP e Núcleos de Estética para então encaminhá-los à Coordenadoria Geral dos Museus e futura aprovação do Secretário da Cultura. Sobre a questão da descentralização das ações diz que é necessário esperar as conclusões do Encontro Estadual de Artistas Plásticos que seria organizado pela APAP assim como o I Fórum de Cultura sobre a Questão Cultural no Paraná, em Londrina, ambos previstos para aquele ano.

Contudo, a programação de exposições MAC não pode parar. Contradizendo todo o discurso consolidado no ano anterior sobre a promoção dos artistas da geração de 70 e 80, dos artistas do interior, desvencilhando a arte paranaense das mãos dos mesmos artistas, a primeira exposição realizado no MAC sob gestão de Adalice Araújo é a mostra retrospectiva “4 artistas paranaenses da geração de 60”. É no mínimo intrigante que uma das primeiras exposições promovidas durante sua gestão homenageie justamente os artistas ligados ao modelo de arte e de condução das políticas culturais com o qual Adalice pretendia, se não uma ruptura, uma renovação. Apesar disso, essa escolha pode ser interpretada como uma forma de Adalice colocar sua gestão como continuação da renovação iniciada por este grupo.

¹⁵⁷ ARAÚJO, Adalice, **Salão dos Novos ainda sem programação**. Gazeta do Povo, 29 de março de 1987.

É porém, inegável a grande transformação que se opera nas artes plásticas paranaense dos anos sessenta (...). Dentro da nova filosofia que orienta a Secretaria de Estado da Cultura pretende-se trabalhar de forma bastante direta tanto com a comunidade como com as Galerias de Arte e outros espaços culturais. Daí porque a Mostra “Quatro Artistas Paranaenses da Década de 60” pode ser considerada como um marco histórico de ação integrada. (...) Ao organizar a mostra “Quatro Artistas Paranaenses da Década de 60” a nova Direção do MAC, através de Fernando Calderari, Helena Wong, João Osório Brzezinski e Juarez Machado, não só presta uma homenagem a todos os artistas da geração sessenta; como também aos críticos de arte (...) [que] contribuíram para a renovação das artes plásticas do Paraná.¹⁵⁸

Com ‘renovação’ entende-se que Adalice Araújo tentava estabelecer um novo momento de modernidade para a arte paranaense. Ou seja, de acordo com Habermas (1990, p. 11-32), este “momento” entendido como modernidade não designaria apenas um período, mas acima de tudo a consciência de ser de uma época que se diferencia do passado por rupturas e que desse modo apresentaria o futuro trazendo consigo sempre o novo, não só por negar a tradição, mas também seu passado mais imediato. Neste sentido, Adalice não o negava, mas colocava-o como algo já concretizado e superado e se apresentava como uma nova fase para a arte paranaense.

A nota abaixo, que aproxima o artista paranaense, Alberto Puppi, da artista paulista Jac Leirner, coloca também a produção paranaense em sintonia da produção nacional e por isso em um momento já renovado:

Comprovando mais uma vez a força do inconsciente coletivo, no exato momento em que Jac Leirner, artista paulista, lança na Galeria Milan de São Paulo a sua Mostra Pulmão, com proposta, a partir de maços de cigarros, ao que se somam selos, fitas, fitas celofanes e papéis laminados das próprias embalagens, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná está mostrando em seu Espaço parte do Projeto Pop/Construtivo de Alberto Puppi, com montagens feitas ou caixas de cigarros *Carlton*, que ele denomina *Anti-esculturas Antidotadas*. Unindo o exercício lúdico criativo há à disposição do públicos (sic) caixas a serem montadas pelo espectador que passa a ser *co-autor*.¹⁵⁹

Essa sincronicidade que Adalice propõe não era uma ideia sem ecos. Exemplo disso foi a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1985, que dedicou o principal eixo da exposição à produção artística da década de 1980,

¹⁵⁸ ARAÚJO, Adalice, **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Gazeta do Povo, 07 de junho de 1987.

¹⁵⁹ ARAÚJO, Adalice, **Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas/Dentro do Programa a ser implantado pela Secretaria de Cultura no Governo Álvaro Dias/Em 1987**. MAC, 1987.

com foco nas tendências expressionistas da pintura contemporânea. A exposição considerada polêmica, teve curadoria de Sheila Leirner, a qual dispôs boa parte das obras em três corredores de cem metros de extensão e instalou dezenas de quadros lado a lado em uma disposição que denominou a “Grande Tela”. Telas de artistas de diversas partes do mundo foram separadas por intervalos de cerca de 10 centímetros, reforçando a ideia de uma produção sincrônica nas artes plásticas mundial, porém diluindo as especificidades de cada artista (BIENAL, 1985).

Voltando ao contexto local, ao defender uma arte paranaense moderna, Adalice apoiava-se na sua atualidade e nas mudanças que seu mundo promovia. Neste sentido, a modernização que ela desejava para a arte (e as políticas culturais) estava mais ligada a um sentido de atualização, avanço, renovação.

Ainda como forma de fortalecer o campo artístico local, Adalice Araújo, busca aproximar o Museu e as galerias de arte da cidade, dentro do que ela chama de “ação integrada” e reforça a ideia de modernidade enquanto atualização ao tentar apresentar, ainda que de uma geração passada, uma produção atual. No que diz respeito à exposição ‘4 artistas paranaenses da década de 60’, essa integração teria garantido a exibição de uma “mostragem das obras recentes destes artistas” e em contrapartida garantia a comercialização dessa produção que ficaria “por conta das galerias Acaica, Arte Contemporânea e Simões de Assis”¹⁶⁰. Em outro texto ainda ressalta que para que a mostra acontecesse “além da colaboração dos próprios artistas – cumpre destacar o trabalho do marchand Walmir Simões de Assis Fº. (...)”¹⁶¹, e ressalta que “se, ao Museu de Arte Contemporânea do Paraná cabe a visão histórica/didática, a encargo das Galerias de Arte (...) ficam tanto a visão atual como a preocupação do valor de mercado (essa última incompatível com os espaços oficiais)”¹⁶². Essa integração entre o Museu e as galerias de arte, apesar de se justificar pela busca das produções mais recentes, levantam questões sobre os processos de legitimação de determinados grupos e a

¹⁶⁰ ARAÚJO, Adalice, **No Mac, mostra retrospectiva ‘4 artistas paranaenses da geração de 60’**. Gazeta do Povo. 24 de maio de 1987.

¹⁶¹ ARAÚJO, Adalice. **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Gazeta do Povo, 07 de junho de 1987.

¹⁶² Id.

relação entre o mercado de arte e as instituições culturais que deveriam estar preocupadas apenas com a promoção da cultura. Porém, para além do entendimento de uma relação estritamente comercial, e de acordo com Bruna Fetter, propõe-se uma compreensão do mercado de arte que perpassa as relações próprias do sistema da arte e que por isso, “colaboram na constituição de valor para diferentes artistas e obras” (FETTER, 2014, p.106).

Isso significa assumir uma mudança significativa em relação ao regime de valor vigente durante o Modernismo e até algumas poucas décadas atrás (...) [que] dependia de um sistema no qual a validação da relevância artística e sua respectiva legitimação passavam pela figura do crítico para então serem absorvidas e reproduzidas pelo mercado. (FETTER, 2014, 106)

O que permitiria restringir os embates do campo artístico ao próprio meio, reconhecendo-os como uma estrutura autônoma e independente aos sistemas externos, como políticos ou econômicos, por exemplo. Porém, apesar de ainda ser entendido como um sistema autônomo e dependente do reconhecimento de seus pares, essas mudanças (legitimação, validação, valoração, etc.) passam a acontecer entremeadas a valores exteriores, como políticos, econômicos, científicos e tecnológicos. A opinião do crítico ainda é balizadora, porém não mais neutra, no sentido da defesa de princípios estéticos norteadores de um posicionamento intelectual, e independente das regras do mercado. Essas relações mais dependentes entre o crítico e o mercado alteram em certo nível os critérios de legitimação. Essas relações que surgem criam novos circuitos e com eles novos grupos emergem.

Esse cenário mais imbricado socialmente pode ser percebido na atuação de Adalice e no contexto com o qual se relaciona sua gestão. Ainda atuando como crítica e agregando o cargo de diretora de Museu, Adalice passa a por em prática seus ideais de arte paranaense, os quais, a seu ver, encontravam ecos nas novas determinações relacionadas às políticas culturais do então governo. A parte de sua coluna destinada à agenda cultural e que anteriormente não deixava de fora os erros tanto da Secretaria de Cultura quanto do MAC, passa a informar uma programação cultural mais alinhada a seu discurso. Mesclam-se as ‘melhores exposições do ano’ com a agenda do interior.

Como exemplo para que se entenda a mudança de tom na escrita da Adalice, cabe destacar algumas ações divulgadas em sua coluna e que projetam o MAC como uma instituição competente: “Pelo alto nível dos trabalhos expostos, a mostra (...) pode ser considerada uma das melhores do ano” (1987); “Entre os melhores lançamentos da semana figura a Oficina ‘Retorno do Corpo’” (1987); “Atendendo inúmeras solicitações do público o Museu de Arte Contemporânea do Paraná comunica que a Mostra (...) permanece aberta até a primeira semana de agosto” (1987); “Sempre atento às novas tendências, o Núcleo de Semiótica do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (...)” (1987); “Entre os melhores lançamentos da próxima semana destaca-se a ‘open-house’ de Wilmar Nascimento (...) na Sala Miguel Bakun” (1987j) e ainda “uma mostra de objetos de Rossana Guimarães que pode ser considerada entre as melhores do ano a nível nacional” (1987).

Esse caráter elogioso é o que vai ditar o tom de suas críticas em relação ao MAC-PR durante sua gestão, transformando a coluna de artes visuais da Gazeta do Povo em um espaço de autopromoção e divulgação do Museu de Arte Contemporânea. Isso evidencia um conflito de interesses: como crítica de arte, Adalice tinha o dever de analisar criticamente a atuação do museu. Ao acumular o cargo de direção com a coluna no jornal, ela curto-circuita sua atividade como crítica, tornando-se assessora de imprensa de si mesma.

Também os artistas da geração 80, necessários para a modernização da arte paranaense de acordo com Adalice, começam a fazer parte da programação oficial além de continuarem no hall de notícias: “Curso de Desenho ‘Modelo Vivo – da Estruturação ao Abstrato. Caminhos e Possibilidades’ a cargo da artista plástica Rossana Guimarães”, “Oficina ‘Retorno do Corpo’, performance e mostra, com propostas de Denise Bandeira, Eliane Prolik e Laura Miranda”; “Arte paranaense/geração 80”, sobre exposição em São Paulo de Geraldo Leão, Mohamed e Rossana Guimarães, “Serigrafia de Andréia Las em Ponta Grossa”.

O interior não é esquecido, pelo menos não em sua coluna: “Ainda no âmbito do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (...) a exposição ‘4 versões da Paisagem’”, com artistas do interior e a promoção do I Fórum de Cultura sobre ‘A Questão Cultural no Paraná’ promovido pela Universidade

Estadual de Londrina e o Núcleo Norte do Paraná da Secretaria de Estado e Cultura; em outra publicação é destacado a participação do artista Henrique Aragão para compor o júri da 4ª Mostra Paranaense da Paisagem em Maringá; a descentralização do 44º SPBA que passou a acontecer também em outras cidades, na ocasião Londrina e Cascavel receberam exposições; a exposição “Quatro Artistas de Maringá na Galeria Poupança Banestado” com José Antonio de Lima, Oscar Leandro Neto, Paolo Roberto Ridolfi e Reico Suzuki Assahi. Esses poucos exemplos demonstram uma mudança de abordagem, muito mais simpática às ações promovidas não só pelo MAC, mas pela Secretaria de Cultura de maneira geral e uma consonância de discursos. Nota-se também outra abordagem em relação às citações de artistas e exposições do interior. Anteriormente essas exposições/artistas eram mencionadas para lembrar que as políticas culturais como um todo os marginalizavam, agora, os trazem de uma maneira muito mais incluída ao campo artístico paranaense.

A questão do interior passa a ser reiterada com tom de cumprimento de promessa. No texto “Quatro artistas de Maringá na Galeria Poupança Banestado”¹⁶³ Adalice relata que um encontro teria acontecido com os artistas expositores para que fosse discutida “a nova política cultural para as artes plásticas”. Reitera a qualidade da produção daqueles artistas, que segundo ela, “trabalham com linguagens contemporâneas” e estão “em pé de igualdade com o que de melhor se produz, hoje, no Paraná”.

A exposição “Espaçoarte1” promovida pelo MAC, mas exposta na sala de exposições do Teatro Guaíra é exemplo da tentativa de união entre os artistas do interior e os da capital.

Entendemos que democratizar cultura não é reunir em um mesmo espaço dezenas de propostas de forma aleatória que não traduzam profunda reflexão ou irrestrita liberdade criativa, confundindo o espectador e concorrendo com a galeria de arte de nível comercial. Com a “Espaçoarte1” o Museu de Arte Contemporânea do Paraná abre sua programação para representações visuais não convencionais que utilizam o espaço como exercício de liberdade e forma de ruptura do convencional; sendo ao mesmo tempo uma primeira tentativa de descentralização em nível estadual.¹⁶⁴

¹⁶³ ARAÚJO, Adalice. **Quatro artistas de Maringá na Galeria Poupança Banestado**. Gazeta do Povo, 10 de maio de 1987.

¹⁶⁴ ARAÚJO, Adalice. **Permanece aberta no Guaíra a mostra Espaçoarte1**. Gazeta do Povo, 19 de julho de 1987.

Esta mostra teria sido feita a partir da aproximação de quatro grupos, o Atelier de Letícia Faria, de Londrina, o grupo “O Gato Morreu”, de Maringá, o grupo Mado&Júnior, também de Maringá e o Grupo Transarte, de Curitiba e marcaria “o início de um mais estreito intercâmbio entre os vários museus do Paraná agrupados sob a Coordenadoria dos Museus”¹⁶⁵.

As questões apontadas até aqui são retomadas nas três primeiras publicações de 1988: “Principais acontecimentos de 87”¹⁶⁶. No primeiro texto Adalice trata sobre os quatro primeiros meses de 1987. No mês de março coloca sua posse (e de outros gestores) como fator que representava “a esperança de uma nova etapa na gestão do Secretário de Cultura Prof. René Dotti, empenhado na dinamização e descentralização da política cultural do estado”. Acrescenta ainda que “a possibilidade de artistas de Londrina terem influenciado na escolha de alguns nomes é sintoma de inusitada abertura”¹⁶⁷. Já o segundo texto (re)destaca as ações do MAC e o projeto de descentralização. Frases como “dando o primeiro passo definitivo para a política de descentralização da SEEC” até “enquanto o Paraná brilha a nível nacional (...)” dão o tom do texto. A última parte da trilogia começa destacando a geração de 80 e termina com o 44º Salão Paranaense que “tendo conseguido superar a crise dos dois últimos anos” consegue atingir “sua meta de descentralização”, tornando-se, por isso e “na opinião da crítica de arte Nilza Procopiak, o maior evento do sul do país”¹⁶⁸.

Desta forma, a julgar a gestão de Adalice Araújo por suas críticas, todos os problemas do MAC haviam sido resolvidos e se não, estavam caminhando para sua resolução. A interlocução entre a direção do Museu e a Secretaria de Cultura, baseada em acordo ideológico e político com o governo do estado, parecia estar fazendo toda a diferença. Como consequência, Adalice Araújo irá propor um plano de ação para a agilização da política cultural

¹⁶⁵ Id.

¹⁶⁶ Os textos são: ARAÚJO, Adalice. **Principais acontecimentos em 87 (1)**. Gazeta do Povo, 03 de janeiro de 1988; _____ . **Principais acontecimentos em 87 (2)**. Gazeta do Povo, 10 de janeiro de 1988 e; _____ . **Principais acontecimentos em 87 (3)**. Gazeta do Povo, 17 de janeiro de 1988.

¹⁶⁷ ARAÚJO, Adalice. **Principais acontecimentos em 87 (1)**. Gazeta do Povo, 03 de janeiro de 1988.

¹⁶⁸ ARAÚJO, Adalice. **Principais acontecimentos em 87 (3)**. Gazeta do Povo, 17 de janeiro de 1988.

na área de artes plásticas que deveria reger não só sua gestão, mas as vindouras.

Assim, a compreensão dos textos de Adalice Araújo correspondentes ao período em que esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, pode ser apoiada em três dois parâmetros: 1) a continuação da divulgação dos artistas da geração de 1980 realizadas a partir de critérios estéticos relacionados à modernidade nas artes. Neste sentido, existe uma tentativa de correspondência temporal que lhe permitia aproximações ideológicas. Frases como: “Prova que o inconsciente coletivo gera nos artistas do mundo inteiro preocupações análogas”¹⁶⁹ ou quando analisa a obra de Rossana Guimarães e a aproxima do contexto mundial: “Sua primeira fase sob influxo de Klint caracteriza-se pelo requinte, mistério e silêncio que envolvem suas personagens”¹⁷⁰ são características dessas relações; 2) na busca pela integração dos artistas do interior, mas principalmente, 3) em uma nova abordagem em relação ao que anteriormente ela apontava como problema em relação ao MAC.

3.3. Proposta para agilização da política cultural na área das artes plásticas: novos embates e o fim da gestão de Adalice Araújo

As ações culturais na América Latina, na década de 1980, segundo Nestor Canclini normalmente eram comandadas por empresas não estatais preocupadas em manter suas imagens conectadas a um determinado tipo de grupo. A atuação desses setores costuma não ter conexão com outras instituições e nem com setores estatais, reduzindo ainda mais o campo de abrangência dessas atividades culturais e não atingindo as camadas mais populares da sociedade.

As ações tardias a favor do patrimônio costumam ser obra da sociedade civil, de empresas privadas ou grupos comunitários. Em alguns países que conseguiram construir bons museus de história e de arte – Brasil, Colômbia, Venezuela – grande parte deles pertence a bancos, fundações e associações não estatais. Concentram-se nas grandes cidades, atuam sem conexão entre si e com o sistema educativo, em parte porque dependem de órgãos particulares e

¹⁶⁹ ARAÚJO, Adalice, **O Paranismo e a Arte Pós-Moderna**. Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987.

¹⁷⁰ ARAÚJO, Adalice. **Objetos de Rossana Guimarães/No Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Gazeta do Povo, 11 de outubro de 1987. Acervo MAC-PR

também pela falta de uma política cultural orgânica ao nível nacional. Servem mais como conservadores de uma pequena porção do patrimônio, como recurso de promoção turística e publicidade de empresas privadas, do que como fundadores de uma cultura visual coletiva. (CANCLINI, 2013, p. 172)

Neste sentido é possível ver uma conexão entre o panorama apresentado por Canclini e o cenário paranaense. Apesar de vários espaços expositivos da cidade serem mantidos e gerenciados pelo MAC, ou seja, na esfera do poder estatal, não havia uma programação unificada e a parte educativa do museu funcionava apenas no âmbito do MAC e não nos outros espaços. Se era o estado que estava a frente dos direcionamentos culturais, a possibilidade de intercâmbio entre essas instituições e as educacionais era maior, ao contrário do cenário das privatizações da América Latina. Porém, a visão que o estado do Paraná tinha em relação a esses espaços aproxima-se do apontado por Canclini. Exemplo de que os lugares destinados à exposições de arte eram vistos apenas como um recinto para se pendurar quadros na parede ou para divulgar de maneira política a cidade foi o já comentado Encontro dos Críticos de Arte que aconteceu em Curitiba em 1980. Apesar de ter havido na ocasião a utilização de locais pertencentes ao estado, ao município e a iniciativa privada, não houve efetivamente uma conexão entre eles, sendo cada um responsável por um fragmento da imensa exposição proposta, refletindo assim esse desassociação dos diversos setores responsáveis pela cultura e arte da cidade.

Talvez tendo percebido essa cena extremamente dividida e sem força, no ano de 1987, já à testa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Adalice Araújo redigiu o documento “Propostas para agilização da política cultural na área de artes plásticas/Dentro do Programa a ser implantado pela Secretaria da Cultura no Governo Álvaro Dias/Em 1987”. Este documento propunha uma nova abordagem de ação não só para o MAC, mas para o desenvolvimento da cultura em geral. Nele, Adalice Araújo recomenda, de forma direta, a reestruturação de vários aparelhos culturais e indica como tais deveriam ser compreendidos e geridos.

O tom de crítica do documento é bem próximo ao utilizado por ela em sua coluna de artes visuais e segue um modelo bem próximo de sua tese de livre docência e do projeto expositivo de 1986 “Arte Paranaense Moderna e

Contemporânea: em questão 3.000/8.000 anos de arte paranaense”. O primeiro capítulo apresenta uma contextualização para a arte no Paraná que parte da Idade Média no contexto europeu, passa pelo período colonial no Brasil para então chegar ao Paraná da segunda metade do século XIX. Neste texto, vários pontos já tratados nos capítulos anteriores desta pesquisa e, portanto, presentes em sua crítica jornalística, repetem-se, deixando evidente o posicionamento de Adalice Araújo quanto à arte paranaense, suas inimizades no meio artístico local e, acima de tudo, a presumida correspondência ideológicas com o recente governo do estado.

O mote principal do documento é criar um grande sistema de cultura, com foco nas artes visuais, que englobe as instituições públicas culturais de Curitiba e demais regiões do estado. Neste sentido, Adalice busca mostrar no texto de entrada do documento como fatores socioeconômicos definiram a capital paranaense como eixo central na produção cultural do estado, a partir do estabelecimento do ciclo da erva-mate, do início da industrialização, da ampliação e melhoria da ligação entre as cidades e, em consequência, do estímulo ao comércio e da influência da imigração, fatores que acabaram por alterar a liderança cultural que até então estava concentrada em Paranaguá, para Curitiba. A partir desse momento, 1874 de acordo com a autora, os imigrantes que passam a residir na cidade dão início a uma agitação cultural que faz surgir uma classe artística até então inexistente e transformam a cidade “em uma pequena Montparnasse. Segundo Theodoro de Bona eram muitos os pintores de talento porém, chegava a ser trágico, a cidade ainda era pequena e não havia público que pudesse comprar à altura da produção”¹⁷¹. Assim, neste momento da arte paranaense, Adalice destaca a importância dos imigrantes para a criação de um meio artístico local, o talento dos artistas daqui e o caráter pré-moderno no Estilo Paranista. Porém, diz que, como prevalecia na sociedade um caráter político-econômico tradicional não houve a efetivação da modernização ou a instituição de um mercado de arte. Neste período, o interior do estado, principalmente Londrina e Maringá, destacavam-se como importantes centros econômicos liderando a cafeicultura, mas Curitiba saía na

¹⁷¹ ARAÚJO, Adalice. **Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas/Dentro do Programa a ser implantado pela Secretaria de Cultura no Governo Álvaro Dias/Em 1987**. MAC, 1987, p. 5.

frente no movimento cultural “e toda a máquina estatal colaborava para que a centralização continuasse”¹⁷².

Na década de 50 o cenário artístico de Curitiba, de acordo com Adalice, passa por uma primeira transformação. A partir de dois principais grupos, o Círculo de Artes Plásticas e, principalmente, o da Galeria Cocaco, com os artistas Ennio Marques Ferreira, Loio Pérsio, Fernando Velloso e Eduardo Rocha Virmond, há uma transformação no Salão Paranaense e o início de um mercado de arte mais sólido. São esses artistas que, em 1961, a partir do Governo Ney Braga, formarão “uma espécie de clã político/cultural no estado” que durará até a década de 1970. Neste primeiro momento, porém, eles são responsáveis por alterações nos paradigmas artísticos, influenciando “a mudança do código visual, que de figurativo passa para abstrato, isto é, de local a internacional”¹⁷³ e político, conseguindo uma importante reestruturação no formato do Salão Paranaense de Belas Artes. Entretanto, uma vez que esses artistas assumem funções políticas, essas mudanças, na visão de Adalice Araújo, ganham um caráter institucional. A barreira da informação centro periferia, neste caso em um panorama nacional que coloca São Paulo/Rio como centro e Curitiba como periferia, também faz com que a transformação, apesar de positiva, seja incompleta e equivocada.

Observe-se um ponto importante: quando o Estado (sic) assume modelos oficiais, a liberdade de expressão, torna-se fictícia já que tanto a criatividade de base como a vanguarda são marginalizadas. Foi exatamente isso que ocorreu no Paraná quando se instituiu nos anos 60 o abstracionismo como padrão estético de contemporaneidade. Por falta de informação assumia-se um modelo defasado a nível internacional e até mesmo nacional, já que naquela década os multimeios e arte/processo eram aproveitados pela vanguarda; enquanto que o abstracionismo estava na ideologia do consumo com amplo sucesso no mercado.¹⁷⁴

O outro grupo apontado por Adalice Araújo como parte deste cenário de transformação da década de 1950 é o Círculo de Artes Plásticas. Responsável por sua criação, Adalice dirige-se a ela mesma em terceira pessoa para apresentar o grupo e diz que a proposta tinha surgido de uma experiência recente que ela – aqui citada quase como um personagem a parte

¹⁷² Ibid, p.6

¹⁷³ Ibid, p.8

¹⁷⁴ Ibid, p. 8-9

– teve em Roma. Através desse grupo artistas como Helena Wong, Sofia Dyminski, Antonio Arney, René Bittencourt e Érico Silva teriam sido descobertos.

Comparando os argumentos de Adalice em relação aos dois grupos, Galeria Cocaco e Círculo de Artes Plásticas, percebe-se uma tentativa de desmerecimento do primeiro, ao caracterizar o abstracionismo como uma ideia ultrapassada, e de engrandecimento do segundo, ao embasar suas práticas em um contexto europeu mais recente. Isso pode ser entendido como estratégias discursivas que além do fator de ‘tradução’ já abordado anteriormente através de Andreas Huyssen e Frederic Jameson, que aponta para uma apropriação de termos e uma relação cronológica com o centro de produção para validar determinada a cena daqui, também “têm em vista produzir uma fachada de objectividade (sic)”, mas que “dependerão das relações de força simbólicas entre os campos e dos trunfos que a pertença a esses campos confere aos diferentes participantes” (BOURDIEU, 2011, p.56) para surtirem algum efeito. Ou seja, enquanto crítica de arte, Adalice Araújo tinha um poder de interferência na cena artística relativo, pois conseguia mobilizar os artistas, mas não alterar a estrutura do campo, ao agregar funções jornalísticas e políticas, sua poder, ou para usar o termo de Bourdieu, seu capital simbólico aumenta e com isso seu ponto de vista se fortalece. Veremos adiante que isso não será suficiente para alterar as dinâmicas estabelecidas, porém, são essas relações que determinarão quem detém o poder, e neste momento Adalice visava esse protagonismo.

Continuando sua escrita para o documento de agilização da política cultural do estado, Adalice traz outro ponto de embate: os artistas de fora de Curitiba. Existe uma preocupação da crítica em sempre demonstrar que no interior, apesar de todo isolamento, também havia uma produção artística. Na década de 1950 destaca a atuação de Marianne Overbeck e Frans Krajcberg, em Monte Alegre, Sigaud, em Jacarezinho, Edith Stremlow, em Rolândia e Henrique Aragão, em Ibiporã, ampliando assim, o alcance da arte paranaense. Esses nomes aparecem atualizados em relação a sua tese de Livre Docência. Lá ela citava: Henrique Aragão, Dirceu Rosa, Wilson Rio Apa, e Quincajú. Porém a abordagem que busca reforçar a produção de outras cidades do estado permanece a mesma nos dois documentos.

Muitos artistas e artesãos à certa altura deixam inclusive de produzir, ou por total carência de recursos, ou por falta de incentivos. Seria, portanto, de extrema necessidade um urgente planejamento neste sentido, com criação de centros de arte e artesanato disseminados em todas as comunidades – visando centralização e dinamização do produto – para que assim criassem melhores condições de produção e sobrevivência.¹⁷⁵

Isso mostra que a base de suas ideias para a arte paranaense já estavam edificadas há algum tempo. Outro fator importante de ser ressaltado é o fato de que, tanto em sua *Proposta* quanto em sua tese, as principais referências utilizadas foram seus próprios artigos, sendo, portanto, previsível uma repetição de ideias.

Desta forma, como já visto na análise de suas críticas, a questão da arte do interior apresenta uma busca por uma identidade para arte do Paraná que não seja restrita a Curitiba. O que parece ser defendido por Adalice é um ponto de vista bem próximo ao apresentado por Moacir dos Anjos para a arte da década de 1990 e as questões relativas ao local e global. Para o autor, a globalização instaura, em todos os cantos, processos hibridizados causados por um aumento no fluxo de informações no sentido centro-periferia. O resultado disso é a busca pela afirmação de identidades. No Paraná esta identidade não é unificada e artistas da capital e interior seguem caminhos distintos, mesmo havendo, na opinião de Adalice, uma proximidade na qualidade da produção. Desta forma, “se pode argumentar que este processo está intimamente associado ao abandono de uma noção monolítica de Modernismo e ao reconhecimento seja da coexistência de diferentes modernismos (...)” (ANJOS, 2005, p.61) ou do desdobramento desse processo, mais adiante, para o pós-modernismo, mas que tem como princípio as trocas culturais. Na arte paranaense, para Adalice Araújo, isso acontece na década de 1970 quando “as artes plásticas no Paraná conseguem acertar os ponteiros do relógio, isto é, acompanhar a vanguarda nacional e internacional”¹⁷⁶. Seu texto para apresentar este ponto de vista traz novamente a crítica Adalice Araújo em terceira pessoa para creditar o início de um momento moderno para a cena artística local.

¹⁷⁵ ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3000 anos de arte Paranaense**. Tese de Livre Docência, Universidade Federal do Paraná, 1974, p. 385.

¹⁷⁶ ARAÚJO, Op. cit, 1987, p. 9

(...) logo após o seu ingresso (68) como professora de História da Arte nos Cursos de Pintura e Didática de Desenho, Adalice Araújo (que desde 68 começa a manter uma coluna semanal de crítica de arte através da imprensa) após contatos pessoais no Rio, organiza em 1969, o 1º Encontro de Arte Moderna. Inicialmente ela enfrenta a forte oposição da Direção da EMBAP e de alguns professores como João Osório Brzezinski (...). Observe-se que o vanguardismo que caracterizou o movimento só se torna possível porque não havia qualquer espécie de engajamento com o sistema político oficial ou com o mercado consumista da obra de arte.¹⁷⁷ (grifo meu).

A frase grifada da citação indica que Adalice se coloca à frente da geração de 60 no que diz respeito à renovação da arte. Ao apresentar sua proposta como apolítica, ou seja, iniciada no meio artístico e para o meio artístico e sem influências externas, em tese, garante maior liberdade de criação para os artistas e sem as amarras da geração passada.

Sua afirmação no documento é de que a partir dos Encontros de Arte Moderna a relação entre os artistas, seja com o mercado de arte ou com a política, era descompromissada, prevalecendo uma preocupação conceitual com a arte. Em decorrência disso, muitos artistas haviam experimentado consequências negativas como cortes do Salão Paranaense e de Pré Bienais realizadas em Curitiba. Ainda de acordo com a autora, não só os artistas da geração de 70, mas outros “como Bia Wouk tiveram que se firmar no Eixo Rio/São Paulo e em polos como Paris, para só então serem aceitos a nível local e terem as portas abertas ao MAC”¹⁷⁸. Para Adalice, a política cultural do estado neste período era frágil, festiva e voltada para eventos locais, não apresentando preocupações com as necessidades dos outros municípios. Assim, mesmo com eventos sendo promovidos em outras cidades, estes acabavam se transformando em opção para os artistas de Curitiba que não eram aceitos nos eventos locais como SPBA, por exemplo, mantendo os artistas do interior sem terem onde expor. Nesta década, Adalice destaca os seguintes artistas do interior: Cleto de Assis, Joana Lopes e Renato Good de Camargo, em Londrina e Wilson Rio Apa, em Antonina.

Mais uma vez apresentando-se em seu texto em terceira pessoa, Adalice coloca-se como responsável por uma nova virada da arte, agora na década de 80, através do projeto Uniarte/Mostra de Formas Contemporâneas e

¹⁷⁷ Ibid, p. 9-10.

¹⁷⁸ Ibid, p. 10

destaca propostas e artistas que teriam se mobilizado no período: o protesto de Luiz Carlos de Carvalho (escritor), Peter Lorenzo (cineasta) e Vera Moura (designer) contra o desequilíbrio ecológico e a colonização tecnológica; o trabalho com materiais da natureza de Wilmar Nascimento e Lisete Chipanski; o simbolismo de Leila Pugnaroni, além de Sérgio Moura e o Grupo Sensibilizar. Com outras linguagens, ainda são citados os artistas Francisco Faria, Teca Sandrini, Péricles Varella Gomes, Paulo Assis, Márcia Széliga, Laís Gurterstein, Uiara Bartira. Neste período, o interior é retratado em estado de ostracismo. Adalice informa que teria sido feita, por iniciativa do estado, uma tentativa de cadastramento dos artistas de fora de Curitiba, porém, “não passaram de um equívoco”¹⁷⁹ por terem acontecido de forma superficial. Entretanto, para ela, ainda existiam focos de produção. Em Londrina, destaca os ateliês de Letícia Faria e Paulo Menten, em Maringá o Grupo Artemar, com Mado e Rizzo, em Guarapuava, Alba Condessa e Sonia Kopp, em Jacarezinho, Heloíza Moreira, em Ponta Grossa, Sidney Mariano e João Pilarski e, em Foz do Iguaçu, Avarenga, que tinha sido convidado para expor na França. Também a estimada geração de 80 dos artistas da capital, responsável pela projeção nacional e internacional do Paraná na arte, de acordo com Adalice, apesar de uma intensidade menor, sofria com as políticas culturais. Artistas como Geraldo Leão, por exemplo, tinham sido cortados do SPBA.

A partir de 1983, com a redemocratização do país, grandes eram as esperanças de uma verdadeira ação cultural no Estado (sic) do Paraná. (...). Muito diferente foi, porém, o destino das artes plásticas cuja ação cultural monopolizada pelo Museu de Arte Contemporânea que acabou absorvendo as responsabilidades da Assessoria de Programação Cultural da SECE (e hoje controla toda a política das artes plásticas no Estado) redundou em total fracasso devido a inexperiência de sua diretora Elizabeth Tilton e seus conselheiros mais diretos como Maria Justino (membro do Conselho do MAC), que despreparadas para assumirem as funções por desconhecerem a fundo o processo cultural paranaense acabaram se apoiando, justamente, em antigos assessores da Secretaria da Cultura como Ennio Marques Ferreira, símbolo da política cultural do passado, centrada em eventos, alienados da realidade regional.¹⁸⁰

Todo esse panorama da arte paranaense apresentado na proposta para agilização da política cultural do estado reforça o que já era ressaltado em suas críticas jornalísticas, mas agora toma novas proporções. Após sua eleição

¹⁷⁹ Ibid., p. 13.

¹⁸⁰ Id.

o apoio dos artistas permaneceram, como é relatado por Adalice em carta ao Secretário da Cultura¹⁸¹, o que refoça a importância da manutenção de seu discurso, pois agora há novas proporções, e querendo ou não, seu debate oficializa-se no sentido político.

Assim, depois de ter desvelado o passado da arte no Paraná e identificado seus alçozes, na continuidade do documento Adalice se coloca em concordância com as diretrizes do novo governo. Destaca que depois de vinte e cinco anos de má gestão em relação à arte, deveria haver uma integração entre a política global de desenvolvimento e a eficiência da equipe técnica, através de “profissionais de alto nível que (...) conhecidos em âmbito nacional e internacional, (...) conheçam com profundidade não só Curitiba, mas os graves problemas de isolamento que hoje o (...) interior do Estado (sic) do Paraná vivem”¹⁸² e neste contexto, justifica sua função de diretora.

Depois de inserida nesse novo momento político para a arte e cultura paranaense, a partir do segundo capítulo do documento Adalice passa a tratar dos direcionamentos que estavam sendo adotados para as políticas culturais e com os quais ela não concordava. A principal questão passa a ser a sugerida criação do MAP (Museu de Arte do Paraná), encarado por Adalice Araújo como uma duplicação do MAC.

O Museu de Arte do Paraná foi criado pelo decreto 10.347 de 10 de março de 1987 e instalado na mesma data no Palácio São Francisco. Seu principal objetivo era o de reunir em local e condições adequadas, obras de arte do próprio governo estadual, que se encontravam espalhadas por gabinetes e corredores de órgãos públicos. De acordo com folheto de apresentação do Museu¹⁸³, o acervo composto, a princípio, por duzentas peças reunidas de equipamentos públicos, logo se ampliou e passou a contar com “esboços, trabalhos esparsos e materiais de uso pessoal e profissional dos nossos artistas”. Ainda, os critérios de seleção do acervo se apoiavam nos seguintes critérios cronológicos:

¹⁸¹ ARAÚJO, Adalice. “**A Arte atual de Berlim**”, a chance de ver uma exposição internacional em Curitiba. 1 de maio de 1988.

¹⁸² ARAÚJO, Adalice. **Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas/Dentro do Programa a ser implantado pela Secretaria de Cultura no Governo Álvaro Dias/Em 1987**.MAC, 1987, p. 15

¹⁸³ Folheto de apresentação do MAP. Museu de Arte do Paraná, s/data, Pasta Museu de Arte do Paraná, MAC. Acervo MAC-PR

(...) dos aventureiros estrangeiros, viajantes ou radicados no Paraná, que registraram as paisagens e os hábitos regionais, passando pelos períodos de formação básica e de fermentação da nossa identidade artístico-cultural, culminando na substancial produção realizada até os anos 60.¹⁸⁴

Sua criação, no entanto, foi noticiada na imprensa de forma dividida e alternaram-se entre elogios:

O Museu de Arte do Paraná vem se convertendo em opção cultural das mais bem aceitas pelo público de Curitiba, com uma frequência média, nos finais de semana, de 150 a 200 pessoas. (...). Com acervo de 234 obras incluindo aquelas que se encontram em comodato, o MAP se propõe a obedecer um sistema de rodízio, oferecendo ao público uma visão bem definida dos vários estágios da arte paranaense. As doações não param de chegar. As últimas envolvem obras de Carlos Garbaccio, o artista que realizou as pinturas decorativas da Catedral Metropolitana, doada por Carlos Alberto Arantes, professor de Educação Física em Paranaguá. O termo de doação foi firmado pelo Secretário de Cultura e pelo doador.¹⁸⁵

A incrível polêmica e a desavença entre os artistas que antecederam a inauguração do MAP (Museu de Arte Paranaense), justificariam, por si só, ampla matéria a respeito. Afinal, o que está dividindo a classe artística nesta questão? Descubra como a política se serve da arte, os valores preciosos existentes no MAP e a fórmula de como se democratizar a criação e o acervo público.¹⁸⁶

MUSEU DE ARTE: O Museu de Arte do Paraná será inaugurado no próximo dia 10 às 18,00 horas no Palácio São Francisco. A Secretaria da Cultura e do Esporte iniciou ontem a retirada dos quadros de vários órgãos do Estado que foram selecionados para comporem o acervo do Museu. A ideia, que mereceu integral apoio do governador J. Elisio, é reunir em um único local o acervo de artes plásticas do Estado para que a comunidade possa ter acesso a ele, de forma unitária e pedagógica, o que era impossível com a atual dispersão das obras. O conhecimento da produção plástica do Estado, até então restrita a funcionários e usuários dos órgãos, será agora compartilhada com toda a comunidade.¹⁸⁷

BARDI ELOGIA CRIAÇÃO DO MAP: Em ofício enviado à Secretária de Cultura, Suzana Munhoz da Rocha Guimarães, o Diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, elogia a iniciativa do Governo paranaense de criar o Museu de Arte Paranaense. “Após leitura cuidadosa do texto do projeto”, diz ele na correspondência, “sinto-me entusiasmado pela criação dessa nova casa de cultura em Curitiba”. Bardi, que está completando 40 anos de trabalho frente ao MASP, desde a sua fundação, afirma que o campo da arte e da cultura está se ampliando no Brasil e, de modo especial,

¹⁸⁴ Id.

¹⁸⁵ CORREIO DE NOTÍCIAS. Sem título. Nota do Jornal Correio de Notícias, 06 de maio de 1987.

¹⁸⁶ INDÚSTRIA E COMÉRCIO. Sem título. Nota do Jornal Indústria e Comércio, 13 de março de 1987.

¹⁸⁷ GAZETA DO POVO. **Museu de Arte**. Gazeta do Povo, 07 de março de 1987.

no Paraná. “Muitos poderão objetar por ser destinada apenas à arte de artistas paranaenses ou radicados em seu Estado (sic), mas em minha opinião considero esta iniciativa da mais elevada importância, de modo que venho cumprimentá-la, desejando seu sucesso (sic) à nova instituição”, completa o diretor do MASP.¹⁸⁸

E críticas:

PALÁCIO FICA SEM QUADROS: Entre outras dores de cabeça em face das ‘heranças’ deixadas por João Elísio, o governador Álvaro Dias topou com mais uma, ontem, provocada por obras de arte: simplesmente desapareceu todo o acervo do Palácio Iguazu. Quadros de quando valor, tanto artístico como histórico, tomaram chá de sumiço e, para desespero do novo pessoal do Cerimonial, não há nenhum registro sobre o que aconteceu com as telas e seu paradeiro (...).¹⁸⁹

A ARTE A QUEM PERTENCE. De mãos dadas, estudantes tentaram impedir ontem a saída de obras de arte do Colégio Estadual para o futuro Museu de Arte”.¹⁹⁰

Partindo desta polêmica a diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná propõe como alternativa em sua proposta a criação da Fundação Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Resumidamente, para Adalice Araújo, esse novo museu (MAP) contrariava as diretrizes do PMDB de “manter e equipar os museus estaduais, orientando-os no sentido de aproximá-los, com seus acervos e atividades da comunidade onde se inserem”¹⁹¹, apresentando objetivos demagógicos através de uma estrutura fechada e sem o envolvimento da comunidade. Portanto, Adalice propunha que ao invés de se criar um novo museu, o Palácio São Francisco, que o abrigaria, fosse transformado em uma extensão do Museu de Arte Contemporânea. Na nova sede, caso a proposta fosse aceita, ficariam o acervo, salas de caráter didático, com exposições sobre a evolução da arte paranaense, Centro (laboratório) de Conservação e Restauração, Centro de Pesquisa e Documentação com respectiva Biblioteca, Centro de Programação Visual e Editoração e Centro de Arte/Educação. A atual sede do MAC ficaria reservada para exposições, Seminários, videoteca e slidoteca e Centro Vivencial. Além disso, o MAC não poderia restringir suas ações à Curitiba, mas, respeitando a autonomia de cada cidade, deveria

¹⁸⁸ DIÁRIO POPULAR. Sem título. Nota n Jornal Diário Popular, 15 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

¹⁸⁹ O ESTADO DO PARANÁ. Sem título. Nota no jornal O Estado do Paraná, 18 de março de 1987.

¹⁹⁰ O ESTADO DO PARANÁ. Sem título. Nota no jornal O Estado do Paraná, 07 de março de 1987.

¹⁹¹ ARAÚJO, Adalice, Op. cit, p. 17

incentivar que cada prefeitura criasse Casas de Cultura “com um espaço reservado a um MAC municipal, que receberia mediante convênio, constante assistência e apoio técnico da sede central”. Essa composição contraditória que utilizaria a estrutura do estado e transformaria o MAC em centro de apoio, seria, portanto, o caminho para a descentralização que Adalice Araújo idealizava para a arte paranaense.

Para que sua proposta de agilização da política cultural na área de artes plásticas se realizasse, as ações apontadas deveriam “estar inseridas no projeto global da política cultural da Secretaria da Cultura”¹⁹², visando “maior racionalização das estruturas, autonomia do processo decisório, desburocratização e descentralização”. Além disso, para o total sucesso do programa, a Fundação deveria contar com uma ampla estrutura física (descrita em detalhes no documento), recursos humanos, recursos financeiros e integração/descentralização.

A partir daí, é oportuno uma citação longa para que os objetivos e propostas operacionais para o MAC em 1987, dentro do cenário apresentado como Fundação Museu de Arte Contemporânea, sejam expostos.

1) Conservação, pesquisa e dinâmica do Patrimônio Cultural do Paraná (voltado principalmente para as artes plásticas); 2) Estimular experiências e conhecimento da arte contemporânea com ampla reflexão do contexto local, nacional e internacional. Facilitar intercâmbios; 3) Quebrar a barreira entre a teoria e a prática criando condições para experiências criativas da comunidade; 4) Mobilizar, incentivar e promover a produção dos artistas plásticos das várias regiões do Estado do Paraná. Estimular a criatividade e o desenvolvimento de uma consciência criativa; 5) Favorecer a integração dos vários municípios através de uma política cultural humana e participativa que se volte para a criação de uma consciência sobre o Paraná. Estabelecer circuitos culturais e intercâmbios; 6) Utilizar o potencial criativo das comunidades das várias regiões do Paraná a fim de levantar seu contexto cultural; discutir suas origens, sua identidade, sua interação com a cultura brasileira e universal. Implementar programas que levem a uma reflexão crítica das informações colhidas e a posterior devolução a essas comunidades dos resultados obtidos; 7) Implementar programas de Educação Artística e Patrimonial que levem à conscientização da preservação do patrimônio cultural; bem como que a cultura deve ser um estado permanente da Sociedade; e que em uma sociedade mais livre e feliz, cultura, trabalho e lazer podem coexistir; 8) Estabelecer um programa de ação efetiva nas macro e micro regiões do Estado através uma infra estrutura que conte com agentes culturais ou multiplicadores que prestem assistência e transmitam suas experiências a fim de que cada comunidade seja

¹⁹² Ibid., p. 22.

autosuficiente e venha a contar com seus próprios multiplicadores; 9) Incentivar a criação de cooperativas que dinamizem a produção de artistas e artesãos nos vários municípios; 10) Apoiar a criação de Associações e Entidades não vinculadas ao consumo cultural que gerem a possibilidade de criação e reflexão; 11) Capacitação de equipes técnicas através reciclagem e cursos de especialização; ampliação de quadros com técnicos pós-graduados nas várias áreas envolvidas.¹⁹³

Assim, a meta principal de integração/descentralização não seria buscada através das capacidades do MAC em um programa de aumento de eventos que contassem com a presença de artistas do interior ou com exposições que acontecessem nessas regiões, mas previa uma reestruturação política, através de uma rede muito mais ampla que envolvia prefeituras, secretarias e estado e que tinha o MAC como “sede central”, estruturando o trabalho de cada escritório regional (município).

No restante do documento Adalice prevê ainda diretrizes de ação para os departamentos de acervo, centro de programação visual, centro de arte/educação, animação cultural, memória cultural do Paraná (artes plásticas), além da retomada do projeto “Arte Paranaense Moderna e Contemporânea/ Em questão 8.000 anos de Arte Paranaense”, momento do texto em que retoma o embate com Maria José Justino e diz que seu projeto havia sido usurpado para a realização da exposição de 1986 Tradição/Contradição. Entretanto, ao propor a retomada do projeto dentro de sua proposta para agilização da política cultural do estado propõe um formato de subprojetos expositivos: Fotoanálise da evolução das artes visuais no Paraná; Miguel Bakun, um pintor paranaense; Herman Schiefelbein, o mestre esquecido; O Círculo Mágico de Isabel Bakker, e; Guido Viaro, um pioneiro. Outros projetos para além deste também são apresentados como possibilidade de ações/exposições: “Registro histórico do Paraná através da Xilogravura”, e o subprojeto: Museu do Tropeiro de Castro/Registro histórico através da xilogravura; Projeto Memória Cultural do Paraná/Comunidade e Cerâmica; Projeto Leitura visual da cidade de Curitiba com o subprojeto Praças de Curitiba, Projeto Uniarte com os subprojetos Mostra Universitária de Formas Contemporâneas e Mostra Universitária de Cultura Popular.

¹⁹³ Ibid., p. 25-26.

Enfim, a “Proposta para agilização da Política Cultural na área de Artes Plásticas” foi entregue ao Secretário de Cultura Renné Dotti, porém, de acordo com a carta resposta de Adalice Araújo ao ofício 488/88 do Secretário, nenhuma solicitação havia sido acatada por terem esbarrado em “burocracias e inacessíveis portas fechadas”¹⁹⁴. O único documento encontrado e que mostra que o Secretário estava à par das reivindicações de Adalice é uma carta com 24 páginas que seria uma réplica da crítica à resposta de Renné Dotti. O conteúdo da carta traz um resumo bem detalhado sobre a gestão de Adalice e dos problemas e desacordos enfrentados por ela. Segundo a crítica, apesar de agradecida pelo fato de o Secretário tê-la respondido, a argumentação dele estaria embasada “em informações de funcionários subalternos, e sob a ótica negativa formulada pelos mesmos”, apela para o caráter democrático do Secretário e inicia seus argumentos.

Com estrutura de um trabalho acadêmico, o primeiro ponto da carta aborda a descaracterização do museu, totalmente sem autonomia. Segundo ela não era necessário um diretor, mas sim um chefe de subdepartamento para apenas acatar as ordens. Deixa claro sua indignação ao afirmar que era “inadimiscível o fato que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná tenha passado a ser dirigido pelo Coordenador de Museus e pelo Diretor Geral da Secretaria de Estado da Cultura”, sendo por isso sendo “interditado ao Diretor (...) o direito de marcar entrevistas com o Sr. Secretário da Cultura Prof. René Ariel Dotti”, caracterizando esta situação como um “sistema de apartheid”.

Adalice reitera em sua carta a falta de autonomia de sua gestão além de ofensas à sua pessoa por parte do Coordenador de Museus, o artista Ivens Fontoura. Segundo ela, em 17 de outubro de 1987 os artistas protestaram através de abaixo assinado direcionado a Ivens Fontoura sobre sua tentativa de “denegrir a imagem tanto da profissional quanto da professora Adalice Araújo” além de um “protesto pelo fato da Coordenadoria dos Museus ter decepado o MAC/PR”.

Problemas funcionais também são citados e Adalice relata o fato de uma funcionária do MAC ter sido chamada pela Assessoria Jurídica do Estado sob alegação de ter batido o ponto de outra funcionária, fato que levou ao

¹⁹⁴ ARAÚJO, Adalice, Carta ao Secretário da Cultura Renné Ariel Dotti. 06 de Julho de 1988.

pedido forçado de demissão da segunda funcionária, mas que segundo Adalice era totalmente infundado e que era agravado por sua palavra ter sido desmerecida em favorecimento de “um funcionário que assumia a função de delator de colegas”. A funcionária foi reiterada posteriormente, mas o fato, segundo Adalice, contribuía para “pressão psicológica, emocional e política contra a ex-diretora do MAC/PR”.

A falta de atendimento aos pedidos do MAC pela Coordenadoria do Museus, como as fichas para as inscrições do Salão dos Novos e 8ª Mostra do Desenho Brasileiro, não resposta aos ofícios enviados para Ivens Fontoura tomam um grande espaço da carta. Porém, um fato é interessante. Adalice diz que os gastos da exposição “Arte Atual de Berlim” foram debitados do orçamento do MAC, fato que deve ter reduzido as possibilidades de ação do Museu, porém em sua coluna, em matéria do dia 1º de maio de 1988¹⁹⁵, ela diz “A Coordenadoria de Museus e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná prestaram seu apoio técnico para que esta exposição pudesse ser realizada em Curitiba” além de destacar que “a permanência desta importante mostra no Paraná marca uma vitória diplomática do secretário da Cultura René Dotti”. Ou seja, reitera-se o que já foi dito ao longo desta pesquisa, a coluna de Adalice cumpria um papel de assessoria de imprensa de sua gestão. Entretanto as dificuldades encontradas por ela no período foram inúmeras, mas a ideia de colaboração e comprometimento entre o MAC e o governo foi mantida o tempo todo.

Enfim, as reclamações giravam em torno principalmente da falta de consulta à pessoa de Adalice sobre eventos organizados pelo MAC; ao desrespeito ao estatuto do Museu, no que se refere a sua autonomia; a não contratação de um museólogo; ao bloqueio de levantamento e análise da produção do estado por falta de funcionários qualificados; ao bloqueio do plano de descentralização; a falta de comunicação com o Secretário da Cultura, as várias negativas do Secretário da Cultura em receber Adalice Araújo para reunião e a transferência de dezoito obras do acervo do MAC transferido ao MAP.

¹⁹⁵ ARAÚJO, Adalice, “A Arte atual de Berlim”, a chance de ver uma exposição internacional em Curitiba. 1 de maio de 1988.

Essa carta ao Secretário foi escrita já quando Adalice não respondia mais pelo museu. Seu pedido de demissão havia sido realizado pouco tempo antes, no dia 16 de julho, pelo ofício que 486/88, o qual já abordava os pontos da carta, porém de forma pontual e sucinta. Sua demissão foi homologada em 17/06/1988.

Assim, apesar de uma consonância percebida entre o discurso de Adalice Araújo e as propostas do novo governo, as ações pretendidas não foram efetivadas durante o período em que esteve à frente do MAC-PR. A tão importante questão da descentralização não foi alcançada. Como já apontado anteriormente, houve uma mínima inserção de artistas de outras regiões do Paraná no circuito cultural de Curitiba e poucos eventos produzidos pelo MAC no interior, continuando o padrão das gestões anteriores. Ainda assim, sua passagem pelo MAC é indicada no histórico do Museu da seguinte forma:

1987 - Mudanças na área de cultura com o Governador Álvaro Dias e o Secretários René Ariel Dotti, criando a Coordenadoria do Sistema Estadual de Museu sob a chefia de Ivens Fontoura. Assumindo a direção do MAC, Adalice Araújo propõe uma reestruturação no organograma, com núcleos de Curadoria, Semiótica, Crítica de Arte e Arte-Educação, além dos já existentes: Administração, Acervo, Biblioteca, Pesquisa e Documentação. Neste ano, o Salão Paranaense na 44ª edição, tem as inscrições descentralizadas (Curitiba, Londrina, Cascavel e Porto Alegre) e seleção aberta ao público. As exposições, Arte Atual de Berlim, KätheKollwitz (sic) e Missões 300 nos, marcam o período 87/88.¹⁹⁶

Ou seja, se Adalice pretendeu enquanto esteve à frente do MAC divulgar uma imagem de harmonia entre ela e a Secretaria de Cultura para assim conseguir alcançar seus ideais, essa estratégia pode ter garantido a ela uma imagem de personagem renovador para a história do museu, mas na prática seus meios acabaram se mostrando ineficaz.

Assim, em 10 de julho de 1988, Adalice, já atuando apenas como crítica publica em sua coluna o texto “Manifesto da Associação Profissional de Artistas Plásticos do Paraná” onde justifica que seu pedido de demissão deveu-se a “total perda de autonomia e despersonalização” do MAC. Informa ainda que havia sido instaurado naquele ano o Decreto 1778/87 que “conferia à Coordenadoria de Museus a política museológica de forma global e de artes plásticas em caráter específico” o que transformou o MAC em um

¹⁹⁶ MAC. **Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009, p.5.

subdepartamento da Coordenadoria, fazendo com que Ivens Fontoura, diretor desta coordenadoria, tivesse a palavra final no direcionamento do MAC. Essa disputa é comentada em entrevista de Adalice à Lilian Gassen. Nesta, a crítica comenta que não tinha status político dentro da Secretaria de Cultura e que suas frequentes posições contrárias às decisões da Secretaria, como a perda da Sala Miguel Bakun na Biblioteca Pública ou a sala do Teatro Guaíra, eram ignoradas por Ivens Fontoura que, segundo ela, a perseguia e, à frente da Coordenadoria de Museus, instaurou uma direção paralela à do MAC, destituindo toda a autonomia do Museu. (ARAÚJO, 2005, p.12)

As disputas neste novo âmbito provavelmente foram muitas, mas em nenhum momento foram reportadas ao público antes do seu pedido de demissão, fazendo com que, através da leitura das críticas jornalísticas de Adalice desenhe-se um cenário de harmonia.

Para Bourdieu, “em política, ‘dizer é fazer’, quer dizer, fazer crer que se pode fazer o que se diz” (2011, p. 185). Neste sentido, as palavras de Adalice não sustentaram suas promessas e Adalice não foi capaz de cumprir o que disse, não lhe restando outra opção se não o fim da carreira pública. No entanto, suas críticas jornalísticas continuaram e retomaram o mesmo tom de 1986, agora destinada a Coordenadoria de Museus. Exemplo disso é a Manchete nas Artes Visuais do dia 21 de agosto de 1988 com o texto:

Se não bastasse a paralisação nos últimos dois anos, do Salão dos Novos, as irregularidades que levaram à suspensão da 8ª Mostra do Desenho Brasileiro; comprovando, mais uma vez, o lamentável naufrágio de sua política das artes plásticas, a Coordenadora dos Museus (SEEC) irá soltar as fichas do 45º Salão Paranaense poucos dias antes do prazo de inscrições prevista t 11 de nov.¹⁹⁷

Entretanto, a autoavaliação de Adalice em relação à sua gestão é bem positiva. Para ela, enquanto esteve à frente do MAC o museu teve seus melhores dias, mas a impossibilidade de continuação deveu-se às discordâncias políticas que envolveram, principalmente, a luta pela manutenção de espaços expositivos de Curitiba e pela garantia da autonomia do MAC. (ARAÚJO, 2005, p. 13).

¹⁹⁷ ARAÚJO, Adalice, **Manchete nas Artes Plásticas**. 21 de agosto de 1988.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que o recorte temporal desta pesquisa tenha considerado um período bastante curto na trajetória de Adalie Araújo no meio artístico curitibano, a importância desta personagem para a arte paranaense é indiscutível.

Ao longo de todos os anos em que esteve à frente de vários projetos talvez sua maior contribuição não tenha sido como crítica, professora, agitadora cultural ou diretora de museu, apesar destas atuações terem sido significativas para o campo de arte local, mas sim a de arquivista. O levantamento de dados realizado por Adalice e que culminou em sua tese de livre docência e posteriormente no Dicionário de Artes Plásticas do Paraná, mesmo que apenas dois volumes dos quatro pretendidos tenham sido publicados, não só representou o início da historiografia da arte paranaense como se estabeleceu como um modelo a ser seguido, sendo exemplos disso o Encontro Nacional dos Críticos de Arte, a exposição Tradição/Contradição, os critérios de seleção do acervo do MAP, que propunha oferecer ao público, como noticiado pelo Correio de Notícias (1987) “uma visão bem definida dos vários estágios da arte paranaense” e por fim sua própria *Proposta de Agilização para a política cultural do estado*, que pretendia estabelecer um padrão de ação a ser implantado nas demais regiões do Paraná, dissolvendo o que ela considerava eletismo do MAC-PR, que promovia exposições apenas com os mesmos artistas locais e deixava de fora os artistas do interior do estado e a ‘geração de 80’, ao ampliar a atuação do Museu através da Secretaria da Cultura, transformando-o literalmente um museu estadual.

Esse modo de ver a arte mostrou-se bem particular, mas, ainda assim foi possível caracterizá-lo a partir de uma visão de moderno que se aproxima do que Huyssen e Jameson caracterizaram como uma categoria narrativa constituída a partir de traduções que tomavam o cenário e as dinâmicas do centro – Europa como espelhamento e Rio de Janeiro e, principalmente São Paulo, como parâmetros a superar – para classificar e justificar a produção local, porém sem esquecer as particularidades do seu lugar, um estado com características próprias e um profundo “comprometimento com as expressões

de brasilidade”, apesar das influências germânicas, italianas e eslavas evidentes na formação da mentalidade do povo paranaense e que, por isso mesmo, se constituía na visão de Adalice como um dos motivos pelos quais “o Paraná não poderia deixar de ser um dos estados mais antropofágicos do país”, mas que ainda estava “a deglutir inúmeras expressões civilizadoras”¹⁹⁸. Esse ponto de vista, no entanto, foi o catalisador de muitos embates com agentes (artistas, curadores, galeristas, etc..) que não concordavam com essa proeminência da arte paranaense no cenário nacional ou que a divulgavam através de artistas que segundo Adalice não representavam o que tinha de mais atual na arte paranaense e acabava por destacar, através de uma comparação constante com São Paulo, que a modernidade aqui não existia.

É possível sustentar essa postura de Adalice, de uma arte paranaense ligada às raízes do Paraná, a uma identidade europeizada e, ao mesmo tempo, conectada ao que tinha de mais atualizado na arte, fosse no cenário nacional ou internacional, se levamos em consideração o dito por Canclini que “(...) optar de forma excludente entre dependência ou nacionalismo, entre modernização ou tradicionalidade local, é uma simplificação insustentável.” (CANCLINI, 2013, p.84).

Ainda para Canclini;

Ter uma *identidade* seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos [pois], (...) posto que nasceu nessas terras, em meio a essa paisagem, a identidade é algo inquestionável. Mas como ao mesmo tempo tem-se memória do que foi perdido e reconquistado, são celebrados e protegidos os signos que o evocam. A identidade tem seu santuário nos monumentos e museus; está em todas as partes, mas se condensa em coleções que reúnem o essencial. (CANCLINI, 2013, p. 191)

Ou seja, Adalice foi mais que uma mulher de seu tempo, foi uma personagem de sua terra que pretendeu a afirmação da arte paranaense no cenário local e nacional através da construção de uma identidade sólida e que tivesse correspondência com o que estava sendo produzido naquele momento.

Nesta busca a consolidação de sua identidade profissional e da arte paranaense se misturam. Adalice era paranaense, descendente de europeus e

¹⁹⁸ ARAÚJO, Adalice, Op. cit., 1974, p.423.

‘descentralizada’, seja por sua atuação em várias áreas ou pela influência que recebeu dos vários lugares que passou – Ponta Grossa, Curitiba, Europa, Rio de Janeiro – assim como a arte que defendia: paranaense, com raízes profundas em sua terra e, ao mesmo tempo moderna, conectada ao mundo. Obteve muitas vitórias em sua trajetória e os artistas daqui com certeza foram beneficiados por suas lutas, exemplo disso foram os Encontros de Arte Moderna que alimentaram as discussões e trocas artísticas no cenário curitibano, porém seu projeto mais ambicioso não alcançou os resultados esperados por ela. À frente do Museu de Arte Contemporânea do Paraná não conseguiu unificar o campo artístico paranaense e nem dar maior visibilidade aos artistas do interior. No entanto, ao fim de seu mandato, continuou sua atividade como crítica e sua luta pela arte e artistas do Paraná, tendo em vista que manteve sua coluna de artes visuais na Gazeta do Povo até 1995.

Enfim, Adalice foi o característico agente do campo de Bourdieu que travou lutas pela manutenção de seu espaço e com isso forneceu combustível para que as dinâmicas do campo interferissem as relações entre arte, política e sociedade.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. **Curadoria versus Crítica de arte**. Revista eletrônica Sesc São Paulo, nº 218, agosto de 2014. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7804_CURADORIA+VERSUS+CRITICA+DE+ARTE

ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. IN: RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.

BANCO DO ESTADO DO PARANÁ. **Banestado 61 anos fazendo a história do Paraná: anos 70**. Enfim o encontro com o tempo. Curitiba, PR: Banestado, [1989?]. Catálogo. (Gente nossa coisas nossas). Disponível em: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Banestado61anos/Anos70Enfimoencontrocomotempo.pdf>

BARROS, José D'Assunção. **Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil**. In **Ars**. v. 6, nº 11, 2008. p. 41-60. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf> Acessado em 03 de junho de 2016.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BIENAL. **18ª Bienal Internacional de São Paulo: O homem a vida**. São Paulo: Fundação Bienal, 1985. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2335>

BINI, Fernando. Apresentação do 1º Volume do Dicionário das Artes Plásticas no Paraná. Curitiba, 16/02/2015. Disponível em: <http://www.artesnaweb.com.br/home.php>. Acessado em 21 de abril de 2017.

BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. IN: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 2011, p. 281 a 298.

BUENO, Luciana Estevam Barone. **O Paranismo e as artes visuais**. Dissertação de Mestrado, CEART-UDESC, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. **Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas**. Porto Alegre: Porto Alegre, v.2 n. 3, maio 1991, p. 26-34. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27406/15928>

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: Arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853 – 1953**. Tese de Doutorado, PPGHIS-UFPR, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CHATIER, ROGER; BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. **Textos, impressões, leituras**. In: HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.

COSTA, Fernanda Micoskida. **Um museu de arte em Curitiba: considerações sobre a criação e a primeira gestão do museu de arte contemporânea do paraná (1970-1983), em meio ao processo de modernização de Curitiba**. TCC do curso de Licenciatura e Bacharelado em História, UFPR, 2013.

D'ANGELO, Martha. **A crítica como gênero e conceito**. Revista Poiésis, n 15, p. 196-227, Jul. de 2010.

FANNES, Larissa Fabrizia. **Radiodocumentário “1988 e 2015: as greves dos professores na voz de seus personagens”**. Trabalho para a disciplina de TCC II do curso de Comunicação e Design, UFPR, 2015.

FERNANDES, José Carlos. **Adalice de “A” a “Z”**. Caderno Vida e Cidadania. Jornal Gazeta do Povo, 8 de outubro de 2012. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/adalice-de-a-a-z-28qlw44y2j1xf6x4ttl2bqyby>

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. IN: BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: ZOUK, 2014, p 105 -136.

FREITAS, Artur. **A conslidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60**. Revista História Regional 8(2), p. 87-124, 2003. Disponível em: https://www.inesul.edu.br/site/documentos/revista_historia_regional4.pdf

_____. **Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense**. In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas W.; STANCZYK FILHO, Milton (orgs). O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas. Volume 1 (Imagens). Curitiba: Máquina de Escrever, [no prelo].

GASSEN, Lilian Hollanda. **Mudanças Culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990**. Dissertação de Mestrado, PPGHIS-UFPR, 2007.

GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. **A crítica de arte em Oscar Guanabarro: Artes Plásticas no século XIX**. Dissertação de Mestrado (História), UNICAMP, 2005.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth Resbollo. Regionalidade e universalidade na expressão artística latino-americana. IN: BULHÕES, Maria Amélia; BASTOS, Lucia. **Artes Plásticas na América Latina**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, c1994, p.69-74.

GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. **Integração das artes no Paraná – 1950-1970: a conquista do espaço público**. Tese de doutorado, USP, 2006.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: A Semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HABERMAS, Jürgen. A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação. IN:_____. **O Discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, p. 11-32.

HALL, Stuart. “A identidade em questão”. IN:_____. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p.7-22.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 11-38.

JAMESON, Frederic. **Modernidade Singular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 9-21.

JUSTINO, Maria José (org). **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura / Funpar / Itaipu Binacional, 1995.

LIMA, Ederson Prestes Santos Lima. **O Neoliberalismo no Paraná: um resgate histórico**. UEPG: Revista de História Regional, 2006, páginas, 109-123.

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. **Revisitando a história da imigração e da colonização no Paraná provincial**. Revista Antítese, vol.8, n. 16, p. 204-226, jul-dez. 2015. Disponível em:
file:///C:/Users/lj21/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/20729-108302-1-PB.pdf

MOURA, Tatiana Drummond de Oliveira Faria. **Década de oitenta: arte das ruas e arte das galerias**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, São Paulo, p. 1-16, julho 2011. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308339347_ARQUIVO_De_cadadeoitenta-artedasruaseartedasgalerias2.pdf

OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida de Oliveira. **Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: “Gazeta do Povo” e “O Estado do Paraná”**.

Cadernos da Escola de Comunicação-UNIBRASIL, n 2, p. 86-101, Jan-Dez. 2004. Disponível em:
<http://revistas.unibrasil.com.br/cadernoscomunicacao/index.php/comunicacao/article/view/19>

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 113-148.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SANTOS, Alexandre Correia dos. **O jornalismo de região em consonância com a história do seu povo: um breve estudo da trajetória da Gazeta do Povo**. Revista Temática: UFPB, ano VII, n. 05, maio/2011. Disponível em:
<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/30245/15992>
Acessado em 04 de janeiro de 2018.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. **A arte informal e os limites do discurso crítico moderno**: em Antônio Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 1950. Dissertação de Mestrado, PPGAV-UFRJ, 2007.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura Política versus Política Cultural: Os limites da Política Pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971-1983)**. Tese de Doutorado, UFPR: Curitiba, 2016.

REINALDIM, Ivair Junior. **Moto Contínuo – estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 80**. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Luiz Carlos. **O Sonho do Progresso**. Catálogo da exposição Tradição/Contradição, 1986, p. 113- 115. Acervo MAC-PR.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro. Mauad, 1999.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura Política versus Política Cultural: Os limites da Política Pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971-1983)**. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

VASQUEZ, Ana Lucia de L. P. **O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba.** Dissertação (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

VEIGA, Roberto de Magalhães. **O Mercado de Arte na visão de um Marchand.** ALCEU - v.2 - n.4 - p. 191 a 203 - jan./jun. 2002. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Veiga.pdf Acessado em 27 de julho de 2017

FONTES

Artigos em periódicos/revistas

ARAÚJO, Adalice. **A grande bomba no mercado de arte do Paraná**. Revista Quem, fevereiro de 1986, nº 145, ano 7. Acervo MAC-PR.

_____. **No Guaíra a Exposição 'El arte por la paz'**. Gazeta do Povo, 9 de março de 1986. Acervo MAC-PR

_____. **Retrospectiva Guido Viaro**. Gazeta do Povo, 9 de março de 1986. Acervo MAC-PR

_____. **A Contradição da Tradição**. Gazeta do Povo, 30 de março de 1986. Acervo MAC-PR.

_____. **Da exposição Tradição/Contradição**. Gazeta do Povo, 8 de junho de 1986. Acervo MAC-PR

_____. **Artistas da geração de 80 (1) Andréia Las**. Gazeta do Povo, 29 de junho de 1986. Acervo MAC-PR.

_____. **Coletiva Guaíra II/86**. Gazeta do Povo, 14 de setembro de 1986. Acervo MAC-PR.

_____. **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná a mostra Pintores Contemporâneos do PR**. Gazeta do Povo, 12 de outubro de 1986. Acervo MAC-PR.

_____. **Os acertos e desacertos das artes plásticas no Paraná em 1986**. Gazeta do Povo, 28 de dezembro de 1986. Acervo MAC-PR

_____. **Arte paranaense/geração 80**. Gazeta do Povo, 08 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **Salão dos Novos ainda sem programação**. Gazeta do Povo, 29 de março de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **Manchetes nas Artes Plásticas**. Gazeta do Povo, 10 de maio de 1987. Acervo MAC-PR

_____. **Quatro artistas de Maringá na Galeria Poupança Banestado**. Gazeta do Povo, 10 de maio de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **No Mac, mostra retrospectiva '4 artistas paranaenses da geração de 60'**. Gazeta do Povo. 24 de maio de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **No Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Gazeta do Povo, 07 de junho de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **Permanece aberta no Guaira a mostra Espaçoarte1.** Gazeta do Povo, 19 de julho de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **O Paranismo e a Arte Pós-Moderna.** Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987. Acervo MAC-PR

_____. **Secretaria da Cultura promove exposição das obras de João Turin.** Gazeta do Povo, 20 de setembro de 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **Objetos de Rossana Guimarães/No Museu de Arte Contemporânea do Paraná.** Gazeta do Povo, 11 de outubro de 1987. Acervo MAC-PR

_____. **Manchete nas artes plásticas.** Gazeta do Povo, 15 de novembro de 1987k. Acervo MAC-PR.

_____. **Os premiados do 44 Salão Paranaense.** Gazeta do Povo, 29 de novembro de 1987(l). Acervo MAC-PR.

_____. **Principais acontecimentos em 87 (1).** Gazeta do Povo, 03 de janeiro de 1988. Acervo MAC-PR.

_____. **Principais acontecimentos em 87 (2).** Gazeta do Povo, 10 de janeiro de 1988. Acervo MAC-PR.

_____. **Principais acontecimentos em 87 (3).** Gazeta do Povo, 17 de janeiro de 1988. Acervo MAC-PR.

_____. **“A Arte atual de Berlim”, a chance de ver uma exposição internacional em Curitiba.** 1 de maio de 1988. Gazeta do Povo. Acervo MAC-PR.

_____. **Manchete nas Artes Plásticas.** 21 de agosto de 1988. Acervo MAC-PR.

AYALA, Walmir. **Um Salão de Compadres.** Jornal do Comércio, 13 de novembro de 1986. Acervo MAC-PR.

CORREIO DE NOTÍCIAS. **SaloonPanelaense.** Nota do Caderno de Artes Plásticas, Jornal Correio de Notícias, 21 de novembro de 1986. Acervo MAC-PR.

CORREIO DE NOTÍCIAS. Sem título. Nota do Jornal Correio de Notícias, 06 de maio de 1987. Acervo MAC-PR.

DIÁRIO POPULAR. **Sem título.** Nota n Jornal Diário Popular, 15 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

FOLHA DE LONDRINA. **Nota.** 19 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR

GARFUNKEL, Paul. **Piedade para os jovens pintores**. Jornal Estado do Paraná, Curitiba, 07 de dezembro de 1961. Acervo MAC-PR.

GAZETA DO POVO. **Nota**. 14 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.
 _____ . **Adalice, a nova diretora do MAC**. Gazeta do Povo, 22 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

_____ . **Nota**. 24 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

_____ . **Nota**. 26 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR

_____ . **Adalice quer mostrar no MAC trabalho de descentralização**. Gazeta do Povo, 27 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR

_____ . **Museu de Arte**. Gazeta do Povo, 07 de março de 1987. Acervo MAC-PR.

_____ . **Adalice, a nova diretora do MAC**. Gazeta do Povo, 22 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR.

GEMAEL, Rosirene. **Saloon Paranaense. Procura-se Arte. Recompensa: Liberdade de Criação**. Jornal Correio de Notícias, 28 de novembro de 1986. Acervo MAC-PR. Acervo MAC-PR

INDÚSTRIA E COMÉRCIO. **Sem título**. Nota do Jornal Indústria e Comércio, 13 de março de 1987. Acervo MAC-PR.

JORNAL DO ESTADO. **Nota**. 20 de fevereiro de 1987. Acervo MAC-PR

MILLARCH, Aramis. **MAC, direção e ajuda que os outros trazem**. Estado do Paraná, Tablóide, 31 de maio de 1984. Disponível em:
<https://www.millarch.org/artigo/mac-direcao-ajuda-que-os-outros-trazem>
 Acessado em 17 de janeiro de 2018.

MORAIS, Frederico. **As minúcias e burocracias do Paraná: um panorama desolador, piegas e acomodado**. Gazeta do Povo, 31 agosto de 1986. Caderno Artes Plásticas.

O ESTADO DO PARANÁ. **Sem título**. Nota no jornal O Estado do Paraná, 07 de março de 1987. Acervo MAC- PR

O ESTADO DO PARANÁ. **Sem título**. Nota no jornal O Estado do Paraná, 18 de março de 1987. Acervo MAC- PR

Catálogos

FOLHETO DE APRESENTAÇÃO DO MAP. Museu de Arte do Paraná, s/data, Pasta Museu de Arte do Paraná, MAC. Acervo MAC-PR.

JUSTINO, Maria José. **Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60**. Catálogo da exposição Tradição/Contradição, 1986, pg. 69-72. Acervo MAC-PR

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA (PR). **Acervo Artístico do Palácio Iguazu**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Pintores Contemporâneos do Paraná**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **A Arte Pela Paz**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Coletiva Guaíra I/86**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Coletiva Guaíra II/86**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Grupo Transarte**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Grupo Varanda: Seko Reico e Mado Rizzo**. Curitiba, 1986. Catálogo de Exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **A volta de Ela. Desenho e Fotografia**. Curitiba, 1986. Catálogo de Exposição. Acervo MAC-PR.

_____. **Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009. Acervo MAC-PR.

Documentos

ARAÚJO, Adalice. **Nota aos artistas plásticos paranaenses**. 1 página. Datilografado e assinado por Adalice Araújo, 21 de Maio de 1983. Acervo MAC-PR

_____. **Propostas para agilização da Política Cultural na área das Artes Plásticas/Dentro do Programa a ser implantado pela Secretaria de Cultura no Governo Álvaro Dias/Em 1987**. Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Documento Digitado, 107 pgs., s/data. 1987. Acervo MAC-PR.

_____. **Ofício 486/MAC/88**. Curitiba, 16 de Junho de 1988. Acervo do MAC-PR.

_____. Carta ao Secretário da Cultura Renné Ariel Dotti. 06 de Julho de 1988. Acervo do MAC-PR.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Organograma, Museu de Arte Contemporânea do Paraná**. Pasta MAC, 09 dez. 1983. Acervo MAC-PR.

_____. **Coordenadoria de Museus, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Proposta para o novo museu de arte contemporânea do Paraná**. Pasta MAC, 5 páginas, s/ data

Entrevistas

ARAÚJO, Adalice. Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen. Curitiba, 27 jun. 2005. Duas fitas, 72:3 min. Transcrição de 16 páginas. Entrevista não publicada. [Transcrição da entrevista cedida por Lilian Gassen a esta pesquisa].

DAMO, Elvo Benito. Entrevista concedida por telefone no dia 24 de março de 2017.

Tese

ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea**: em questão 3000 anos de arte Paranaense. Tese ao concurso para Docência Livre para a Disciplina de História da Arte do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, 1974. 424 páginas. Datilografado. Arquivo Biblioteca Pública do Paraná.

Outros

ARAÚJO, Adalice. **Manifesto da Associação Profissional de Artistas Plásticos do Paraná**. Curitiba, 10 de julho de 1988. Acervo do MAC-PR.

_____. **Currículo vitae**. 53 páginas, datilografado e assinado por Adalice Araújo. 22 de Fevereiro de 1989. Acervo MAC-PR

BINI, Fernando. **Mesa Redonda SCHLA**. 14 de setembro de 2008. Disponível em http://www.humanas.ufpr.br/portal/memoria/files/2017/07/SCHLA_70anos_Bini-Artes.pdf Acessado em 27 de dezembro de 2017.

ANEXO

TABELA: Levantamento de artistas que participaram de exposições realizadas pelo MAC-PR entre 1986 e junho de 1988.

1986		
Exposição	Artistas	Atuação
Schwanke 86 (Sala Miguel Bakun)	Luiz Henrique Schwanke	Curitiba
Acervo artístico do Palácio Iguazu (MAC) –	A. Borges Ado Malagoli Alfredo Andersen Antônio Medgyesy Antonio Diogo da Silva Parreiras Antonio F. Macedo Arcangelo Ianelli Arlindo Castellane de Carli A. Testi Arthur Nisio B. de Souza Rangel Bertoni Filho Concessa Colaço Czeslaw Lewandowski Dakir Parreiras Dher Euro Brandão Francisco Aquarone Frederico Lange de Morretes Gaetano de Gennaro Gene Woiski Guido Viaro Humberto Cozzo J.B. Martinez J. Grovanessi Jorge Drumond F. de Mendonça José Campos de Aragão José Daros Kurt Boiger Ladislav Burján Levino de Araújo V. Fânzeres Maria Isabel Pedrosa Miguel Bakun Poty Orlando Xavier Pombo Oswald Lopes Silvio Alves Silvio Nigri Silvio Pinto da Silva Stepan Artemijewitch Bessonof Theodoro De Bona Torquato Bassi Wanberg Egon Wilson de Andrade e Silva Win L. van Dijk	Porto Alegre-RS Curitiba Curitiba Curitiba Rio de Janeiro Portugal São Paulo São Paulo -- Curitiba -- Rio de Janeiro Rio de Janeiro Curitiba Rio de Janeiro -- Curitiba Rio de Janeiro Morretes-PR São Paulo Estados Unidos Curitiba São Paulo -- -- Rio de Janeiro -- Ponta Grossa Guaratuba-PR -- Rio de Janeiro -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Itália Rio de Janeiro -- Curitiba São Paulo Curitiba Curitiba Holanda

F. Bracher Jr (MAC)	Frederico Bracher Jr.	Belo Horizonte
Coletiva – Ângela Parra Munhoz, Helena Wong, Lafaete Rocha, Maria Luiza Kozcki (Sala Miguel Bakun)	Ângela Parra Munhoz Helena Wong Lafaete Rocha Maria Luiza Kozcki	Londrina-PR Curitiba-PR Lapa-PR Curitiba-PR
Coletiva Guaíra I (Sala de Exposições Teatro Guaíra)	Marins Delabona Joãozinho Caldeira Filho Raul Cesar Luiz Fernandes Pase Marieta Rubens Faria Gonçalves Cristina Petry Tadashi Ikoma Humberto Noyon José Eliezer Mikosz Luiza Okida Ninon Muniz Braga Isabel Almeida Ronaldo Luz	Curitiba Jacarezinho-PR Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba -- Curitiba Curitiba --
30º Salão de artes plásticas para novos (Campo Mourão)	Antonio Irineu Rizzo Valmir Natal Rodrigues Leopoldo Baldessar José Márcio Puplim Jubal Sergio Dohms Reico Suzuki Assahi Flora Rizental Baldissera Ana Lúcia Jorge Procopiak Marcos Antonio Dias de Oliveira Jussara M. Komochena Topolski Leila Maria R. Nascimento Aristides Brodeschi Antonio Ziothovski Tadashi Ikoma Jandira Chagas Martini Maria Cristina Franco Pinheiro Odila Santos Vallim Miti Tsuneta Tania Maria Alves Bonnet Karla Tokmitt Raymann Cristiane Lopes Helena Fanni Kduppel Lavalle Luciano José Antunes Vilce Pedro Bom Camargo Marli Cartaxo Garcez Dalton Vidotti Edilson de Carvalho Viriato Amaury Parellada Brand Luiz Fernandes Pase Pe. João Viana Guevara Maria Cristina Mendes Petry João Augusto Moro Vieira	Maringá Curitiba Curitiba S. Pedro do Ivaí Curitiba Maringá Curitiba Curitiba Maringá -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Ponta Grossa Curitiba Campo Magro Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba

Jair Mendes	Curitiba
Janete Fernandes	Curitiba
Jarbas José Santos Schünemann	Curitiba
Jean Leon Pallière	Curitiba
Jefferson Cesar	Curitiba
João Osorio Brzezinski	Curitiba
João Pilarski	Curitiba
João Turin	Curitiba
John Henry Elliot	Curitiba
Jorge Carlos Sade	Curitiba
Juarez Machado	Curitiba
Juliane Fuganti	Curitiba
Jussara Age	Curitiba
Kurt Boiger	Curitiba
Lange de Morretes	Curitiba
Laura Miranda	Londrina-PR
Laurentino Rosa	Curitiba
Lauro Andrade	Curitiba
Leila Pugnali	Curitiba
Leonor Botteri	Curitiba
Letícia Faria	Curitiba
Lígia Borba	Curitiba
Lina Iara Otto	Curitiba
Liz Szczepanski	Curitiba
Loio-Pérsio	Curitiba
Luiz Carlos de Andrade Lima	Curitiba
Márcia Simões	Curitiba
Márcia Széliga	Curitiba
Marcos Bento	Curitiba
Margarida Weisheimer	Curitiba
Maria Amélia D'Assumpção	Curitiba
Maria Lúcia de Júlio	Curitiba
Maria Nicolas	Curitiba
Mariano de Lima	Curitiba
Mário Rubinski	Curitiba
Mazé Mendes	Curitiba
Miguel Bakun	Curitiba
Mohamed Ali	Curitiba
Nelson Luz	Curitiba
Nelson Padrella	Curitiba
Neri Gonçalves do Rosa	Castro-PR
Nilo Previdi	São Paulo
Olney da Silveira Negrão	Curitiba
Paul Garfunkel	Curitiba
Paulo Gnecco	Rio de Janeiro
Paulo Menten	Curitiba
Pedro Macedo	Jacarezinho-PR
Peter Potocky	Curitiba
Poty Lazzarotto	Curitiba
Quincaju	Curitiba
Raimundo Lewin Jaskulski	Curitiba
Raul Cruz	Curitiba
Renato Pedroso	Curitiba
Rene Bittencourt	Curitiba
Ricardo Koch	Curitiba
Ricardo Krieger	Curitiba
Richard Bischof	Curitiba
Rogério Dias	Curitiba
Ronald Simon	Curitiba
Ronaldo Vargas	Curitiba
Rones Dumke	Curitiba
Rossana Guimarães	Curitiba
Ruben Esmanhotto	Curitiba
Sandra Correia	Curitiba
Schwanke	Curitiba
Sérgio Moura	Curitiba
Sidney Mariano	Curitiba

	Sofia Dyminski Suzana Lôbo Theodoro De Bona Tominaga Uiara Bartira Vilmar Lopes Violeta Franco Vitorina Sagboni Teixeira Waldemar Rosa Walton Wysocki Werner Jehring Wilma Carvalho Wilson de Andrade e Silva Zaco Paraná Zimmermann Ziothovski	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba Palmeira-PR
Grupo Varanda (Sala Bandeirante de Cultura)	Seko Reico Mado Rizzo Lauro Fontes Jr. (Part. Esp)	Maringá-PR Maringá-PR --
6 Pintores Contemporâneos do Paraná 1986 (Pinacoteca do Estado de São Paulo)	Geraldo Leão Jair Mendes Mohamed Raul Cruz Rogério Dias Schwanke	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
Arlene Sabino, Celso Junior (Sala Bandeirante de Cultura)	Arlene Sabino Celso Junior	-- --
7ª Mostra do Desenho Brasileiro (Sala Miguel Bakun e Sala de Exposições do Teatro Guaíra)	Arlindo Daibert Andrea Lanna Ana Alie Francisquetti Ana Horta Aretuza Moura Beralda Altenfelder Carlos Roberto Faria Carlos Tullio Carlos Asp Carlos Yasoshima Castaño Cecília Portugal Claudio Seto Cláudia Rezende Cristina Corradi Cidinha Ferigoli Denise Aviz Denise Campinho Denise Weller Denise Roman Dione Veiga Vieira Eckenberger Eymard Brandão Eleonora Graebin Estela Sandrini Eduardo Carreira Elayne Lara Fabio Gargitter Fátima Bueno Fernando Augusto Fernando Lins Fernando Pacheco Frederico Merij Gaudêncio Fidelis Glaura Pereira Giovanna Martins Gilma Carvalhaes Helena Fernandes Helio Ferverza	MG MG SP MG MG SP SP SP SC SP MG RJ PR PR MG SP PR RJ RJ PR RS BA BA RS PR DF PR SP DF MG PE MG MG RS MG MG RJ MG RS

	<p>Helio Melo Henrique Lott Helena Fernandes Ivone Couto Isabel Cristina Passos Juraci Dórea Jussara Topolski João Moro Vieira Laura Castilhos Lenir Miranda Leonino Leão Letice Lopes Leonard Brizola Lucia Nolasco Luiz Antonio Norões Luiz Maia Luiz Alberto Cruz Luiz Marcelo Marta Loquercio Marco Tulio Resende Marcos Bento Marcos Ruck Mário Sanders Mário Donadon Mário Azevedo Márcia Széliga Marcelo Breyer Mariza Carpes Barros Mazé Mendes Maria Ivone Bergamini Milton Kurtz Minduin Mônica Sartori Nely Valente Neuza Almeida Patrícia Leite Paulo Schmidt Pitti Ricardo Homem Rohnelt/Frantz Roseli Pretto Richard Bischof Rosangela Rennó Samad Siegbert Franklin Uisses Teixeira Uiara Bartira Vanda de Souza Wagner Dotto Walmor Corrêa Willian Seewald Zeca Nogueira Zivé Giudice Ziothovski</p>	<p>SP MG MG SP MG BA PR PR RS RS MG DF MG PR RJ SP PR PR RS MG PR PR RJ PR PR RS PR PR RS PR PR MG PR PR MG MG MG MG RS RS RS RS RS RS RS BA PR</p>
Neri Gonçalves da Rosa, Viviane F. Kaled (Sala Bandeirante de Cultura)	Neri Gonçalves da Rosa Viviane F. Kaled	Curitiba-PR --
Cuba, Imagens da História – Fotografias de Raul Corrales/Doze Fotógrafos Poblanos Fotografia Argentina Contemporânea Multivisões – Bolsistas do Concurso Marc Ferrez (MAC)	Raul Corrales	Cuba

7 Pintores Contemporâneos do Paraná (Galeria IBEU/Rio de Janeiro)	Anette Skarbek Helena Wong João Osório Brzezinski Leila Pugnaroni Letícia Faria Mazé Mendes Ronald Simon	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Londrina-PR Curitiba Curitiba
Coletiva Guaíra II (Sala de Exposições do Teatro Guaíra)	Ana Lúcia Procopiak Antoninho Krichenko Bernardo Matos Fiolanta Tosca Heliana Grudzien Irena Palulis Belmonte Jussara Topolski João Moro Vieira Juvenal Ribas Neto Leony Diotalevi Odilia Vallim Miti Tsuneta Oswaldo Fontoura Dias Zélia Ambrogi Wilmar Nascimento	Curitiba Curitiba Campo Mourão-PR Londrina-PR Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
Aline Sznezcuk, Edénei Brizot (Sala Bandeirante de Cultura)	Aline Sznezcuk Edénei Brizot	Curitiba Curitiba
Desenho Brasileiro e Desenho Paranaense no acervo do MAC/PR (MAC)	Sem registro no acervo do MAC.	---
Aristides Brodeschi, Edgar Cliquet, Espedito Rocha, Nely Valente, Victorina Sagboni	Aristides Brodeschi Edgar Cliquet Espedito Rocha Nely Valente Victorina Sagboni	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
O artista plástico e a criança – Alberto Massuda (MAC)	Alberto Massuda	Curitiba
Pintores Contemporâneos do Paraná (MAC/PR)	Geraldo Leão Jair Mendes Mohamed Raul Cruz Rogério Dias Schwanke	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
3ª Mostra Paranaense da Paisagem (Maringá)	Sem registro no acervo do MAC-PR	--
A volta de Ela – Desenho e Fotografia (Sala Bandeirantes de Cultura)	Ivan Rodrigues Luiz Alberto Cruz Raul Cruz Silvio Aurichio	-- Curitiba Curitiba Curitiba
6 Pintores Contemporâneos do Paraná (MASC – Florianópolis)	Geraldo Leão Jair Mendes Mohamed Raul Cruz Rogério Dias Schwanke	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
Aloisio Magalhães e Olinda (Itinerante – Cornélio Procópio, Londrina, Rolândia, Colorado, Maringá, Foz do Iguaçu, Cascavel, Marechal Cândido Rondon, Guarapuava, Irati, Lapa.	Aloisio Magalhães	Pernambuco

	<p>Frutuoso Geceoni Canteli Gladys Sigwalt Heloisa Moreira Hiudea Boberg Horandina Ferro Ignacio Araújo Jandira Chagas Martini João M. A. de Paula Joãozinho Caldeira Jussara Topolski Katia Danielides Lorecir E. Topolski Lucia Nolasco Luiz Trevisan Mado Marcos Bovo Maria Brecailo Maria Melcinda de Souza Mariza Pauluk Moro Vieira Nelson Martinelli Neuza França de Almeida Nilza Salvador Odilia Valin Paulo Diniz Pe. João V. Guevara Pupulim Quincaju Rafaela Valverde Reico Remi de Souza Roberto Yabe Rosalia Wal Sergio Monteiro de Almeida Silese Thá Sonia Vas Terezinha Cavalcanti Thaís Thanise Thá Ulisses Costa Junior Wagner Waldemar Arana Wana Libery Xixo Yara Rabello de Mello Yoshya</p>	<p>Londrina Curitiba Curitiba Jacarezinho Jacarezinho Curitiba Curitiba Curitiba Pato Branco Jacarezinho Curitiba Londrina Curitiba Londrina Curitiba Maringá Apucarana Curitiba Maringá Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Curitiba Curitiba Jacarezinho Curitiba Paranavaí Jacarezinho Curitiba Maringá Jacarezinho Maringá Curitiba Curitiba Cutiba Curitiba Londrina Curitiba Jacarezinho Guarapuava Maringá Londrina Jacarezinho Curitiba Londrina</p>
5ª Mostra do Miniquadro	Sem registro no MAC-PR	
Denise Gomes de Aviz, Maddalena Petzl (Sala Bandeirante de Cultura)	Denise Gomes de Aviz Maddalena Petzl	Curitiba --
43º Salão Paranaense (MAC, Sala de Exposições do Teatro Guaíra, MGV e Sala Miguel Bakun) – Relação de Artistas Premiados.	Antonio Arney Aprigio Claudia Rezende Cláudio Seto Diana Oliveira Estela Sandrini Evangelista Hélio Leites Jorge Luiz Juraci Dórea Mariza Barros Nilson Pimenta Paulo Martinez Paulo Nesadal Vagner Dotto	PR SP PR PR PA PR SP PR CE BA RS MT MG SP RS

Mário Rubinski, Pequena Retrospectiva – Obra gráfica e pictórica (Sala Miguel Bakun)	Mário Rubinski	Curitiba/Curitiba
1987		
Nome do artista	Artistas	Atuação
Pinturas de Nicolai Dragos (MAC)	Nicolai Dragos	Romênia/São Paulo
Nova Arquitetura Alemã (MAC)	Vários	Arquitetos alemães
Mostra de Jovens Gravadores de Curitiba (Itinerante: FAAP-SP, FC do Distrito Federal e MASC-SC)	Alfi Vivern Andréia Cristina Lás Carlos Henrique Túlio Denise Roman Elizabeth Tilton Estela Sandrini Everli Giller Glaucio Menta Guita Soifer Juliane Fuganti Maria Inês Di Bella Paulo Bastos Dias Raul Cruz Renate D'Amico Richard Bischof Sandra Maria Correia Uiara Bartira Viviane Kaled	Todos de Curitiba
Arte 13 (Sala de Exposições do Teatro Guaíra) – As exposições listadas até aqui aconteceram sob a direção de Elizabeth Tilton.	Adalberto Basso Alberto Massuda Alfi Vivern Eliane Prolik Elvo Benito Damo Estela Sandrini Guita Soifer João Osório Brzezinski Letícia Faria Lirdi Jorge Marcos Bento Ronald Simon Uiara Bartira	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba
Mostra do acervo (MAC)	Sem registro no MAC	
4 versões da paisagem (Sala Miguel Bakun)	Cristina Fauquemont Dijalma de Souza Eloina Mota Nelson Kume	Curitiba Cambé-PR Curitiba Maringá-PR
Gráfica crítica na época de Weimar (MAC)	Sem registro dos artistas participantes.	--
4ª Mostra Coletiva da APAP-PR (Sala de exposições do Teatro Guaíra)	Alba Condessa Álvaro R. Wambier Jr. Bruno Mrosk Carmem Fuck Carmem Zanchi Chekiko Fugita Hokama Daisy Regina Fromholz Denise Iubel Denise Gomes de Aviz Devanir Tominaga Dulcinee M. Moleta Edilson Viriato Emílio Hoffmann G. Jr. Heliane Grudzien Yara R. de M. Rodrigues Ivete Bembem Ferreira Jandira Martini Joyce Ribas	Rio Grande do Sul -- Curitiba -- -- -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Ponta Grossa -- -- -- --

	Juan Carlos Vargas Ligia Rabello de M. Brito Lucia Kalluf Luiz C. Dalla Vecchia Margareth Hessel Maria da Graça Wolf Maria de L. Brecailo Maria de Lourdes Curto Maria L. Creto Pimpão Maria Lucia Gomes Maria J. Bernardoni Maria Tereza Costa Maria Pastora Pape Miriam Luiz A. Guerra Maria Luiza Liberti Marli Caratti Torrens Miroslau Stochera Nilza Procopiak Nilza Salvador Gomes Parahydes S. Pereira Paulo José Skroch Salvador Barbeta Sandra Lazzaretti Sérgio M. de Almeida Silese Thá Silmara Gomes Tadashi Iokama Tatiana Rochavetz Théia Lacerda Valcy Bolivar Grando Wilma V. Wambier	-- Curitiba -- Guarapuava-PR -- São José dos Pinhais São Paulo -- -- -- Curitiba -- -- Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Santa Catarina -- Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba -- --
Hurbanos – Grupo PH4 (Sala Miguel Bakun)	Edgard Cliquet Adriana Tabaliba Antonio Rizzo Neri da Rosa Marcos Pereira	Curitiba Rio de Janeiro Curitiba Curitiba Curitiba
Quatro artistas paranaenses da década de 60 (MAC)	Fernando Calderari Helena Wong João Osório Brzezinski Juarez Machado	Curitiba Curitiba Curitiba-PR Curitiba-PR
Mostra do acervo (MAC)	Sem registros	
Arte Roubada – Fotografias de Luiz Felipe Klein (Sala Teatro Guaíra e Shopping Muller)	Luiz Felipe Klein	Curitiba/Curitiba
Espaçoarte I (Sala de Exposição do Teatro Guaíra)	Grupo Transarte Mado e Junior O Gato Morreu Atelier Letícia Faria	Curitiba Maringá Maringá Londrina
Exposição Coletiva I (Círculo Militar do Paraná)	Carmen Fuck Rodrigues Guiomar Guimarães J. G. Stern Lydia Fontanini Omayr Sylvia Bittencourt Yara Sanches D. S. Freire J. M. Ribas Lorecir Topolski N. Jeanette Raul Nauffal Vivian Vidal	Curitiba -- -- -- -- -- -- São Paulo -- Curitiba -- -- Curitiba
Acervo (MAC/PR)	Sem registro dos artistas participantes.	
Sergius Erdelyi (Sala Miguel Bakun)	Sergius Erdelyi	Sérvia/Curitiba
Resgate iconográfico do	Carmen Carini	Curitiba

Paranismo (Sala de exposições do Teatro Guaíra)	Adolfo Rocha da Cruz Dirceu Wolff Junior Dulce dos Mártires Ivo Vaz de Oliveira João José Felix Pereira Tônia M. Dozza Messagi Lirdi Jorge Marlene Maia Brites Marília Diaz Maria José Braga Miriam F. Peter	Curitiba -- -- -- Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba -- --
Instalação Neo Paranista – Wilmar Nascimento (Sala Miguel Bakun)	Wilmar Nascimento	Curitiba
Exposição Coletiva II (Clube Sírio Libanes do Paraná)	Agenor Evangelista dos Santos Ilton Rocha Penteadado Álvaro Gandolphi Anna Maria Comodo Edilson Viriato Eliane Tassi de Araújo Gecika de Castro Irene Rolek Izabella Zanchi José Antonio de Lima João H. S. Lauro Borges Luiz Brecher Leila Lagonegro Luiza Florentina Bart Luza Marcelo G. Scholz Miguel A. Pessoa Maria do C. Czaikowski Mara Cristina Lau Maria C. Zilli Maria M. A. Pupulin Thaís Thá Vera Andrion Vera Maria Freitas Vicente Nunes Sérgio M. de Almeida Wilson Pinto	Londrina-PR -- -- Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba Curitiba -- Guaraniaçu-PR Foz do Iguaçu-PR -- -- -- -- -- -- -- -- Curitiba Curitiba -- -- -- Curitiba
Arte na Literatura Gráfica do Paraná (MAC)	Hélio de Barros Djamir Palmeira Alceu Chichorro Poty Ney Roderjan Luis Alberto Círico Rones Dumke Dante Mendonça Oswado Miranda Solda Luiz Rettamozzo Ivan Zuateg Cristina Fauquemont Humberto Boguszewski Guilherme Zamoner Domingos Bongestabs Edson José Cortiano Luis Cesar Bellenda Gian Calvi Marcos Bento Douglas Mayer Tiago/Damasceno Luiz Antonio Guinski	-- Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba Paranaguá Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba -- -- Curitiba Curitiba -- -- Curitiba

	Moacir Calessco Felipe Nicolau Nilson Muller Maria do Rosário Pancho Camargo Rogério Dias Fillipini Flávio Colin Cláudio Seto Mozart Couto Walmir Schiaffin Itamar Watson Rodval Matias Massafumi Kussunoto Marcelo Martins	Curitiba Morretes-PR Curitiba -- Curitiba Curitiba -- Rio de Janeiro Curitiba São Paulo -- -- -- -- São Paulo São Paulo Curitiba --
A noiva – Verena Von Gagern (MAC)	Verena Von Gagern	Alemanha
Anonimus Bosch II (Sala de Exposições do Teatro Guaíra)	Grupo de 7 artistas anônimos	1 artista de São Paulo 6 artistas de Curitiba ²⁰⁰
Mostra de artistas paranaenses contemporâneos – Exposição Itinerante I (Apucarana, Cascavel, Foz do Iguaçu, Irati, Londrina, Paranaíba, Ponta Grossa, Marechal Cândido Rondon)	Denise Bandeira Eliane Prolik Geraldo Leão Laura Miranda Leticia Faria Raul Cruz Rossana Guimarães	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Curitiba Curitiba
Mostra Conjunta – Leticia Faria, Raul Cruz (Sala Teatro Guaíra)	Leticia Faria Raul Cruz	Londrina-PR Curitiba
Schritt Für Schritt – Passo a passo – Renovação urbana cautelosa no bairro Kreuzberg em Berlim Ocidental (Sala Miguel Bakun)	Sem registro de artistas participantes	--
Francisco Faria (MAC)	Francisco Faria	Curitiba/Curitiba
Documenta 8 Kassel - Exposição de cartazes (MAC)	Sem a relação de artistas participantes.	--
Obras de João Turin (MAC)	João Turin	Morretes-PR/Curitiba-PR
Retrospectiva Emma e Ricardo Koch (MAC)	Emma Koch Ricardo Koch	Curitiba Curitiba
4º Salão Paranaense de Paisagem (Secretaria de Cultura e Turismo da PM de Maringá)	Sem Registro	--
Cláudia Rezende (Sala Miguel Bakun)	Cláudia Rezende	Minas Gerais/Londrina-PR
Reflexões sobre a América Latina – O Mítico, O Místico e o político/acervo do MAC (MAC)	Sem registros da exposição.	--
Rossana Guimarães (MAC)	Rossana Guimarães	Curitiba/Curitiba
Arte Brasileira – Gráfica e Escultura/Acervo do MAC (Itinerante – Toledo, Medianeira e Apucarana)	Sem registro de exposição	--
Celso Silva da Silva – Desenhos, José Humberto Boguszewski – Pinturas (Sala Miguel Bakun)	Celso Silva da Silva José Humberto Boguszewski	Curitiba Curitiba

²⁰⁰ O Estado do Paraná. Os anônimos das artes plásticas. 5 de agosto de 1987. Nota de jornal. Acervo MAC-PR

Arquitetura no Paraná (MAC)	Comemoração dos 25 anos do curso de Arquitetura da UFPR –	Sem relação de participantes
Contemplarte – Performance do Grupo M.D.Lux-Int Cênicas (na esquina do MAC)	Sem registro da ação	--
Cartoon – um raro fazer – Alberto Puppi (MAC)	Alberto Puppi	Curitiba
O artista e a criança – Pe. João Guevara (Sala Miguel Bakun)	João Guevara	Herculândia-SP/Curitiba
44° Salão Paranaense (MAC, Sala de Exposições do Teatro Guaíra, Sala Miguel Bakun, MAP e Hall da SEEC)	(Artistas Premiados) Alfredo Nicolaiewsky Claudio Alvarez Evangelista Francisco Magalhães Grupo PH4 (Antonio Rizzo, Edgar Cliquet, Marcos Pereira, Neri Gonçães da Rosa) Hamilton Galvão Jeanette Priolli Leticia Faria Paolo Ridolfi Paulo Schmidt Reico Suzuki Assahi Rossana Guimarães Rubens Oestroem Ubiratan de Oliveira	RS PR SP MG PR RS RJ PR PR MG PR PR SC SC
1988		
Arte Contemporânea – acervo MAC (Itinerante: Guarapuava, Ponta Grossa, São José dos Pinhais, Curitiba, Maringá, Campo Mourão, Cascavel, Toledo, Foz do Iguaçu)	Sem registro das obras que fizeram parte da exposição.	--
Beralda – Obras Recentes (Sala Teatro Guaíra)	Maria Beralda Altenfelder Santos	São Paulo
Ivoneth Gomes Miessa – Pinturas (Hall da SEEC)	Ivoneth Gomes Miessa	Reserva-PR/São Paulo
João Câmara Filho – Litografias (MAC)	João Câmara Filho	Paraíba/Paraíba
Paulo Valente – Pinturas (Sala Miguel Bakun)	Paulo Valente	Lapa-PR/Curitiba
Versões da Figura Humana (Sala Teatro Guaíra)	Sem registro da exposição	--
Releitura – Uíara Bartira e Rosane Schlögel (MAC)	Uíara Bartira Rosane Schlögel	Curitiba Curitiba
Cartazes da Galeria L'Oeil de Boeuf – Coleção Aristides Vinholes (Sala Miguel Bakun)	Mostra de livros e pôsteres.	--
Difícil amar assim cortado em meios – Heliana Grudzien (Hall da SEEC)	Heliana Grudzien	Rio Grande do Sul
Os Visionários – Mostra Coletiva (Sala de Exposições Teatro Guaíra)	Almir Correa Alexandre Dumas Antonio Pereira dos Santos Antonio Ziothovski Dirceu Borchardt Espedito Rocha Jandira Martini Lafaete Rocha Denis Orlando Borchardt Padre José Guevara Quincaju	Ponta Grossa Paranaguá Bocaiúva do Sul Curitiba M. Cândido Rondon Curitiba Curitiba Lapa Jaguariaiva M. Cândido Rondon Curitiba Jacarezinho
Mostra Jarbas José Santos	Jarbas José Santos Schünemann	--

	Marilza Urban Mario Rubinski Mariza Bertoli Marlene Iscardi Mazé Mendez Nésia Gaia Nilza Procopiak Oscar Floriani Raul Cruz Rosane Schlogel Sandra Correia Thaís Thá Uiara Bartira Vera Ficinski Dunin	Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba Curitiba -- Curitiba Curitiba
O erotismo na colagem (MAC)	João Generoso Richard Myrian Leone Carlos Guerreiro Patrícia Amorim Gonzaga Marco Antônio Vitorino Hudinilson Jr. Ezídio dos Santos Hanelore Jaobowitz Anna Maria Prince Comodo	-- -- -- -- -- São Paulo São Paulo -- São Paulo Curitiba
Arte atual de Berlim (Palácio Iguçu)	Parceria com Museu Municipal de Berlim – Sem registro dos artistas participantes	--
Cinco Serígrafos (MAC)	Andreia Las Glauco Menta Jorge Amorim Julio Manso Vieira Vilma Carvalho	Curitiba Curitiba -- Curitiba --
Kathe Kollwitz – Gravuras e esculturas originais (MAC)	Kathe Kollwitz	Alemanha
Dorothea Wiedemann – Xilogravura em cores (HALL da SEEC)	Dorothea Wiedemann	Alemanha/Castro-PR
Ronald Simon – Pinturas/Esculturas (Sala Miguel Bakun)	Ronald Simon	Pernambuco/ Curitiba
Calixto Cordeiro (Sala de Exposições Teatro Guaíra)	Calixto Cordeiro	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro
Novos valores da Tapeçaria do Paraná (Hall da SEEC)	Lucia Consalter Sonia Paul Aristide Brodeschi	Curitiba Siqueira Campos-PR Curitiba
Nikkei 80 (Palácio Iguçu)	Hiromi Sakiyama Tominga Toshiyuki Sawada Yoshiki Saito Hoyama Yoshiya Tadashi Ikoma Tânia Regina Machado Tokio Sato Tomi Roberto Yabe Rosa Youko Kanematsu Seishiro Ushikubo Shigeru Watanabe Massayuri Seko Miti Tsuneta Nelson Yoshiharu Kume Reico Suzuki Assahi Luiza Okida Maria Fumiko Seko Massami Koga Massaharu Fukushima	Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Londrina Curitiba Maringá Curitiba Maringá Maringá Londrina Londrina Londrina Maringá Maringá Ponta Grossa Londrina Londrina Curitiba

	João Eiji Ito Kazuko Suzuki Sato Kenji Fukuda Key Imaguire Junior Carlos Vinícius Ferreira Sato Chekuko Fujita Hokama Cláudio Seto Fernando Ikoma Alice Shigeko Morika Alice Yamamura Akiko Kato Ayao Okamoto	Londrina Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Curitiba Curitiba Curitiba Londrina Curitiba Curitiba Assaí-PR
Raul Córdula – Pinturas (MAC)	Raul Córdula	Paraíba
Escultura Cerâmica – Artistas do Paraná (Sala de Exposições do Teatro Guaíra)	Alice Yamamura Denise Coelho Ivo Vaz de Oliveira Lirdi Jorge Leticia Faria Ligia Borba Lizete Chipanski Marília Dias e Priscila de Ferrante Marly Willer Alda Rachid Claudio Freitag Hynkatya-Hänn Ieda de Camargo Coelho Isabela Sielski Maria Tomio	Curitiba Curitiba -- Curitiba Londrina Curitiba Curitiba Curitiba -- -- Curitiba RS Curitiba Santa Catarina Santa Catarina