

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

AMANDA AIDE GABARDO KRAMAR

CRÍTICA DE ARTE E MODERNIDADE: ENTRE A FORMAÇÃO DO ARTISTA E A
EDUCAÇÃO DO ESPECTADOR (1940-1950)

CURITIBA

2018

AMANDA AIDE GABARDO KRAMAR

CRÍTICA DE ARTE E MODERNIDADE: ENTRE A FORMAÇÃO DO ARTISTA E A
EDUCAÇÃO DO ESPECTADOR (1940-1950)

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

Orientadora: Prof.^a Dra. Dulce Regina Osinski

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS
TANIA DE BARROS BAGGIO, CRB 9/760
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Kramar, Amanda Aide Gabardo

Crítica de arte e modernidade : entre a formação do artista e a educação do espectador (1940-1950)/ Amanda Aide Gabardo Kramar. – Curitiba, 2018.
133f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação

Orientador: Prof.^a Dra Dulce Regina Osinski

Inclui referências

1. Crítica de arte. 2. Arte e educação. 3. Arte moderna. I. Universidade Federal do Paraná. II. Título.

CDD 709.04

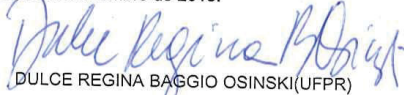


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE EDUCACAO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **AMANDA AIDE GABARDO KRAMAR**, intitulada: **CRÍTICA DE ARTE E MODERNIDADE: ENTRE A FORMAÇÃO DO ARTISTA E A EDUCAÇÃO DO ESPECTADOR (1940-1950)**, 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, 21 de Setembro de 2018.


DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS(UFPR)


ELIANDA FIGUEIREDO ARANTES TIBALLI(PUC-
GOIÁS)


ROSSANO SILVA(UFPR)

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão à Professora Dra. Dulce Osinski pela orientação, pelos conselhos e por confiar no potencial desta pesquisa e desta pesquisadora. Sou grata por me guiar ao caminho das fontes, pelos referenciais teóricos e pelas análises acerca da arte paranaense. Agradeço pela sua paciência e a sua compreensão frente às minhas dificuldades, com as quais conseguimos lidar graças ao seu apoio. São gestos que levarei pelo resto da vida. Alguém que admiro e tenho como referência enquanto pesquisadora, professora, artista e mulher.

Aos amores da minha vida, meu irmão, Murilo, e minha mãe, Marli, pelo suporte e porto seguro que foram desde sempre. Por não medirem esforços para que eu prosseguisse com meus estudos e me dedicasse a esta pesquisa. Esse trabalho também é fruto da nossa unidade.

Às amigas que, mesmo com as minhas ausências, estiveram ao meu lado nos momentos difíceis de elaboração desta pesquisa. Mulheres que me inspiram, admiro e agradeço por participarem da minha história. Marina, Yuki e Julia, minhas irmãs de vida, agradeço o conforto, carinho e companheirismo. Pelos momentos que estudamos juntas, pelas dúvidas esclarecidas, pelos conselhos e pelo apoio emocional.

Aos professores membros da banca pela leitura atenta e pelos questionamentos, com os quais foi possível a construção deste trabalho. Ao Professor Dr. Rossano Silva, pela análise acerca dos intelectuais paranaenses e da movimentação cultural paranaense no século XX. À Professora Dra. Elianda Figueiredo Arantes Tiballi, por examinar e trazer referências sobre a produção artística no século XX. Ao Professor Dr. Paulo Reis, por ter despertado o meu olhar sobre a crítica de arte durante a graduação e por trazer outras perspectivas em relação a conceituação da crítica de arte.

Agradeço ao corpo docente da linha de pesquisa em História e Historiografia da Educação, Professor Dr. Carlos E. Vieira, Professora Dra. Nádia Gaiofatto Gonçalves e Professora Dra. Gizele de Souza pelos referenciais teóricos e discussões apresentadas nas disciplinas.

Às colegas da linha de História e Historiografia da Educação pelas discussões e palavras de incentivo. Especialmente à Graci Mello, Iriana Vezzani e Julia

Tocchento, que estiveram mais próximas dos enfrentamentos passados durante essa jornada e se mobilizaram para que eu a concluísse.

Às professoras suplentes da banca, Professora Dra. Sonia Tramuja Vasconcellos e Professora Dra. Nadia Gaiofatto Gonçalves.

A CAPES e a Universidade Federal do Paraná pelo apoio institucional e financeiro desta pesquisa. Por proporcionarem que a investigação acerca da crítica de arte paranaense fosse ampliada.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a crítica de arte publicada em revistas e jornais na cidade de Curitiba, entre as décadas de 1940 e 1950, pretendendo analisar os discursos críticos dos movimentos modernos atuantes no período, na perspectiva de orientadores do público e de artistas. Utilizamos como ferramental teórico o conceito de intelectual de Gramsci (2001), que concebe os intelectuais como organizadores da cultura. Por meio do conceito de intelectuais mediadores de Sirinelli (2003), e da ideia da imprensa como instrumento pedagógico elaborada por Pallares-Burke (1998), construímos a hipótese de que a função de crítico de arte, exercida no período e no contexto paranaense especialmente por artistas, atuou no sentido não só de transmitir e difundir conhecimentos artísticos, mas também de fornecer parâmetros para a atuação de artistas e para a apreciação dos frequentadores de exposições. Com a modernização dos meios impressos e o incentivo das artes em meados do século XX, e com a criação de espaços expositivos de arte, ampliou-se o espaço de fala desses atores. Tais movimentações tiveram como consequência a maior recorrência de abordagens sobre o tema na imprensa paranaense. Nesse contexto, ao mesmo tempo, observa-se o desejo pela renovação artística por parte de intelectuais e artistas, verificando-se a participação da crítica de arte nos assuntos referentes à arte moderna paranaense. Para essa investigação, são utilizadas como fontes privilegiadas críticas de arte publicadas nos jornais *O Dia*, *Gazeta do Povo*, *O Estado do Paraná* e *Diário do Paraná*, bem como na revista cultural *Joaquim*.

Palavras-chave: crítica de arte e educação; modernidade no Paraná; imprensa e educação.

ABSTRACT

The present research deals at the criticism of art published in magazines and newspapers in the city of Curitiba, between the 1940s and 1950s, aiming to analyze the critical discourses of the modern movements acting in the period, from the perspective of public and artist orientations. We use as theoretical tool the concept of intellectual of Gramsci (2001), that conceives the intellectuals like organizers of the culture. Through the concept of the mediating intellectuals of Sirinelli (2003), and the idea of the press as a pedagogical instrument elaborated by Pallares-Burke (1998), we construct the hypothesis that the function of art critic, exercised in the period and in the context of Paraná specially by artists, acted not only to transmit and disseminate artistic knowledge, but also to provide parameters for the performance of artists and for the appreciation of the public. With the modernization of print media and the encouragement of the arts in the mid-twentieth century , and with the creation of art exhibition spaces, the speaking space of these actors was expanded. Such movements have resulted in a greater recurrence of approaches on the subject in the press of Paraná. In this context, at the same time, one observes the desire for artistic renewal by intellectuals and artists, verifying the participation of art critic in the subjects related to modern art from Paraná. For this investigation, critical insights published in the newspapers O Dia, Gazeta do Povo, O Estado de Paraná and Diário do Paraná, as well as in the cultural magazine Joaquim are used as privileged sources.

Keywords: art critic and education; modernity in Paraná; press and education.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - CENTRO DE CURITIBA EM 1953.....	37
FIGURA 2 - CENTRO DE CURITIBA: CENTRO VIÁRIO DA ESQUINA DO CLUBE CURITIBANO, 1953.	38
FIGURA 3 - TURIN, A ESTYLIZAÇÃO PARANAENSE, 1928.	41
FIGURA 4 - MORRETES, L. DE. O PINHEIRO NA ARTE, 1953.....	42
FIGURA 5 - MORRETES, L. DE. O PINHEIRO NA ARTE, OS PINHÕES, 1953.....	42
FIGURA 6 - LAZZAROTTO, P. "PINHEIROS", 1942. GRAVURA EM METAL, 0,210m X 0,200m	52
FIGURA 7 - TURIN, J. CAPA DA REVISTA <i>ILUSTRAÇÃO PARANAENSE</i> . 1930.	56
FIGURA 8 - CAPA, A <i>ILUSTRAÇÃO</i> , 1941.....	61
FIGURA 9 - CAPA, A <i>ILUSTRAÇÃO</i> , 1942.....	62
FIGURA 10 - VIARO, G. ILUSTRAÇÃO DE CAPA, A <i>ILUSTRAÇÃO</i> , 1945	63
FIGURA 11 - TURIN EM SEU ATELIÊ. REVISTA <i>GUAÍRA</i> , 1949.....	67
FIGURA 12 - PORTINARI, C. ILUSTRAÇÃO. REVISTA <i>GUAÍRA</i> , 1949.....	67
FIGURA 13 - LAZZAROTTO, P. CAPA DA REVISTA <i>JOAQUIM</i> , 1946	72
FIGURA 14 - PORTINARI. C. CAPA DA REVISTA <i>JOAQUIM</i> , 1948	73
FIGURA 15 - PILOTTO, E. REVISTA <i>JOAQUIM</i> , 1946	74
FIGURA 16 - QUEIROS, M. I. P. REVISTA <i>JOAQUIM</i> , 1948.....	75
FIGURA 17 - PÁGINA DO JORNAL <i>O DIA</i> , 1940.....	79
FIGURA 18 – RETRATO DE ANDERSEN, 1946.....	95

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - ARTIGOS DE CRÍTICA DE ARTE E SEUS RESPECTIVOS AUTORES	57
QUADRO 2 - PUBLICAÇÕES REFERENTES ÀS ARTES VISUAIS NA REVISTA <i>JOAQUIM</i>	70
QUADRO 3 - RELAÇÃO DAS CRÍTICAS DE ARTE SOBRE O SALÃO PARANAENSE ENTRE 1944 E 1959	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A IMPRENSA PARANAENSE E OS MEIOS DE DIVULGAÇÃO DA ARTE	35
1.1 MODERNIZAÇÃO E A ARTE MODERNA NO PARANÁ.....	39
1.2 O PAPEL DA IMPRENSA NA DIVULGAÇÃO DE ARTE NO PARANÁ	54
2 DISCUSSÕES SOBRE ARTE MODERNA: A ATUAÇÃO DOS CRÍTICOS EM FAVOR DA ORIENTAÇÃO DO PÚBLICO E DO ARTISTA.....	83
2.1 O DISCURSO DOS INTELLECTUAIS PARANAENSES: O PAPEL DA CRÍTICA DE ARTE E COMO ESTA DEVERIA SER REALIZADA	84
2.2 DIFERENTES ABORDAGENS NA ESCRITA DA CRÍTICA DE ARTE PARANAENSE.....	90
2.3 O DEBATE NA CRÍTICA DE ARTE: CONFLITOS NO CENÁRIO ARTÍSTICO PARANAENSE.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
FONTES.....	121
REFERÊNCIAS.....	129

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa analisa a intenção educativa dos escritos críticos produzidos sobre arte no contexto paranaense das décadas de 1940 e 1950, em suas relações com a modernidade, inserindo-se na linha de História e Historiografia do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

O contato com a crítica de arte paranaense se deu durante minha graduação em artes visuais, quando participei do Programa de Iniciação Científica do Departamento de Artes da UFPR, entre os anos de 2014 e 2015, sob orientação da Professora Doutora Dulce Regina Baggio Osinski¹. O plano de trabalho desta pesquisa abarcou o levantamento das críticas de arte de Nelson Luz, identificadas em publicações dos jornais paranaenses, com ocorrência entre os anos de 1930 e 1960. Ao fim da pesquisa, verificou-se que houve maior frequência de publicações com essa abordagem em meados de 1940, momento em que parte da produção artística local tendia ao moderno. A partir disso, surgiu o interesse de investigar esse fenômeno e ampliar a análise da crítica de arte no estado, desta vez sob o viés da educação.

No século XX, a produção artística no Paraná se organizou de modo mais sistemático devido principalmente às ações de imigrantes que fixaram residência no estado². Nas primeiras décadas, destaca-se a presença do pintor norueguês Alfredo Andersen, que conquistou vários seguidores, para os quais lecionou pintura e desenho em seu ateliê, sediado na capital paranaense. Tendo em vista a grande massa de imigrantes que compunham a demografia do estado, inclusive no campo artístico, o movimento paranista surgiu como uma das estratégias para integrar essa população ao contexto do Paraná. Nas primeiras décadas do século XX, o paranismo motivou a produção artística paranaense e visou criar uma identidade para o estado por meio de símbolos específicos da natureza local. Destacam-se, naquele contexto, as obras de Lange de Morretes, João Turin, João Ghelfi e Zaco Paraná, expostas em praças e instituições públicas em Curitiba. Os trabalhos desses artistas também eram

¹ Dulce Regina Baggio Osinski é doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná, atua como docente no programa de pós-graduação em Educação na UFPR.

² Segundo Salturi (2011), isso se deve à participação de dois artistas estrangeiros, Mariano de Lima e Alfredo Andersen, os quais promoveram o início da educação de arte no estado. A criação de uma Escola de Desenho e Pintura na cidade de Curitiba, ainda em 1886, que se deu por iniciativa do artista português Mariano de Lima e frutificou ao longo das primeiras décadas por meio de seus alunos. Já a escola ateliê do artista norueguês Alfredo Andersen, em Curitiba, na década de 1910, foi responsável por diversos artistas atuantes no Paraná.

reproduzidos e comentados na imprensa porque contribuíam com textos sobre o movimento e também críticas de arte sobre o cenário artístico paranaense, produzidas principalmente pelo artista Curt Freysleben, e pelos professores Raul Gomes e David Carneiro. (SALTURI, 2011).

Naquele momento, o circuito artístico no Paraná restringia-se basicamente à capital do estado. Como aponta Justino (1995, p. 1), a arte paranaense entre as décadas de 1940 e 1970 correspondia prioritariamente às movimentações ocorridas dentro de Curitiba. Por esse motivo, o contexto que esta pesquisa abarca tem como predominância a circulação das críticas produzidas neste centro urbano. A concentração das atividades culturais na capital se devia ao fato de os intelectuais atuantes na época residirem naquela cidade, cujas iniciativas tinham como escopo promover as artes e a cultura no estado, a exemplo da criação de instituições como o Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e a Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), em 1948. Realizado anualmente, o Salão Paranaense tinha como principal objetivo incentivar a arte no estado e estabelecer uma marca cultural paranaense, buscando expor e premiar, a princípio, artistas regionais. Mais tarde, abrangeu obras produzidas fora do estado. O evento foi repleto de polêmicas e embates ideológicos entre críticos, juízes e artistas, porque a arte ali apresentada possuía duas vertentes principais: uma representada pelos discípulos de Andersen³, considerados tradicionais, e outra pelos amigos de Guido Viaro⁴, tidos como modernos, que desejavam renovar a arte produzida pelo primeiro grupo.

O confronto entre modernos e tradicionais foi marco das discussões no cenário brasileiro desde as primeiras décadas do século XX, tendo como desdobramento o evento da produção de arte moderna a Semana de 22 que, grosso modo, com uso de ideais e parâmetros artísticos provindos da Europa, procurou salientar os traços e temáticas de cunho nacional. Nesse período, observam-se as produções de Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, considerados críticos de arte importantes para a circulação dos ideais modernos da arte no Brasil.

³ Eram artistas e intelectuais que tinham como orientação artística as obras de Alfredo Andersen (1860-1935). No fim do século XIX, o pintor de origem norueguesa passa a morar no Paraná, retratando paisagens paraenses. Entre seus discípulos estavam Waldemar Curt Freyesleben (1899-1970) e Theodoro De Bona (1904-1990). (SALTURI, 2011).

⁴ Os amigos de Guido Viaro (1897-1971) consideravam o artista como símbolo da arte moderna no Paraná. Professor da Escola de Belas Artes do Paraná e participante da *Revista Joaquim* – editada por Dalton Trevisan. Viaro chega ao Paraná em 1929 e se torna reconhecido por suas pinturas e gravuras. (OSINSKI, 2006).

No Paraná, as inquietações referentes à arte moderna tiveram importantes contribuições da *Revista Joaquim*, na qual participavam parte do grupo de amigos de Guido Viaro. Este periódico, editado pelo escritor Dalton Trevisan entre os anos de 1946 e 1948, foi responsável pela divulgação de artistas, literatos e escritores da crítica em arte daquele século, sendo considerado um marco do movimento moderno no estado, principalmente na capital paranaense. A revista defendia uma nova reorganização do campo cultural no Paraná, declarando a necessidade de espaços para a crítica especializada e para o debate da arte moderna. Por isso recorremos, nesta pesquisa, a autores que apontam para essa estreita relação no contexto da instauração do moderno e que discutem a concepção de modernidade. No período estudado, o tema das artes se torna cada vez mais comum nas revistas e a crítica de arte começa a surgir nos jornais diários. As publicações da *Joaquim* deixavam clara sua posição sobre a necessidade do desenvolvimento da crítica no estado. Escreveram sobre arte, naquele contexto, artistas como Guido Viaro, Poty Lazzarotto, Loio Pérsio, Nelson Luz, Curt Freyesleben, e educadores, como Erasmo Pilotto e Raul Gomes. Segundo Justino (1995), pessoas de diferentes setores se ocupavam em escrever sobre o conteúdo artístico. Para a autora, esse quadro passa por mudanças graduais, passando os críticos, nas décadas seguintes, a contar com formação mais especializada⁵. Diante disso, algumas questões se tornam pertinentes em relação à crítica que era desenvolvida naquele período. Qual era o posicionamento desses críticos perante a educação do público e do artista? Como os críticos entendiam que deveria ser realizada a crítica de arte? Quais eram as características das críticas do período? Qual o discurso dos críticos em relação à arte moderna, e que tipo de produção era privilegiada? Essas questões pretendem nortear esta pesquisa.

Partimos da ideia de que os críticos de arte, atuando com voz pública, inserem-se no conceito de intelectual como organizador da cultura. Pela definição de Gramsci (2001), trata-se de especialistas que, ultrapassando os limites da sua área, tornam-se agentes do espaço público. Sendo o intelectual um mediador social que participa e coloca seus ideais em debate público, consideramos o crítico de arte como agente mediador que promove a discussão de aspectos referentes às artes num

⁵ A autora não deixa claro qual seria essa formação especializada, mas pelo contexto dado no artigo, possivelmente se refere ao fato de se tratar de profissionais da arte (teóricos e artistas), e pelo maior contato desse grupo com o debate sobre arte, tanto no circuito oficial, como a EMBAP e o Salão Paranaense, como nos espaços formados por eles mesmos, como a Cocaco, a Garaginha e o Clube de Gravura, além do contato com a crítica do eixo Rio/São Paulo.

movimento de integração entre arte e artista, obra de arte e público. O que difere esse grupo de intelectuais é a sua função, “que é diretiva e organizativa, isto é, educativa, isto é, intelectual”. (GRAMSCI, 2001, p. 25).

Para Bobbio (1997, p. 92), “embora não constituam uma classe e nem mesmo uma camada, mas apenas um conjunto inorgânico de pessoas que se reconhecem entre si pelas características da própria atividade” os intelectuais são semelhantes entre si por exercerem uma influência sobre o corpo social. O autor declara que a conduta ideal desse grupo pode ser considerada pela sua forte vontade de estar inserido das lutas políticas e sociais. Para tornar sua voz pública, os intelectuais utilizam da imprensa para se manifestar:

Além do dever de coerência diante de si mesmo, além do dever de ajudar àqueles que sofrem sem culpa em decorrência da crueldade dos outros, o intelectual tem o dever de iluminar a opinião pública a respeito dos perigos que ameaçam a conservação de alguns bens supremos, aos quais a sociedade civil não pode renunciar. (BOBBIO, 1997, p. 61).

Gomes e Hansen (2016) assinalam que a especialização do intelectual visa a criação de projetos que atuem na modificação ou orientação social. Segundo as autoras,

Os intelectuais têm um processo de formação e aprendizado, sempre atuando em conexão com outros atores sociais e organizações, intelectuais ou não, e tendo intenções e projetos no entrelaçamento entre o cultural e o político. (GOMES; HANSEN, 2016, p.12).

Para Sirinelli (2003), a história intelectual é um campo aberto, na qual há interseção das histórias política, social e cultural. Segundo o autor, o aspecto polissêmico e polimorfo da noção de intelectual traz para o historiador diferentes abordagens sobre a definição do termo. Por uma perspectiva ampla e sociocultural, o autor atribui aos intelectuais os conceitos de “criadores e mediadores culturais”, pois promovem movimentações sociais a partir de seus discursos ou ações, nos quais “estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito”. (SIRINELLI, 2003, p. 242). Neste caso, atribuímos aos críticos de arte tais características, visto que seus discursos na imprensa procuram fazer a mediação entre o público e a arte produzida.

O termo também é utilizado por Gomes e Hansen (2016). Segundo as autoras,

Numa acepção mais ampla e numerosa, estariam os intelectuais mediadores, cuja atenção primordial se volta para práticas culturais de difusão e transmissão, ou seja, práticas que fazem “circular” os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados. (GOMES, HANSEN, 2016, p. 26).

Apesar do termo que diferencia “criadores” e “mediadores”, elas ressaltam que ambos produzem movimentações no campo social em que estão imersos: “o intelectual que atua como mediador cultural produz, ele mesmo, novos significados, ao se apropriar de textos, ideias, saberes e conhecimentos, que são reconhecidos como preexistentes” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 18). Consideramos que o crítico de arte tem as características ressaltadas pelas autoras, pois sendo mediador cultural, ele “se aperfeiçoa nas atividades de mediação e no uso de linguagens e estratégias com a sua experiência e com aquela acumulada ao longo do tempo”, mesmo que atue em meio a uma determinada parcela da população. O crítico se torna especializado diante do acúmulo de conhecimento sobre os códigos artísticos e traz, por meio de sua voz pública, sua análise artística a distintos grupos, entre eles os não especializados (GOMES; HANSEN, 2016, p. 19). Nessa perspectiva, não se limita apenas a traduzir a linguagem artística ao público, mas também fornece novos significados aos trabalhos artísticos. A crítica coloca a obra de arte em debate entre artistas e entre público e artistas, colocando em confronto ideais que geram novos conceitos artísticos. O leitor não é passivo diante da crítica de arte, ele faz parte do circuito e, ao entrar em contato com os questionamentos nela presentes, torna-se participante das discussões empreendidas.

Os críticos de arte paranaenses, em meados do século XX, ao escreverem em jornais diários e revistas especializadas, tratavam da mediação entre as obras e o público, tanto leigo quanto especializado, endossando a premissa de Gomes e Hansen (2016, p. 21) de que “os intelectuais mediadores podem ser tanto aqueles que se dirigem a um público de pares, mais ou menos iniciado, como a um público não especializado, composto por amplas parcelas da sociedade”.

Faz-se necessária também, para esta análise, a investigação das relações entre os grupos dos intelectuais no cenário paranaense, denominadas por Sirinelli (2003) por “redes de sociabilidade”. Segundo o autor, a análise das redes pode revelar “microclimas à sombra dos quais a atividade e o comportamento dos intelectuais envolvidos frequentemente apresentam traços específicos”. (SIRINELLI, 2003, p.

252). Isto é, o grupo de convívio do intelectual, seja como ligação para a edição de um periódico ou associação de debate, pode assinalar seu perfil ideológico.

Para Bourdieu (2004), os intelectuais fazem parte de um grupo específico. Segundo o sociólogo, existem inúmeros grupos dentro do corpo social, o qual denomina de “campos”. Cada campo possui suas próprias regras, que são estabelecidas pelas pessoas que a eles pertencem, as quais o autor nomeia de “agentes”. No campo sempre há lutas simbólicas, que são empreendidas pelos agentes a fim de melhores posições dentro do grupo. Os agentes possuidores de maior “capital”⁶ cultural (isto é, maior conhecimento de determinado assunto, ou de maior capital social, sendo este como maior poder de interação entre seus pares) receberão maior prestígio e reconhecimento no campo. Dentro no campo intelectual, Bourdieu afirma que os produtores culturais, os intelectuais, são subordinados pelos que detêm maior poder político e econômico, pois estes últimos são os que podem investir em sua produção. (BOURDIEU, 2004, p. 174). O autor divide em dois grupos os intelectuais: no primeiro estão os *experts* ou técnicos, que oferecem serviços simbólicos aos investidores; no segundo, os que atuam contra os investidores, em forma de pensadores livres e críticos, formado por intelectuais que usam “seu capital específico, conquistado por meio da autonomia e garantindo pela própria autonomia do campo, para intervir no terreno da política”. (BOURDIEU, 2004, p. 175). Bourdieu assinala que a autonomia do campo intelectual é que torna possível que um escritor/artista/crítico, em nome das especificidades da sua área de competência – o escritor ao campo literário, assim por diante – intervenha no campo político. Isto é, em nome da área em que atua, em busca da satisfação do círculo cultural em que está imerso, o intelectual passa a intervir na política (BOURDIEU, 1996, p. 150). Para o autor, os intelectuais também são mediadores culturais, porém constroem campos de empoderamentos que os tornam autônomos da economia e da política para defender o campo intelectual. Para Bourdieu (2014), o campo intelectual se autodefende em primeiro lugar, para depois defender os campos em volta. Em sua opinião, os

⁶ Na obra *Coisas Ditas*, encontramos a definição de capital simbólico: “[...] o capital simbólico não é outra coisa senão o capital econômico ou cultural quando conhecido e reconhecido, quando conhecido segundo as categorias de percepção que ele impõe, as relações de força tendem a reproduzir e reforçar as relações de força que constituem a estrutura do espaço social.” (BORDIEU, 2004, p. 163).

intelectuais, mesmo quando revoltados contra os que chamam de “burgueses”, se veem associados e solidários a estes, pois são por eles financiados.

Os intelectuais tratados nesta pesquisa se dedicaram à produção de críticas de arte, tornando-se necessário investigar seus conceitos e sua origem. O papel da crítica, desde suas raízes, é vinculado à formação de uma opinião, que quando pública, dialoga com espectador e obra, tanto que autores que abordam a crítica nos dias atuais ressaltam sua relevância na mediação com o público. A palavra “crítica” tem origem do termo grego *kritérion*, como de *kríno*, que significa “separar, discernir, escolher, julgar” (JUSTINO, 2005, p. 14). A crítica no âmbito da arte, possui o papel de julgar e qualificar a obra de arte, dando suporte aos seus leitores, tanto do público quanto do artista, e promovendo o debate sobre a produção artística.

A visão crítica para com as obras de arte já se encontrava nos discursos dos pensadores gregos⁷, com o objetivo de instituir regras para a poesia, a música e a arte figurativa. Para Venturi (2013), as críticas de arte foram, por muitos séculos, formas de tratados que estabeleciam regras e normas para a construção da obra de arte, enquanto a história da arte correspondia às biografias dos artistas. Ou seja, a obra de arte só era entendida como de qualidade quando enquadrada em tais regras. Podemos considerar que a crítica daquele tempo se preocupava, de certa forma, com a orientação dos artistas, visto que comportava regras e conceitos que deveriam ser observados na produção artística. Todavia, apenas no século XVIII, com a criação de espaços expositivos, principalmente na França, e com mudanças nas pesquisas em filosofia e história da arte, “pela primeira vez a crítica de arte propriamente dita encontrou a sua forma nas crônicas das exposições”. (VENTURI, 2013, p. 141). Segundo Venturi (2013), os textos dos salões já apresentavam características semelhantes às críticas produzidas no século XX.

Já não se tratava de inserir juízos entre as notícias sobre os artistas e as normas da arte: tratava-se de escrever unicamente para dizer a sua própria opinião sobre um grupo de obras e de artistas. E como esses artistas eram

⁷ Os pensadores Gregos, como Platão, Aristóteles e Xenócrates, já discursavam sobre leis que os artistas deveriam integrar em suas obras, como a poesia e a arte figurativa. As leis eram baseadas em ritmo e harmonia e tinham como objetivo a criação do belo. Segundo Venturi (2013, p. 44), “quando, portanto, Xenócrates escreve um tratado destinado a pintores e escultores para dar conselhos e preceitos sobre a sua disciplina, já não se limita à enunciação de uma lei abstrata, como o cânone de Policleto, mas relaciona as suas ideais estéticas com algumas personalidades artísticas concretas; e da relação entre uma norma de juízo e a intuição da obra de arte ou da personalidade, surge a crítica. Com Xenócrates alcança-se, portanto, pela primeira vez, e tanto quanto se sabe, um nível intelectualmente elevado na crítica de arte”.

contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de chegar até os princípios pela impressão directa da obra, de controlar na obra a verdade dos princípios, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender essa personalidade na variedade dos gostos contemporâneos, impunha-se, em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem. (VENTURI, 2013, p. 148).

Para Argan (1988), o surgimento dos Salões de arte⁸ franceses no século XVIII e a formação de uma classe de comerciantes foram fundamentais para que essa crítica se desenvolvesse. Segundo o autor, a nova classe, possuindo recursos monetários, passou a consumir arte, por isso a necessidade de pessoas que pudessem comentar o que estava sendo exposto. Suas análises das obras serviam de termômetro qualitativo aos futuros compradores/investidores. No decorrer dos séculos, a crítica de arte passou a se prestar cada vez mais ao esclarecimento do público, acompanhando as mudanças ocorridas no cenário artístico. Segundo Argan (1988), os artistas do século XX criaram estilos e maneirismos na produção de suas obras, pois buscavam renovar as formas tradicionais de representação. Para o autor, uma das grandes renovações promovidas foi a passagem do figurativo para o não figurativo, tendendo então à abstração. Esse processo fez crescer a necessidade da mediação entre obra de arte e público, visando à acessibilidade da arte a toda a sociedade: “a crítica ofereceria assim uma interpretação “justa” ou até mesmo científica das obras de arte, a qual seria válida para todos, sem distinção de classes”. (ARGAN, 1988, p.128).

A crítica de arte também é considerada necessária para solucionar a rejeição do público não especializado pela arte dele desconhecida. Quando o espectador desconhece do que se trata, julga e rejeita a obra pelo simples fato de estar desorientado; nega aquilo que julga não entender. Nessa perspectiva, Argan (1988, p. 132) salienta que

A crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público [...] seria, pois, tanto mais necessária quanto se pretende que a arte seja acessível a toda a sociedade.

Outro ponto levantado pelos autores que analisam crítica de arte é seu papel como orientadora do artista. Para Argan (1988, p. 129), o crítico, estando a par das

⁸ Os Salões de Arte eram eventos que concentravam num só espaço as obras de arte, deste modo, os artistas poderiam divulgar suas produções e conquistar compradores.

tendências, polêmicas, poéticas e correntes da arte, demonstra seu interesse “com o que falta ainda fazer ou está a ser feito, e portanto com a futura orientação da arte”. O autor considera que a crítica seja “militante”, pois o crítico, ao participar da movimentação artística contemporânea, tanto a promove como a estimula. Para o autor, o crítico, atuando “como líder da cultura, sustenta a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as atividades artísticas”. (ARGAN, 1988, p. 138).

Nesse sentido, os movimentos de arte moderna colaboraram para que houvesse a necessidade de esclarecimento do público diante das mudanças formais dos objetos artísticos. O espírito do “novo” se contrapunha às formas da arte tradicional e acadêmica⁹, vista como “antiga”. No Brasil, a crítica passou a ganhar maior destaque a partir do século XX, com o crescente número de jornais e revistas, com maior alfabetização da população e com a modernização da produção dos impressos, possibilitando sua maior circulação. O intercâmbio cultural e o acesso à arte estrangeira, por meio de viagens dos artistas ao continente europeu, contribuíram também para a modernidade nas artes visuais. A arte moderna chegou em terras brasileiras mais tardiamente em relação ao contexto dos países da Europa. Enquanto o processo de modernização europeu teve início no século XIX, as cidades brasileiras experimentam esse fenômeno a partir do século XX. Levamos em conta a perspectiva de Fabris (2010) ao afirmar que a arte moderna no Brasil deve ser estudada considerando suas peculiaridades socioculturais. A autora associa o surgimento da arte moderna com a modernização das cidades, por meio de seus processos de urbanização e industrialização.

Fabris (2010) atribui como fundamental a participação da crítica no desenvolvimento da arte nas primeiras décadas do século XX. A crítica de arte proporcionou um debate sobre movimentos modernos brasileiros. Estando atualizados em relação às referências europeias, os críticos puderam enriquecer as propostas levantadas pelos artistas do movimento modernista no Brasil.

Por este viés, da crença no papel da crítica como esclarecedora e educativa, é que esta pesquisa conduz uma investigação sobre o desempenho e os ideais dos

⁹ Consideramos o termo “arte acadêmica” levando em conta as formas de produção artística iniciada na Europa no século XVI. Segundo Gombrich (2015), inspirados nas da antiguidade clássica e renascentista, foram criados locais para o ensino das artes, os quais chamavam de “academia”. Os métodos de aprendizagem consistiam na observação de obras dos grandes mestres, no século XVII pós-Revolução Francesa

críticos em sua produção de artigos publicados na imprensa curitibana, visando também à análise das relações entre a modernidade e a formação do corpo crítico em arte.

O recorte temporal, os anos de 1940 e 1950, aponta, no contexto brasileiro, para o desejo de modernidade e de modernização do país, e para a ânsia de demonstrar seu progresso para o resto do mundo, da mesma forma como cada estado visava competir com os demais em relação aos ideais de modernização. Portanto, esta pesquisa também perpassa pela investigação dos termos *moderno*, *modernidade* e *modernização*¹⁰, tornando-se necessário o investimento em conceitos que abrangem a arte, a crítica de arte e o contexto social do período no qual estavam imersos. A “modernidade” pode ser entendida como mentalidade dentro do seio social, que almeja progresso e mudança. Baudelaire foi um autor que colocou em foco a transitoriedade desses novos tempos e a rapidez com que os movimentos se sucedem. Em *O pintor da vida moderna*, o autor narra a produção de um artista anônimo, colocando-o como exemplo do homem moderno que, segundo ele, é o sujeito que anseia pela descoberta, por isso tem a sua genialidade caracterizada pela semelhança com a postura da criança, que observa o mundo com curiosidade. O autor ainda ressaltava os aspectos sociais da vida moderna, a aglomeração e a passagem de pessoas, afirmando que na modernidade há o novo, “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Berman (2007, p. 15) situa a modernidade como um conjunto de movimentações que modificam o cenário social constantemente: “ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança”. O autor a divide em três fases, levando em conta aspectos da vida social. O período entre os séculos XVI ao XVIII foi marcado por eventos de transformação, houve a experimentação da vida moderna sem que houvesse o senso de comunidade ou de público e, para o autor, essa foi a primeira fase da modernidade. A segunda fase corresponde às

¹⁰ O início dessa busca pela identidade do tempo pode ser datado na Renascença, como apontado por Le Goff (1990, p. 174). No século XVI, historiadores passaram a classificar o tempo e o espaço em Idades, sendo elas a Antiga, a Medieval e a Moderna, com o objetivo de diferenciar o tempo que estava sendo vivido com aquele do passado. Segundo o autor, tal cronologia serviu para atender a princípios de renovação, em que o passado se refere ao termo “antigo” – período qual o servia de modelo - enquanto o presente pertence ao “moderno”, e aquilo que está entre os dois tempos seria o meio, por isso Medieval. Vê-se que “a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado”. (LE GOFF, 1990, p. 175).

consequências da Revolução Francesa, a busca pela democracia e pela liberdade motivou a vida compartilhada, pública, pessoal e política. Segundo o autor,

Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. (BERMAN, 2007, p. 15).

A vida moderna, desse ponto de vista, debruça-se sobre a aceleração dos espaços e do tempo, das transformações e mudanças constantes. Esse aspecto é referido por Paz (1984) como “tradição da destruição”, ou seja, o apogeu da modernidade é caracterizado por constantes alterações que substituem o velho pelo novo, a partir da crença de que, para a criação do novo, é necessário que o velho seja destruído. Além das frequentes mudanças, a modernidade é caracterizada, segundo este autor, pela heterogeneidade e pluralidade na criação dos movimentos modernos. Desse modo, tais aspectos possibilitaram a aceleração do tempo e a simultaneidade dos acontecimentos.

Para Berman (2007), o modernismo, que é uma característica da modernidade, com manifestações nas diversas áreas da cultura, é um movimento de ideias que rejeita parte do passado, buscando a criação de novos métodos e discursos que satisfaçam o contexto moderno. Segundo o autor (2007, p. 29), o modernismo defendido por parte dos críticos e artistas no século XIX visava a uma renovação nas artes visuais, na qual a obra de arte deveria ser “autorreferida”, excluindo qualquer referência externa. “O modernismo aparece, desse modo, como uma grande tentativa de libertar os artistas modernos das impurezas e vulgaridades da vida moderna”.

Berman (2007) também associa a modernização como parte da identidade da modernidade, sendo um processo acelerado de mudanças. Para Bobbio (1998), a modernização é um estado em que todas as esferas da sociedade passam por modificações profundas. Segundo o autor, o início desse processo se deu pelas transformações política, econômica e social nos países europeus no final no século XVIII.¹¹ Essas transformações tiveram repercussões internacionais, sendo exportadas, de modo gradual, por todo o Ocidente. Na política, quando há expansão

¹¹ Segundo Bobbio (1998, p. 768), “a data do início do processo de Modernização poderia ser colocada na Revolução Francesa de 1789 e na quase contemporânea Revolução Industrial inglesa que provocaram uma série de mudanças de grande alcance, nomeadamente na esfera política e econômica, mudanças que estão intimamente inter-relacionadas”.

de direitos dos membros da população, que se tornam cidadãos e participantes iguais de direitos; quando o desempenho do governo aumenta sua autoridade e controle em gerir os negócios públicos e “enfrentar as exigências dos membros do sistema”; e quando há maior integração e especificidade das instituições que compõem a esfera política. Segundo Bobbio (1998), esses fenômenos de origem política foram responsáveis pelas inovações nos diversos setores da sociedade, sendo inter-relacionados. Para o autor, “define-se como modernização econômica o processo pelo qual a organização da esfera econômica de um determinado sistema se torna mais racional e mais eficiente” (BOBBIO, 1998, p. 772), tornando a sociedade altamente industrializada e favorecendo o consumo. Bobbio (1998) associa a modernização social como fruto das mudanças econômicas, pois, com a industrialização, a população passou a viver em locais próximos às fábricas em que trabalhava, e essa concentração populacional deu início à urbanização das cidades. A exigência da indústria por trabalhadores mais especializados incentivou a alfabetização da população e, por sua vez, o desenvolvimento dos meios de comunicação. A industrialização e a urbanização afetaram a organização espacial das cidades e, segundo o autor,

As exigências funcionais da sociedade, especialmente no que diz respeito ao trabalho nas fábricas e a uma melhor utilização dos recursos humanos e materiais, facilitam paulatinamente os deslocamentos não só entre o campo e a cidade, mas também entre os diversos setores de atividades, estimulando consideravelmente a mobilidade geográfica. (BOBBIO, 1998, 774).

Paz (1984, p. 20) endossa o papel da crítica na modernidade, afirmando que “a arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma”. Isto é, a arte do século XX só foi possível pelo uso da autocrítica, pela reconfiguração do cenário artístico com a negação do passado. O autor conclui que a tradição moderna

É uma expressão de nossa consciência histórica. Em parte, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; de outra, é uma negativa, repetida uma e outra vez ao longo dos dois últimos séculos, por fundamentar uma tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história. (PAZ, 1984, p. 26).

A tradição da destruição não é o apagamento do passado, mas a consciência de sua existência para criticá-lo, ao mesmo tempo em que há a crítica sobre o tempo

vivido, a autocrítica, visando ao futuro. Paz (1984) reconhece como diferença entre o pensamento moderno e o pensamento do passado a visão que ambos têm sobre o futuro: enquanto este último vê o antigo como modelo, pois crê que o tempo é circular e se repete, aquele enxerga no futuro a busca por seu ideal. Sendo assim, o pensamento moderno assume a mudança e o transitório, busca a novidade, o desenvolvimento e o futuro. A perspectiva moderna sobre o futuro supõe o desejo pela modernização, ou seja, o ideal por estar sempre em mudança vislumbrando o moderno, o novo. A modernização e o desejo pelo moderno são anseios presentes no contexto brasileiro em meados do século XX, e isso se refletia no cenário cultural. A arte moderna e a crítica de arte moderna naquele período demonstram seu anseio pela ruptura com o passado, com os moldes tradicionais. Inspirados nas práticas europeias, artistas e críticos – aqui chamados de *criadores* e *mediadores culturais* – buscaram modificar os padrões vigentes.

A terceira fase da modernidade, segundo Berman (2007), chega ao ápice no século XX, no qual a modernização atinge caráter global, beneficiando a produção cultural, ao mesmo tempo que o público moderno passa a ser fragmentado. De acordo com Berman (2007), é fruto do forte desenvolvimento tecnológico e urbano conquistado no século anterior – as fábricas, ferrovias, cidades – que também impulsionaram a formação de novos meios e técnicas de comunicação, como os jornais diários e o telefone.

Para Canclini (2008), o desejo pela modernização também foi prerrogativa dos países chamados de “terceiro mundo”, principalmente no século XX, os quais, visando o progresso, procuravam como modelo cultural instituições de nações mais desenvolvidas economicamente. Contudo, a modernização ocorreu de forma diferente entre os países diversos. No início do século XX, os países europeus já haviam superado o analfabetismo e alcançaram a grande produção e a circulação literária, o que impulsionou a ampliação da literatura e das artes, bem como a formação de uma massa de leitores de jornais e periódicos. Enquanto isso, no Brasil o analfabetismo atingia quase toda a população, e a produção literária era deficiente, visto o pouco número de leitores (CANCLINI, 2008, p. 68). Portanto, o desenvolvimento cultural e a expansão da produção artística também se deram de modo diverso nos países europeus e naqueles considerados “subdesenvolvidos”.

Os movimentos artísticos modernos na Europa do século XX culminaram em discussões acerca da forma, do antiacademicismo na pintura e na escultura por meio

da autocrítica, o que se percebe com as vanguardas modernas, entre as quais se encontram as manifestações do cubismo, expressionismo e futurismo. No continente europeu, os movimentos de ruptura com o passado foram decorrentes do desenvolvimento socioeconômico, enquanto nos países latino-americanos essas rupturas ocorreram depois, sendo, porém, mais aceleradas. Apesar de percorrerem ações a fim de reverter o quadro deficiente na educação e na produção cultural, os países da América Latina enfrentaram dificuldades, como aponta Canclini (2008, p. 74):

Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminaram na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países – conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades europeias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos se chocava com o analfabetismo da metade da população, e com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos.

No continente latino-americano, o modernismo e a modernização se deram também de maneira gradual. A primeira fase do modernismo desses países ocorreu por meio da ação de artistas e escritores que retornavam aos seus países de origem após frequentarem os núcleos culturais europeus. Esses intelectuais buscavam referências internacionais no início do século XX, mas também reconstruíram formas estéticas de seu país nativo, visando o resgate de uma identidade nacional. A estética nacional proclamada entre escritores e artistas naquele momento era parte do projeto modernista, isto é, acreditava-se que, para ser moderno, era necessário ter espírito nacional. Segundo Canclini (2008, p. 81), “a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos”.

Para Lahuerta (1997), a movimentação e a intencionalidade dos intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século XX eram confusas e ambíguas, pois, ao mesmo tempo em que o seu desejo era a conciliação do popular com o culto, viam no povo o exotismo, sem reconhecer sua importância e dificuldades. Apesar da crítica severa traçada aos artistas e intelectuais, Lahuerta afirma que, a partir da década de 30, na busca de uma nova identidade, tinha-se sobre esse grupo a ideia de que eram capazes de modificar o processo social, como se fossem os “heróis civilizadores”. Porém, o autor considera que lhes faltava a legitimidade profissional, pois, por não se

tratar de uma atividade com contrapartida financeira, esse grupo via a escrita como uma função secundária. Segundo Lahuerta (1997), isto endossou o distanciamento do povo para com a produção cultural vista como culta e moderna, já que parte dos intelectuais daquele período tinham dificuldades em dialogar com o povo justamente pela dificuldade de difusão de suas obras, atingindo apenas o estrito público intelectual. A crítica de arte, vinda da crítica literária, já era então esboçada por escritores como Mario de Andrade e Sérgio Milliet. Sobre isto, Lahuerta (1997, p. 112-113) discorre que

As intervenções a partir de 1941 são marcadas por amargo tom derrotado, preocupadíssimo em revelar as insuficiências do Modernismo pela falta de compromisso com a vida, pela inconsequência que a dramaticidade da época estava a condenar. É essa busca de sentido para a atividade intelectual, essa tentativa de definir as atribuições sociais dos intelectuais, que passam a galvanizar as atenções dos jovens e antigos intelectuais, que tem no modernismo, negativa ou positivamente, a sua referência mais forte.

Para Mário de Andrade (1974), a geração do modernismo brasileiro nas duas primeiras décadas do século XX, da qual ele foi representante, não tinha muita noção dos movimentos modernos em relação ao social. Em 1941, analisando esse contexto, o autor declarou que

[...] nós éramos uns inconsequentes. Nem mesmo nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguiria definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. (ANDRADE, 1974, p. 186).

Andrade (1974, p.186) deixa claros a autocrítica e o posicionamento de renovação do espírito daqueles intelectuais, pois assinala mudanças na produção intelectual nas décadas seguintes. Segundo ele, isso foi fruto do intercâmbio cultural empreendido por instituições de ensino que “tiveram o bom-senso de buscar professores estrangeiros, ou mesmo brasileiros educados noutras terras, os quais trouxeram de seus costumes culturais e progresso pedagógico uma mentalidade mais sadia”.

A modernidade, a visão moderna e a modernização são termos associados ao espírito da novidade e da transformação. A crítica à modernidade, iniciada por Baudelaire, lançou o marco da crítica, traço fundamental dessa era, e do princípio da crítica de arte moderna. Os movimentos modernos tiveram como escopo a

concentração do pensamento no futuro e na mudança, por isso viam a crítica como ferramenta capaz de proporcionar transformações por meio da análise do passado e do presente, mas visando ao progresso. Dentro da arte, o futuro foi visto como uma ruptura com moldes antigos e como fator de modernização sociocultural, principalmente nos países latino-americanos. No Brasil, os artistas procuraram esboçar a identidade nacional em suas produções, ao mesmo tempo em que também viam no campo artístico estrangeiro fonte de inspiração. É possível observar a recorrência da crítica de arte no início do século XX e especialmente em meados da década de 40. O mesmo ocorreu no contexto paranaense, tendo como maior recorrência a crítica e a arte modernas na década seguinte.

Dessa forma, a pesquisa em torno da crítica de arte mostrou-se relevante para compreender as relações estabelecidas entre os intelectuais que exerciam a crítica na cena das artes visuais no estado do Paraná, enfatizando sua atuação em relação aos aspectos da arte moderna, mais estritamente dos autores engajados na imprensa que circulava na capital, entre as décadas de 1940 e 1950. Nesse período, percebe-se o início das publicações na imprensa da crítica entendida como moderna e sua significativa disseminação. Entre as revistas, nota-se *Joaquim*, editada por Dalton Trevisan e que circulou entre os anos de 1946 e 1948, como de maior expressividade em relação à abordagem desse tema. Os jornais que circularam no período traziam artigos referentes à crítica de arte: *O Dia*, *Gazeta do Povo*, *Diário do Paraná* e *O Estado do Paraná*. Parte do material foi identificado no arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) e a grande maioria, no arquivo da Biblioteca Pública do Paraná. Assim, as fontes dessa pesquisa advêm, sobretudo, da imprensa, o que demanda certas peculiaridades em se trabalhar com esse material.

Em uma perspectiva positivista, a história via a imprensa como fonte suspeita, “a ser usada com cautela”. Porém “nestas últimas décadas perdemos definitivamente a inocência e incorporamos a perspectiva de que todo documento, e não só a imprensa, é também monumento, remetendo ao campo de subjetividade e da intencionalidade com o qual devemos lidar”. (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 254). O uso da imprensa como fonte historiográfica requer compreender que se trata de um meio de comunicação que está imerso no campo social.

Partimos do princípio de que os discursos dos intelectuais veiculados na imprensa possuem, muitas vezes, abordagens educativas. Acreditamos que os críticos paranaenses em meados do século XX foram mediadores culturais que, ao

publicarem seus discursos em jornais e revistas, tinham a intenção de orientar público e artistas. Segundo Campos (2012), os intelectuais brasileiros, como Fernando de Azevedo e Floriano Lemos, já na década de 1920, pensavam a imprensa como pedagógica, tendo “a crença de que os jornais eram extraordinários veículos educativos da população brasileira”. (CAMPOS, 2012, p.50). Isto é, existe, na história da educação, a possibilidade da pesquisa voltada para a imprensa não especificamente pedagógica, pois assume-se o conceito de educação como mais amplo que o da educação escolar. (CAMPOS, 2012, p. 61). Sendo a crítica de arte veiculada sobretudo na imprensa, e sendo o crítico um intelectual mediador, ele produz escritos que comportam caráter orientador dos movimentos artísticos e das obras de arte.

O caráter pedagógico da imprensa é salientado por Pallares-Burke (1998). Segundo a autora,

[...] não obstante a crescente importância de instituições formais de educação na transmissão cultural de uma geração à outra, agências mais diversificadas e informais também podem estar envolvidas em tal processo. Romances, jornais, revistas, sermões, teatro, pinturas etc. têm tido sempre sua quota de participação no processo educacional e podem, pois, ter muito a dizer sobre o modo complexo pelo qual as culturas são produzidas, mantidas e transformadas. (PALLARES-BURKE, 1998, p. 145).

Reafirmamos a fala da autora no que diz respeito aos artigos de crítica de arte aqui analisados, visto que os críticos de arte se propunham à divulgação e discussão de obras de arte e linguagens artísticas¹².

Nos últimos dez anos, as pesquisas em torno da crítica de arte brasileira mostraram-se recorrentes, principalmente sobre as produções dos críticos que abordavam a arte moderna. O estudo sobre a crítica de arte moderna no Brasil conta com a publicação de D'Angelo (2011), que apresenta a análise das críticas de arte de Mario Pedrosa e sua proposta de educação do público. Pedrosa foi crítico no mesmo período de investigação desta pesquisa, meados do século XX. A autora faz relações entre esses escritos com o leitor (público) e o papel da crítica para a formação do cenário artístico naquele período. Esta obra auxilia no diálogo com a crítica de arte em âmbito nacional, já que Pedrosa exercia essa função fora do Paraná. Os artigos

¹² Segundo Pallares-Burke (1998, p. 147), a imprensa hispano-americana, já nos finais do século XVIII, teve como característica marcante os ideais iluministas europeus, “de que a imprensa periódica, veiculando ideias, tinha grande potencial para educar o público”.

críticos de Mário Pedrosa servem como fonte para análise comparativa entre a crítica formada no Paraná e a crítica nacional.

A obra de Chiarelli (2006) concentra a maioria das publicações críticas de Mario de Andrade, pioneiro na escrita da crítica de arte dos movimentos modernos no contexto nacional. Andrade também discorreu sobre as estratégias e sobre como o crítico brasileiro deveria atuar. De acordo com ele, é fundamental que a crítica proporcione um ambiente reflexivo sob os aspectos formais, poéticos e dialéticos com o espectador e a obra de arte. Não se faz discussão de mão única, é o debate público que deve servir de mediador, intencionando a aproximação de artista e público. Segundo Andrade (1977, p. 103), a crítica tem papel pedagógico em relação ao público. Desse modo, ela não só valida a arte, mas também divulga e abre caminho para a orientação do público. Por esse viés, a presente pesquisa pretende analisar e contrapor as relações dos críticos paranaenses com o público, em meados do século XX, por meio do diálogo com críticos que iniciaram esta atividade no país.

A publicação organizada por Fabris (2005) possui artigos que abordam a crítica na modernidade e a formação da crítica moderna no Brasil. As críticas de Sérgio Milliet e Mário de Andrade são objetos de investigação, assim como seus discursos perante os movimentos artísticos vigentes naquele período.

A tese de Hoffmann (2007) investiga a contribuição das críticas de arte de Geraldo Ferraz nas Bienais de São Paulo nos anos de 1950. Segundo a autora, tanto as críticas paulistanas quanto os artigos divulgadores de eventos artísticos foram incluídos nos jornais diários já nos anos de 1940. Para Hoffmann (2007), que associa a ampliação das críticas nos jornais com a criação da Bienal e dos museus de arte moderna nos anos seguintes, os jornais acompanharam as mudanças no cenário cultural e urbano de São Paulo.

Tomando como objeto de análise *O Estado de S. Paulo*, a autora verifica maior número de publicações com abordagens de seminários e congressos, exposições de artes ou concertos nas décadas de 1940 e 1950. A pesquisa de Hoffmann auxilia na investigação da imprensa brasileira daquele período e como os jornais comportaram o tema das artes e da crítica de arte em suas publicações.

Do mesmo modo, a pesquisa de Tinico (2007), que trata da crítica de arte veiculada na imprensa carioca entre os anos de 1955 e 2005, é relevante para a investigação dos meios que publicavam esse material e dos críticos que deles participavam.

Também dialogamos com a investigação de Campos (2014), que faz um paralelo entre a crítica de Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa nas décadas de 1940 a 1950. Segundo a autora, esses críticos, junto com os artistas da época, construíram argumentos sobre como deveria ser arquitetada a arte brasileira. Para Campos (2014), como as críticas eram publicadas em jornais, para que os críticos não fossem confundidos com jornalistas, era necessário que se mostrassem especialistas no assunto. Por isso, tornaram-se grandes pesquisadores de arte, além de também atuarem como professores em instituições artísticas. O estudo de Campos (2014) contribui para o entendimento da movimentação crítica no Brasil e da participação dos críticos na configuração da arte moderna brasileira.

Os investimentos em análises que abordam a temática do moderno no Paraná têm igualmente se mostrado férteis nos últimos dez anos. O trabalho de Camargo (2007) analisa o Paranismo dentro no setor cultural paranaense como um movimento impulsionador da identidade do Estado iniciado no século XX, no qual artistas, intelectuais e políticos assumiam a imigração como característica do Paraná. Parte dos produtores culturais provinham de outras nações e escolheram o solo paranaense para viver e desenvolver suas ações.

Ainda sobre as relações entre a arte e a identidade paranaense, a pesquisa de Pereira (1996) associa a criação do movimento paranista com a forma de governo brasileiro na I República. Segundo o autor, somente no regime republicado, com a descentralização administrativa, foi possível que o estado do Paraná visasse à construção de uma identidade regional. O crescimento econômico paranaense, a produção de erva-mate no início do século XX e a modernização das cidades, principalmente de Curitiba, permitiram a construção de espaços públicos e a consolidação de uma imprensa paranaense. Para o autor, as obras de arte serviam como meio para divulgar os símbolos paranistas, por meio de esculturas colocadas em espaços públicos e imagens publicadas em revistas. A pesquisa de Pereira (1996) contribui para a análise da arte paranaense vinculada ao paranismo, anterior à década de 1940.

A dissertação de Salturi (2007) trata da trajetória do artista Lange de Morretes nas primeiras décadas do século XX. Para o autor, as obras do artista, por tratarem de temas da natureza paranaense, ideais do movimento paranista, junto com as produções de João Ghelfi e João Turin, privilegiavam aspectos da identidade local. A pesquisa de Salturi (2007) auxilia na análise da movimentação artística no Paraná no

início daquele século, que se faz necessária para compreender o desenvolvimento da arte moderna nos anos de 1940 e 1950. Sua tese (SALTURI, 2011), desdobramento da primeira pesquisa, traz o panorama das gerações de artistas plásticos paranaenses das primeiras décadas do século XX, principalmente durante os anos de 1920 a 1940. O autor considera três principais gerações: geração dos precursores, composta por Alfredo Andersen e Antonio Mariano de Lima; geração dos artistas “novos”, composta por Zaco Paraná, João Turin, Lange de Morretes e João Ghelfi; e a geração dos artistas “herdeiros”, composta por Erbo Stenzel, Arthur Nísio e Theodoro De Bona. Salturi (2011) analisa a origem social desses artistas, que eram imigrantes e atuavam como professores de arte para complemento de suas rendas. Além disso, recebiam bolsas de incentivo educacional para países da Europa e para instituições do Rio de Janeiro e São Paulo, retornando ao Paraná com novas perspectivas para suas produções. O autor utiliza a revista *Ilustração Paranaense*, que circulou entre 1920 e 1930, para analisar a divulgação da arte e, principalmente, dos símbolos paranistas, delineando um panorama do movimento artístico e da participação da imprensa daquele período.

Nascimento (2013) analisa o cenário das artes visuais em Curitiba nos anos de 1940 a 1950. Tendo como objeto as obras do artista Nilo Previdi, discute a movimentação da arte moderna na cidade. A autora inclui em sua análise as instituições artísticas oficiais¹³, como a Escola de Belas Artes do Paraná, o Salão de Belas Artes do Paraná e o Centro de Gravura do Paraná, e os espaços independentes, como as galerias, Cocaco e Garaginha, e os ateliês dos artistas. Por meio de suas reflexões, é possível perceber o contexto em que se movimentavam os artistas que visavam alcançar o moderno em suas obras.

As relações entre o sentimento de identidade e a arte também foram analisadas por Freitas (2003) em pesquisa que aborda a formação do moderno na arte paranaense nas décadas de 50 e 60. Segundo o autor, as transformações estéticas provindas de fora do estado e do país ocorreram por meio do intercâmbio de artistas para outros espaços. Em sua opinião, as maiores dificuldades dos produtores culturais modernos em inserir esta linguagem estética no Paraná eram o predomínio e resistência da arte tida como “oficial” e “acadêmica”. Freitas atribui como principal divulgadora dos ideais modernos do estado a *Revista Joaquim*, que circulou entre os

¹³ Entende-se como “oficiais” as instituições que possuem participação do Estado.

anos de 1946 e 1948. O autor ainda discorre sobre os espaços em que circulavam os intelectuais, os locais de exposição das obras e debate sobre o confronto entre os tradicionais e modernos no Salão Paranaense de Belas Artes.

A pesquisa de Sanches Neto (2004) sobre a modernidade no Paraná se faz em torno nas publicações da revista *Joaquim*. Segundo o autor, a empreitada do editor e idealizador do periódico, Dalton Trevisan, proporcionou um novo espaço para que os eventos artísticos modernos pudessem ser discutidos, visto que, até então, o cenário das artes se dava, de modo predominante, em torno do simbolismo do movimento paranista. O trabalho de Sanches Neto (2004) analisa as mudanças ocorridas naquele período e das discussões traçadas entre intelectualidade que se considerava moderna e a dita tradicional.

Mais especificamente no campo educacional, a tese de Osinski (2006) traz a trajetória do intelectual Guido Viaro, artista e educador de arte em meados do século XX no Estado do Paraná, colocando em foco as relações da modernidade, educação e arte paranaense, principalmente, durante os anos de 1940. Ao investigar a *Joaquim*, Osinski (2006, p. 121) afirma que os debates ali empreendidos

[...] tinham como tônica principal a ideia moderna de arte e literatura e a análise de suas manifestações, compreendendo temáticas bastante diversas, como o modernismo e a sua importância, o debate entre as gerações de intelectuais e o seu papel na cena cultural.

Para a autora (Osinski, 2006), Guido Viaro foi símbolo do moderno e tratado dessa forma dentro dos ideais da *Joaquim*. Em parte de sua pesquisa, Osinski também analisa a crítica produzida pelos artistas daquele período, principalmente a de Viaro. Para ela, os artistas, vendo a necessidade de orientar o público em relação às novas formas de arte – a arte moderna – tornaram-se exemplos de educadores pela crítica de arte (Osinski, 2006). A análise da trajetória de Viaro se faz útil para esta pesquisa, pois aborda como um dos personagens que atuavam no cenário cultural no recorte temporal e espacial aqui estudados.

Os espaços ocupados pelos intelectuais no contexto brasileiro entre os anos de 1920 e 1945 são analisados por Miceli (2001). Sua investigação tem como enfoque a participação desse grupo no funcionalismo público. O autor considera o campo

intelectual como de disputa¹⁴ por capitais simbólicos e cargos públicos. Isso se deve, segundo ele, ao fato de o Estado ser o principal investidor da produção cultural, principalmente a partir de 1945, quando o “período Vargas” tinha como estratégia de governo o domínio da produção cultural, ampliando as carreiras reservadas aos intelectuais. Portanto, o princípio motivador dos intelectuais para com a publicação em jornais e revistas seria de adquirir mais notoriedade a fim de conquistar maior auxílio, ou mesmo cargos, perante os investimentos estatais. (MICELI, 2001, p. 197-198).

Também dentro da linha de história dos intelectuais na educação paranaense, a tese de Silva (2014) busca analisar as iniciativas de Erasmo Pilotto frente à educação e, mais especificamente, a educação em arte. Pilotto participou, inclusive, de cargos públicos da educação no estado do Paraná, atuando em favor dos ideais modernos e das novas práticas educacionais do período, pela escola nova.

A pesquisa de Torres (2017) trata da participação dos intelectuais na criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná em meados do século XX. Segundo o autor, a intelectualidade paranaense já esboçava a necessidade de uma escola de arte oficial nos anos de 1910, sendo Alfredo Andersen o primeiro no Estado a esboçar tal desejo. Torres (2017) apresenta as várias tentativas e discussões entre os intelectuais sobre a implantação da escola de arte durante as décadas seguintes, até que em 1947 a instituição entrasse em funcionamento. Destaca que, em 1944, a Sociedade Amigos Alfredo Andersen organizou uma comissão composta por artistas, jornalistas, críticos de arte, políticos e professores para a organização do projeto Escola de Belas Artes. A investigação de Torres (2017) permite analisar o contexto em que os artistas paranaenses viviam e também o engajamento dos críticos de arte em relação à educação dos artistas em formação.

A dissertação de Machado (2012) traz o percurso intelectual de David Carneiro em meados do século XX. Sendo entusiasta do movimento paranista, Carneiro contribuiu na imprensa paranaense com artigos sobre aspectos da cultura paranaense. O autor utiliza a revista *A Divulgação* para investigação do discurso de

¹⁴ Miceli (2001) considera a disputa aos moldes bourdieuanos. Para Bourdieu (2004), todo grupo social, ou “campo”, possui competição entre os envolvidos, ou “agentes”, para se manterem em posições de maior poder. O que garante o posicionamento elevado do agente dentro do campo é seu maior “capital simbólico”, que pode ser o conhecimento reconhecido como relevante pelo campo. Do mesmo modo, o campo, para que se mantenha, necessita que os agentes permaneçam em disputa, a fim de elevar o capital dentro do campo. Assim, a disputa salientada por Miceli (2001) refere-se ao ímpeto dos agentes em demonstrar maiores conquistas ou conhecimentos no campo.

David Carneiro. Esse periódico também foi objeto de análise na presente pesquisa, com foco nas publicações que abordam as artes visuais.

A tese de Campos (2006) trata das concepções dos intelectuais paranaenses em relação à educação e à universidade, tendo como recorte temporal os anos de 1892 a 1950. Segundo o autor, o projeto de criação da Universidade do Paraná, em 1946, era um esforço que visava modernizar o Estado, por meio de uma educação mais sofisticada aos futuros professores e profissionais especializados. A pesquisa auxilia na compreensão das ações e dos discursos dos intelectuais em relação à modernidade e ao contexto sociocultural no Paraná no período de análise da presente pesquisa.

Diante disso, verifica-se que, apesar da produção de pesquisas que contemplam a pesquisa do cenário artístico paranaense, poucas são as análises referentes às críticas de arte no estado nos anos de 1940 e 1950, as quais representavam o início da crítica especializada e moderna. Tampouco foram encontradas investigações que abordassem a crítica de arte do ponto de vista das interfaces com a educação. A presente pesquisa representa uma nova perspectiva sobre as movimentações de arte naquele período, visando contemplar uma investigação sobre os intelectuais e artistas que produziam críticas a essa produção. Partimos da hipótese de que os críticos de arte paranaenses, em meados do século XX, ao escreverem em jornais diários e revistas especializadas, tratavam da mediação entre as obras e o público, tanto leigo quanto especializado. Supomos que, como reflexo da modernização da cidade de Curitiba e do início dos movimentos de arte moderna no estado, a crítica de arte teve papel decisivo em defesa da renovação no cenário artístico. Também julgamos que, nesse período, a crítica se torna mais especializada, caracterizando-se como *moderna*.

O trabalho está organizado em duas partes. A primeira procura perceber como a arte era abordada na imprensa paranaense nos anos de 1940 e 1950 e analisa a inclusão da crítica de arte nesse meio. Investe-se na investigação do contexto sociocultural do Paraná naquele período, dando enfoque às iniciativas do estado em relação à sua modernização e ao suporte às artes. Nesse capítulo, busca-se compreender as movimentações artísticas no período. Por isso, também é objeto de análise a produção de artistas paranaenses nas primeiras décadas do século XX, a fim de entender as disputas entre os que se punham a favor da tradição e os que defendiam a renovação das artes.

A segunda parte analisa os discursos presentes nas críticas de arte e as relações entre críticos, artistas e público. Nesse capítulo, investiga-se o posicionamento dos críticos nos artigos publicados, em relação ao papel da crítica de arte e a como ela deveria ser elaborada. Investiga-se a formação dos críticos paranaenses e como isso pode ter reverberado em seus estilos de escrita. São analisadas as trajetórias de três críticos com maior expressividade em publicações de críticas no período: Guido Viaro, Curt Freyesleben e Nelson Luz. São objeto de análise as propostas modernas e as práticas artísticas defendidas por esses autores, bem como os conflitos que eram expressos em seus textos críticos.

Por fim, com este trabalho, pretende-se colaborar com as pesquisas sobre arte paranaense, auxiliando na compreensão dos desdobramentos educativos da produção da crítica de arte no estado.

1 A IMPRENSA PARANAENSE E OS MEIOS DE DIVULGAÇÃO DA ARTE

A partir da emancipação política do estado do Paraná,¹⁵ em 1853, as políticas públicas passaram a ser orientadas progressivamente para a sua modernização. No artigo de Osvaldo Pilloto (1953), encontramos trechos que ilustram alguns acontecimentos que favoreceram o progresso paranaense nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX:

O ano de 1873 foi, por tal circunstância, marcante no progresso do estado, por se haver entregue ao trânsito a estrada da Graciosa. As indústrias da madeira e do mate tiveram, com esse melhoramento, sentido novo para a balança econômica paranaense. Depois, outra grande aspiração se realizou. [...] grande empreendimento que foi a Estrada de Ferro que, encravada nas encostas da serra do Mar, honrando, pelo arrojo da obra que ela é, a engenharia nacional, vencida a subida ao planalto. [...] Vitor Ferreira do Amaral e Nilo Cairo foram sonhadores da Universidade do Paraná e a fundaram, legando ao Paraná, que ia crescendo, a grande obra que honra a vida cultural paranaense e tem preparado as gerações em cujas mãos estão os seus destinos. (PILLOTO, 1953, p. 15).

O crescimento demográfico, a urbanização e a industrialização são fenômenos que ocorreram no estado do Paraná de maneira intensa nos anos de 1940 e 1950, o que se percebe ao folhear a publicação em Comemoração do Centenário do Paraná, em 1953. No artigo de abertura deste impresso, o governador no período, Bento Munhoz da Rocha Neto, demonstra, por meio do relato de suas ações enquanto governante¹⁶, o progresso paranaense. O governador comenta serem “extraordinários os índices do desenvolvimento com que, ao comemorar nosso centenário, nos apresentamos diante do Brasil”. (ROCHA NETO, 1953, p. XIV), também menciona a criação de estradas, a colocação de asfaltos e a produção elétrica em seu mandato.

Segundo Osinski e Silva (2015, p. 384), a comemoração do centenário do Paraná “motivou também uma série de ações de cunho político voltadas para a modernização da cidade” por parte do governo do estado. Nesse ano foram mobilizadas a abertura de grandes avenidas e a construção do Teatro Guaíra, do Centro Cívico e da Biblioteca Pública. Foram realizados diversos eventos

¹⁵ A emancipação política do Paraná ocorreu em 1853, na qual o Paraná se desligava da administração de São Paulo. Segundo Pilloto (1953), Manoel Francisco Correia Júnior e Francisco de Paula e Silva Gomes propuseram no Congresso um projeto de criação da Província do Paraná em 1850, sendo aprovada pelos senadores três anos depois.

¹⁶ Vale ressaltar que essa publicação servia também como propaganda das ações governamentais, visando otimizar a situação em que o Estado se encontrava.

comemorativos, como congressos, feiras e bailes. Para Osinski e Silva (2015, p. 384), com tais empreitadas o governador Rocha Neto “propunha uma nova identidade para o Paraná, procurando incluí-lo em um projeto de modernidade ao promovê-lo cosmopolita e aberto para as influências externas.” O álbum em comemoração do Centenário do Paraná foi publicado como parte de uma dessas investidas, visando à divulgação do progresso paranaense, e apresentava informações sobre aspectos sociais, culturais e urbanos do estado.

Ainda na publicação em comemoração ao Centenário, encontramos comentários sobre a cidade de Curitiba da década de 1940, em que Pilloto (1953, p. 16) afirma que palpitava “todo esse ritmo de evolução do nosso estado [...], risonha em suas largas avenidas e em seus alegres bairros residenciais, ao mesmo tempo que servem nas linhas verticais dos seus arranha-céus”. Sobre a capital, Puppi descreve as ruas, espaços e edificações do centro da cidade, enfatizando o progresso urbano:

A edificação se desenvolve em cadência ligeira surpreendente. Se em 1920 se contavam 8.237 prédios, ao terminar o ano de 1952, completamente concluídos, havia 29.800. Se a Prefeitura aprovava 352 projetos de novas casas em 1932; 614 em 1940; 565, em 1945; e 1582, em 1950. Eram terminados 2.248 prédios em 1951, e 2.532 em 1952. Está-se, pois, construindo em Curitiba, em média, mais de 8 casas por dia útil. [...] Aqui também o arranha-céu, já pelo seu aspecto monumental, já por que a ele se associa o conceito de progresso, tem seus grandes apreciadores. (PUPPI, 1953, p. 66).

O espaço urbano também revela as formas de economia empregadas na cidade. O comércio favorecia a concentração e circulação dos cidadãos. Segundo o autor, na década de 1950, a economia consistia em

[...] grande e pequena indústria, contam-se no município cerca de 400 estabelecimentos fabris, utilizando o trabalho de mais de 12.000 operários. Predominam as indústrias da madeira, as dos produtos alimentícios, as do mobiliário, as da transformação de produtos minerais não metálicos (inclusas as de louça fina, vidro, cerâmicas comuns, etc.), as metalúrgicas, as editoriais e gráficas, as de couro e peles, as do vestuário, as químicas e farmacêuticas, as têxteis. (PUPPI, 1953, 71-72).

Ainda sobre a região central de Curitiba, Puppi (1953) aponta, como locais frequentados pelos moradores, os cinemas, a Catedral Metropolitana, o Museu Paranaense, o Passeio Público, o Colégio Estadual do Paraná, o Clube Curitibano e a Rua XV de Novembro. Diante desses dados, percebe-se que a cidade já possuía

algumas das características encontradas nas grandes cidades do país, a imagem de cidade em progresso estava montada, como pode ser observado na FIGURA 1.

FIGURA 1 – CENTRO DE CURITIBA EM 1953.



FONTE: Centenário de emancipação do Paraná, 1953, p. 62.

Na imagem acima, retirada do último andar do Clube Curitibano, localizado, na época, à rua XV de Novembro, observa-se a Catedral Basílica de Curitiba, as edificações, o comércio, a igreja e o hospital, tudo isso correspondendo ao que era entendido como uma capital moderna e urbanizada. Tal configuração também ajuda a compreender o aumento demográfico da cidade: enquanto em 1900 a cidade possuía aproximadamente 50.000 habitantes, em 1952, passou a comportar 160.000¹⁷. A circulação de pessoas, a presença de automóveis e prédios é observada na FIGURA 2.

¹⁷ Este dado é encontrado na Publicação do Centenário de Emancipação do Paraná de 1953.

FIGURA 2 – CENTRO DE CURITIBA: CENTRO VIÁRIO DA ESQUINA DO CLUBE CURITIBANO, 1953.



FONTE: Centenário de emancipação do Paraná, 1953, p. 66.

Como apontado por Campos (2006), o desejo modernizador do Estado também estava comprometido com a civilidade da população, conquistada por meio da educação. O ensino superior seria, então, um meio de investir em especialistas, pessoas capazes de reproduzir os conhecimentos aprendidos. Para o autor,

Dentre os objetivos dos projetos universitários concebidos no Paraná é possível observar a defesa da educação de especialistas (profissionais), da formação de professores para o ensino secundário, da formação humanística, da formação para a pesquisa e da constituição de uma elite intelectual condutora do país. A formação profissional, em sentido lato, e a preocupação em promover a educação de uma elite intelectual capaz de organizar os rumos da nação aproximavam todos os projetos universitários pensados no Paraná. (CAMPOS, 2006, p. 186).

Segundo Campos (2014), em 1938, foram criadas as faculdades de Engenharia Civil, Direito, Medicina e Filosofia, Ciências e Letras, sendo unificadas como parte da Universidade do Paraná em 1946. Para o autor, a criação dos cursos Letras e Filosofia na Universidade foi motivada pela ideia¹⁸ de modernização do estado, bem como pelo “desenvolvimento intelectual e moral dos indivíduos” (CAMPOS, 2014, p. 54), inspirados em modelos de educação superior europeus.

¹⁸ Campos (2014) cita Rocha Pombo como um dos principais intelectuais do período a defender o ensino de Letras e Filosofia, pois acreditava na modernização e progresso do estado por meio da formação de um campo intelectual.

Seguindo o compasso da modernização da cidade em seus aspectos urbanos, ações públicas confluíram para a criação de espaços representativos no cenário artístico e cultural. O Salão Paranaense de Belas Artes é inaugurado em 1944, no mesmo ano em que surgiu a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI), voltada para a música. Essa associação foi uma das responsáveis pela idealização de Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), criada em 1948 e oficializada no ano seguinte (SALTURI, 2011). Para Salturi (2007), a criação dessas instituições, partindo do pressuposto de que ambas respondiam às regras artísticas de poder maior, auxiliou na composição do campo artístico. Além disso, na década de 1950, a configuração urbana favoreceu o aparecimento de espaços de convívio e debates entre intelectuais e artistas. Foram construídos, no mesmo período em Curitiba, edifícios do complexo do Centro Cívico, os quais incluíam o “Palácio do Governo, Residência do Governador, Palácio da Justiça, Tribunal do Júri, Tribunal Eleitoral, Edifício das Secretarias, Secretarias, Plenário e Comissões da Assembleia”. Também a edificação do Teatro Guaíra e da Biblioteca Pública, além da criação de praças e avenidas de acesso (SALTURI, 2007, p. 126). A Escola Alfredo Andersen, sediada na Casa Andersen, apesar de ter sido instituída em 1947, passou a receber subsídios do Estado apenas nos anos finais da década de 1950, tendo sido inaugurado o Museu Andersen somente em 1960.

Ainda no álbum do Centenário, Rocha Neto afirma que “o estado tem facilitado a imigração estrangeira para as zonas paranaenses que pelo seu clima, mais se prestam à colonização europeia”. (ROCHA NETO, 1953, p. XIII). A concentração de estrangeiros aponta para uma mudança significativa na composição da população paranaense desde as primeiras décadas do século XX. A fala de Rocha Neto pode assinalar que a imigração continuou sendo uma marca da identidade paranaense pelo menos até os anos de 1950, o que reverberou nas ações culturais, como veremos adiante.

1.1 MODERNIZAÇÃO E A ARTE MODERNA NO PARANÁ

A produção artística do estado teve grande contribuição de estrangeiros, e nesse sentido destaca-se a participação de Alfredo Andersen, muito por seu incentivo para o desenvolvimento da pintura no Paraná. Segundo Salturi (2011), ao fixar

residência na capital paranaense em 1902, o artista passou a lecionar desenho e pintura em seu ateliê, local em que também realizou sua primeira exposição individual. No ano seguinte à sua chegada, passou a comercializar suas obras, sobre isso, Salturi (2011) comenta que

Ele iniciou um esquema inédito para a aquisição de suas pinturas, que consistia numa espécie de consórcio denominado “ação entre amigos”, que permitia parcelar o pagamento da tela e concorrer mensalmente ao sorteio de uma obra (SALTURI, 2011, p. 53).

Na publicação de comemoração do I Centenário do Paraná, em 1953, Andersen tem destaque na seção voltada às artes plásticas. Segundo Luz (1953), sua atuação dupla, como artista e professor, foi fundamental para a formação das novas gerações de artistas no estado. Além das aulas particulares, o artista também atuou como professor de desenho na escola Alemã, no Colégio Paranaense e, a partir de 1909, na Escola de Belas Artes e Indústrias. (SALTURI, 2011). Justino (1995) ainda acrescenta que a casa-ateliê do pintor era um dos raros locais físicos de reunião de artistas e intelectuais. Essas ações podem ter influído para que, nas décadas seguintes, Andersen tivesse grande reconhecimento no estado, sendo, inclusive, considerado o “pai” da pintura paranaense. Segundo Nascimento (2013, p. 42), o artista desenvolveu uma linguagem própria, sendo famoso por representar em suas obras a luminosidade do sul do país” e produzia pinturas que tinham como referência o natural, compreendendo, em sua maioria, paisagens, retratos e autorretratos. Mesmo depois da morte de Andersen em 1935, seu estilo figurativo e com temas de paisagem permaneceu nas décadas seguintes nas produções artísticas de seus seguidores.

Dos alunos de Andersen, destacam-se Theodoro De Bona, Estanislau Traple, Maria Amélia D’Assumpção, Taborda Júnior e Gustavo Kopp. Parte desses artistas, como Lange de Morretes e João Ghelfi, foram entusiastas do movimento paranista, este que teve maior movimentação entre as décadas de 1920 e 1930. Para Salturi (2011), os dois artistas foram, em conjunto com João Turin, responsáveis por importantes iniciativas em favor daquele projeto. Eles se propuseram a recriar os símbolos do Paraná, estilizando o pinheiro e o pinhão em suas obras, os quais passaram a compor parte da arquitetura curitibana e dos espaços públicos, sendo presença constante na imprensa. Visando à valorização da fauna e da flora locais, os

artistas paranistas retratavam elementos da paisagem da região, o que também pode explicar o prestígio que atribuíam a Andersen, pois essa era uma temática frequentemente utilizada pelo norueguês em suas pinturas (SALTURI, 2011).

Pesquisadores colocam como centro das manifestações paranistas as ações de Romário Martins¹⁹, muito por seu artigo publicado em 1948, em que o autor revela as origens e intenções desse movimento nas décadas anteriores. Nas palavras do autor, a ideia era “criar um espírito e um sentimento paranistas, isto é, devotados ao Paraná propício aos desenvolvimentos do estado em todos os rumos do seu progresso e civilização” (MARTINS, 1948, p. 37). Segundo Camargo (2007, p. 15), nas artes visuais, os membros do movimento tinham como objetivo a “exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão simplificados, até serem transformados em logotipos”. Parte das esculturas e projetos arquitetônicos de João Turin formavam estilizações da pinha²⁰ e do pinhão, como pode ser visto em seus esboços na FIGURA 3.

FIGURA 3 – TURIN, A ESTYLIZAÇÃO PARANAENSE, 1928.



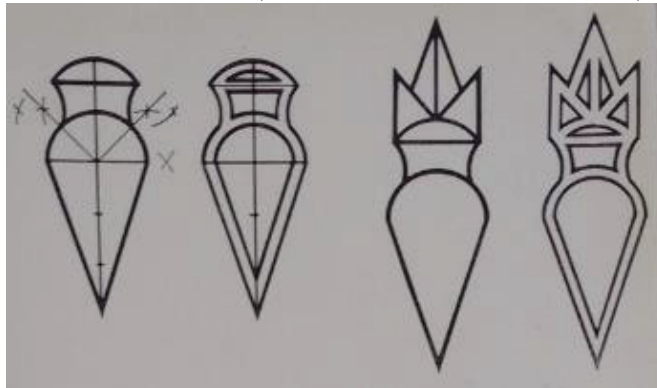
FONTE: *Ilustração Paranaense*, 1928.

¹⁹ Integrante da “geração simbolista” e fundador do IHGP, Romário Martins (1874- 1948) foi o porta-voz do movimento e se dedicou a traçar as qualidades do sujeito denominado paranista. Segundo ele, o paranista é “aquele que tem, pelo Paraná, uma afeição sincera, e que notadamente a demonstra em qualquer manifestação da atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esse “tipo ideal” paranista caracterizaria uma noção de regionalismo distinta, em um estado que não era herdeiro de um passado glorioso e repleto de tradições a serem vangloriadas e lembradas, o paranista seria todo o habitante do Paraná que amasse e trabalhasse pela prosperidade da sua terra. Contrário ao antimigrantismo, o Movimento Paranista procurou integrar toda a população imigrante no desenvolvimento do Estado, esforçando-se em não privilegiar certos valores étnicos”. (MACHADO, 2012, p. 44).

²⁰ Conjunto de pinhões que se formam no pinheiro.

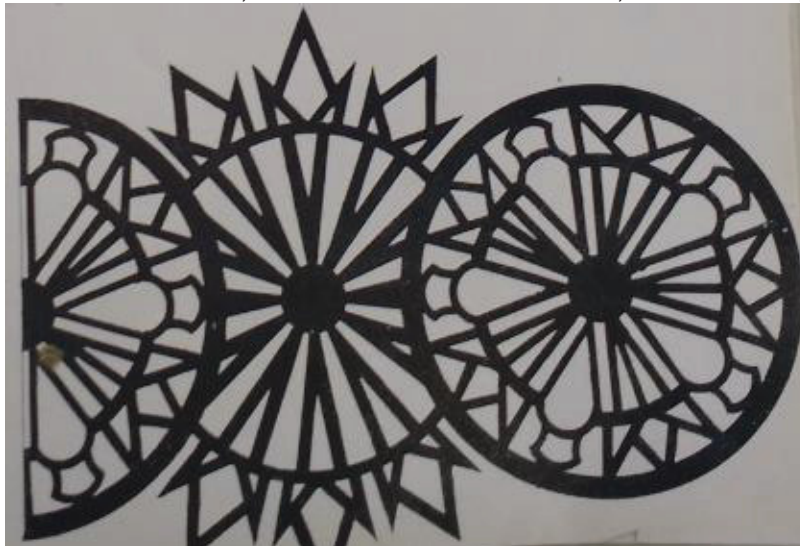
Os desenhos de Lange de Morretes apresentavam as formas do pinhão de maneira simplificada e geometrizada (FIGURA 4). A união dessas formas resultavam em circunferências (FIGURA 5), que eram reproduzidas em calçadas e edificações em Curitiba.

FIGURA 4 – MORRETES, L. DE. O PINHEIRO NA ARTE, 1953.



FONTE: *Ilustração Brasileira*, 1953.

FIGURA 5 – MORRETES, L. DE. O PINHEIRO NA ARTE, OS PINHÕES, 1953.



FONTE: *Ilustração Brasileira*, 1953.

Sendo de interesse da elite política paranaense a construção de um “espírito paranaense”, houve incentivo público para que a produção cultural instituísse um sistema simbólico para o estado. A arte de característica paranista, cuja memória histórica se preservaria, foi manifestada em escala pública, estando presente em praças, parques e memoriais. A produção de esculturas, pinturas, desenhos e fotografias também foi contemplada como forma de registro cultural do Paraná. As manifestações do paranismo se davam em diversas práticas culturais, “a literatura, a poesia, o teatro, a história, a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura, a música,

a moda” (SALTURI, 2014, p. 128). Para Salturi (2014), o sucesso das manifestações paranistas é resultante da organização do Estado, que visava a criação de uma identidade paranaense e por isso financiava a produção de obras a serem expostas publicamente.

Para Pereira (1996), a divulgação dos símbolos paranistas em ambiente público, principalmente na capital, está intimamente ligada ao ideal de progresso e civilidade, relacionando-se também à política vigente, sendo fruto dos aspectos do governo republicano. Segundo Pereira, no período tratado,

Assiste-se à promoção da cultura do espetáculo com as Exposições que tentam refletir todo o ideal de sociedade pretendido e, mais do que isso, tentam fazer com que o espaço público se transforme no espaço das massas o que passa necessariamente pela remodelação do espaço urbano da cidade de Curitiba, construindo a cidade como um verdadeiro palco voltado às apresentações e representações da população disciplinada transformada em espectador e ator deste novo *teatro moderno*, onde o que importa é a constante reverência ao progresso do estado e do país, fruto da implantação de um novo e eficaz sistema político, mais científico que o anterior. (PEREIRA, 1996, p. 56-57).

Tanto o Governo do Paraná quanto a Prefeitura de Curitiba criaram programas de incentivo aos artistas, concedendo bolsas de estudos em países europeus²¹. Segundo Salturi (2011), apesar de as obras paranistas apresentarem elementos regionais, como o pinheiro e o pinhão, seus códigos se relacionavam à arte produzida na Europa²². A escolha do estilo adotado por esses artistas pode ser atribuída ao fato de muitos deles terem passado pela experiência de viver um período de suas vidas no exterior. A preocupação do Estado com o contato dos artistas com a cena artística

²¹ Segundo Salturi (2011), foram beneficiados pelas bolsas de estudo do estado os artistas: João Turin, para Bélgica e França; Zaco Paraná, para Bélgica e França; Lange de Morretes, para Alemanha; Theodoro De Bona, para Itália. A Prefeitura de Curitiba cedeu à Arthur Nísio uma bolsa de estudos para a Alemanha.

²² Para Salturi (2011), as obras de arte ligadas ao paranismo tinham características semelhantes às produções ligadas aos movimentos de *Art Nouveau*, ou *Arte Nova*, e de *Art Déco*, sendo marcante nessas obras a estilização das formas figurativas. Segundo o autor, o primeiro, “corresponde à arte decorativa surgida na década de 1890, cujo estilo utilizava formas que remetem ao mundo natural e orgânico em joias, louças, bibelôs, vidros, luminárias, móveis e outros objetos, influenciando também a pintura, a escultura, as artes gráficas e a arquitetura”. (SALTURI, 2011, p. 191). “Enquanto estilo, a Arte Nova tinha como características mais marcantes: a *linha chicotada* (linhas assimétricas que expressavam o movimento da vida); *motivos da flora* (evocação de flores, folhas, frutos, espinhos e caules dos vegetais); *motivos da fauna* (animais e insetos como rãs, aves, libélulas e borboletas) e *motivos associados ao corpo feminino* (como cabelos estilizados). Outro estilo relacionado à Arte Nova é o *Art Déco*, que teve sua aplicação na decoração de interiores na Europa e nos Estados Unidos ao longo das décadas de 1920 e 1930. Porém, este se caracterizava mais pelo uso de formas geométricas ou estilizadas em vez de formas orgânicas”. (SALTURI, 2011, p. 192).

européia pode ser indício de que a considerava digna de inspiração ou que via a importância de estar por dentro das movimentações globais.

Os integrantes do paranismo e os discípulos de Andersen eram, em sua maioria, imigrantes europeus. A política cultural no estado abraçou esses artistas visando que suas produções artísticas simbolizassem os aspectos nativos do Paraná, porém o uso de temáticas locais acabava alimentando a arte tida pelos modernos como “acadêmica”. Segundo Camargo (2007), a sociedade paranaense no início do século XX se via em situação de interdependência com instituições sediadas em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Para o autor, buscando romper com essa situação, os paranistas procuraram criar uma identidade regional que se diferenciasse das movimentações de São Paulo. Diante disso, voltaram-se ao academicismo tendo como base “a tradição moderna originada ainda no século XIX, com a introdução do ensino da pintura de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes”. (CAMARGO, 2007, p. 9) Deste modo, segundo Camargo (2007),

A opção pelo gênero pictórico da paisagem, como forma de construir e representar a imagem do meio físico do Estado, é uma maneira de sustentar os parâmetros chancelados pela “tradição moderna” oficial, à qual se mantém, estética e politicamente, ligados. (CAMARGO, 2007, p. 10)

As práticas artísticas “andersistas”, que congregavam alguns dos adeptos do paranismo, permaneceram pela iniciativa de seus antigos alunos e seguidores nas décadas seguintes, favorecendo a continuação dos moldes de produção artística mais identificada com a arte acadêmica. Os ensinamentos de Andersen permaneceram nas obras e ideais artísticos de seus seguidores, que criaram, em 1940, a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen (SAAA). Segundo Antonio (2008, p. 83), a instituição forneceria os subsídios para “o compromisso fundamental da futura Casa Andersen de atuar em prol das artes plásticas paranaenses através do ensino da arte”. Fizeram parte da fundação da SAAA intelectuais de diversas áreas, entre eles Carlos Coelho Junior, David Carneiro, Estanislau Traple, Gaspar Veloso, João Turin, Osvaldo Pilotto, Oswald Lopes, Otávio de Sá Barreto, Pretextato Taborda Junior, Raul Gomes, Rodolfo Dudek, Romário Martins, Theodoro De Bona, Thorstein Andersen, Valfrido Pilotto e Waldemar Curt Freyesleben. (TORRES, 2017)

Apesar de que o antigo ateliê de Andersen estivesse ainda funcionando como local de ensino de pintura e desenho, os membros da SAAA, buscando realizar o

desejo do falecido mestre²³, empenharam-se para a constituição de uma instituição estatal de ensino superior de arte. Segundo Osinski (2006), em 1944, a SAAA organizou a primeira comitiva em diálogo com o Estado para a criação da Escola de Belas Artes, realizando conferências sobre educação artística. Os intelectuais adeptos também aproveitavam eventos abertos para a defesa pública de suas ideias,

como o fez Valfrido Piloto em discurso de inauguração do I Salão Paranaense de Belas Artes quando, elogiando a iniciativa do Interventor Manoel Ribas da instituição de tal evento, ressaltou que a comunidade paranaense não podia mais se retardar na criação de uma Escola de Belas Artes. (OSINSKI, 2006, p. 170)

Apesar da mobilização desse grupo, a instituição só foi inaugurada anos depois. Segundo Torres (2017), isso ocorreu pela participação da SAAA em conjunto com a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê²⁴ (SCABI)²⁵. Em 1948, o então presidente da SCABI, Fernando Correa de Azevedo, foi designado pelo Estado para realizar os primeiros estudos para a implantação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) (OSINSKI, 2006). Segundo Osinski (2006), a escolha do nome da EMBAP e das áreas artísticas de formação que seriam oferecidas pela instituição se deu, muito provavelmente, pelo envolvimento de duas instituições: a SCABI, que contemplava a música, e a SAAA, que contemplava as artes plásticas. Azevedo viajou por várias instituições pelo país, pois, pesquisando em outras escolas de artes e música, seria possível a criação de um projeto aplicável na escola paranaense.

Após os estudos necessários, Azevedo organizou a EMBAP em dois departamentos: Artes Plásticas e Música. O departamento de Artes Plásticas contou com a criação dos cursos de pintura, escultura e gravura (OSINSKI, 2006). Segundo Osinski (2006), o setor de artes plásticas tinha como modelo de ensino a Academia Nacional de Belas Artes, da qual ainda tinha muitos resquícios dos métodos das

²³ Segundo Torres (2017), Andersen tinha o projeto de criação de uma escola de artes aplicadas que fosse subsidiada pelo Estado. Apesar de seu esforço, nunca conseguiu colocar em prática. Ver mais em: TORRES, 2017, p. 53-77.

²⁴ “A SCABI (1944-1976), foi uma instituição sem fins lucrativos, idealizada por Raul Gomes, Adriano Robine e Erasmo Pilotto, e apoiada pelos sócios-fundadores músicos e intelectuais como Oscar Martins Gomes, Fernando Corrêa de Azevedo, Rui Itiberê da Cunha, Osvaldo Pilotto, Hugo de Barros, José Guimarães, Elói da Cunha Costa, Izídio Petrarca Bocchino, Natália Lisboa, entre outros. (TORRES, 2017, p. 131)”

²⁵ Segundo Osinski (2006, p. 171), outras instituições também colaboraram no sentido de sensibilizar o governador para a construção da Escola de Belas Artes. São elas “Academia Paranaense de Letras, o Centro Paranaense Feminino de Cultura, o Centro de Letras do Paraná, o Círculo de Estudos Bandeirantes, o Instituto de Educação do Paraná, o Colégio Estadual do Paraná”.

academias francesas neoclássicas²⁶, “como o desenho a partir de modelos de gesso, a ênfase no desenho geométrico e decorativo e na geometria descritiva” (OSINSKI, 2006, p. 176).

Apesar do contexto de academicismo em que a EMBAP se encontrava, Osinski (2006) defende que a presença de Guido Viaro no quadro docente da instituição pode ter sido favorável para que esse sistema fosse relativizado. Segundo a autora, a instituição concedeu a Viaro disciplinas extracurriculares, o que significou maior liberdade de ensino, pois não havia a cobrança da rigidez metodológica da Escola. Desse modo, Viaro poderia empregar os moldes de ensino que aplicava em sua Escola de Desenho e Pintura.

Segundo Freitas (2003), outro espaço importante para a arte paranaense também favoreceu a arte acadêmica. No Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA), inaugurado em 1944, o estilo “andersista” teve seu reconhecimento. Segundo Freitas (2003), dois dos seguidores de Andersen, Curt Freysleben e Estanislau Traple, por exemplo, eram nomes recorrentes nesses eventos, tanto como artistas premiados quanto como membros do júri. Para o autor, a presença dos “andersistas” nos meios oficiais da arte atestava a resistência da cena em validar a arte considerada “moderna”. Contrariando a afirmativa de Freitas (2003), ressaltamos que membros da *Joaquim* e intelectuais que almejavam a renovação artística também participavam como jurados nesses eventos, como Dalton Trevisan, Guido Viaro e Poty Lazzarotto.²⁷ Freitas (2003) afirma que a produção artística no Paraná neste período estava distante da que era realizada em grandes centros, pois no cenário paranaense pouco se discutia a arte moderna, tendo em vista o foco na arte acadêmica. Para o autor, o modernismo, em comparação com os movimentos do eixo Rio/São Paulo, não aparece em solo paranaense nesse período, pois os artistas buscavam superar o “provincianismo” ainda nos anos 40. Segundo ele, mesmo as tentativas de aproximação com uma produção moderna não logravam êxito. Freitas (2003), ao realizar comparações entre o cenário do Paraná e dos grandes centros, desvaloriza a

²⁶“As academias de arte neoclássicas entre as quais se destaca a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, fundada por Le Brun em 1664, tiveram como antecedentes instituições de ensino que podem ser consideradas as primeiras, na Europa, a se dedicarem aos aspectos artísticos. Academia del Disegno (1561) e a Academia di San Luca (1593), eram dedicadas exclusivamente aos problemas da arte, o que envolvia questões de organização profissional, educação artística e questões sobre estética.” (OSINSKI, 2006, p.176)

²⁷ Nas décadas de 1940 e 1950, Dalton Trevisan participou como membro do júri no Salão Paranaense do ano de 1946; Poty Lazzarotto participou nos anos de 1950 e 1951; Guido Viaro participou como membro do júri nos anos de 1944, 1954 e 1958. (JUSTINO, 1995).

produção paranaense, estabelecendo uma hierarquia em que o “moderno” se situa numa posição de superioridade. O autor afirma que:

Ao contrário do que ocorria nos maiores centros nacionais onde os debates sobre a arte concreta e o respaldo de instituições como o MAM e a Bienal Internacional fomentavam nichos modernos de discussão e produção artística, no Paraná, a essa altura, as poucas e desinformadas pretensões “modernistas” se formavam, de certo modo, em detrimento do contexto conservador”. (FREITAS, 2003, p. 91).

Ao contrário de Freitas (2003), concordamos com o posicionamento de Salturi (2014) de que apesar de não ter ocorrido uma relação direta da produção dos paranistas com a Semana de Arte Moderna de 1922, o espírito moderno já se encontrava entre os artistas do movimento. Segundo Salturi (2014),

É preciso considerar as especificidades do campo cultural paranaense do início do século XX, principalmente porque os interesses dos artistas e intelectuais paranaenses eram distintos dos paulistas. Os primórdios do Movimento Paranista se devem ao Movimento Simbolista que ocorreu no Paraná, e seu fim, ao Estado Novo, que suprimiu as manifestações regionalistas. (SALTURI, 2014, 129)

O debate sobre o moderno e o modernismo nas artes é recorrente para além do cenário paranaense. Para compreender as disputas entre movimentos artísticos no Paraná em meados do século XX, recorreremos a autores que tratam da temática em âmbito nacional. Do mesmo modo, observa-se que houve distinções entre o modernismo²⁸ brasileiro e o que se estabeleceu na Europa. O movimento estrangeiro se desenvolveu contra o academicismo no final do XIX, com objetivo de elaborar novas maneiras de representação. Para Fabris (2010), a arte moderna que se desenvolveu na Europa possuía características não muito bem definidas, mas das quais poderiam ser considerados:

[...] caráter autorreferencial, autoconsciência, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; expressão de uma consciência puramente individual; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; [...] pintura como elaboração persistente de próprio [...]; rejeição dos sistemas clássicos de representação; negação do “conteúdo”, da subjetividade e da voz autoral; negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo. (FABRIS, 2010, p. 13).

²⁸ Movimento cultural de reestruturação das artes no século XX. Iniciado na Europa por meio das vanguardas europeias.

Dos aspectos salientados por Fabris (2010), vemos diferenças em relação à arte moderna produzida no Brasil. Enquanto na Europa parte das obras do início do século XX não enfatizava um tema e valorizava as questões formais, no Brasil, principalmente as obras produzidas nas movimentações da Semana de Arte Moderna em 1922, os artistas privilegiavam a temática e as questões da identidade local, com objetivo de promover uma identidade nacional que se diferenciasse das inspirações europeias. Nesse contexto, as pinturas de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral apresentavam elementos da flora tropical, paisagens da urbanização brasileira e retratos da população. Para Ronaldo Brito (2005), o modernismo brasileiro nessa primeira fase não havia ainda demonstrado características para ser considerado como tal, por falta de técnica e pela exaltação dos conteúdos de “brasilidade”, deixando clara a importância da temática e se distanciando nos princípios da arte moderna europeia. Contrária à perspectiva de Brito (2005), concordamos com Salturi (2007): é necessário discutir o modernismo brasileiro levando em conta questões socioculturais, sendo que a presença de uma temática e a representação do nacional não o desqualificam enquanto moderno. Segundo a autora, “a questão é que mesmo este processo de modernização no âmbito sócio-histórico brasileiro não acontece de forma simultânea no país”. (SALTURI, 2007, p. 113). Na mesma perspectiva, Fabris (2010, p. 20) deixa claro que, no caso brasileiro, o aspecto moderno da arte ocorre em um contexto peculiar e local, “mas não se pensava no âmbito das propostas europeias”. O mesmo pode ser aplicado à situação paranaense.

Na década de 1940, um grupo de intelectuais da capital paranaense, procurando desvencilhar a arte local do que consideravam ultrapassado, criou a revista *Joaquim*. Editada por Dalton Trevisan, a revista assumia-se com a intenção de divulgar e debater as movimentações culturais modernas. Poty Lazzarotto e Guido Viaro eram artistas que colaboravam com as edições do periódico, tanto com reproduções de suas obras impressas bem como na produção de textos. A criação da *Joaquim* permitiu a formação de um grupo de artistas e intelectuais que defendiam a renovação das artes e a constituição de espaços para além da EMBAP e do Salão Paranaense. Os renovadores, então, pretendiam adequar-se aos movimentos provindos da Europa, em relação ao fomento da arte moderna paranaense. Ao mesmo tempo, os espaços não oficiais para a discussão artística seguiam crescendo. Um desses espaços, segundo Justino (1995), era o ateliê de Viaro, localizado na região central de Curitiba, que seguia os moldes do ateliê de Alfredo Andersen, sendo um

local de convivência artística. No local de trabalho de Guido Viaro, “transitavam artistas e intelectuais, entre os quais Turin, Ida Hannemann, Oswald Lopes, Oswaldo Pilotto, Dalton Trevisan, Nelson Luz, como ainda, eventualmente, outros artistas”. (JUSTINO, 1995, p.11). Segundo Osinski (2006, p. 118), Viaro considerava seu “ateliê como um espaço importante para a reflexão e para a produção artística”. Por isso, o local foi um dos principais pontos de discussão da arte moderna. Viaro também utilizava seu ateliê como escola, dava aulas particulares de desenho e de pintura, o qual, mais tarde, em 1949, foi transferido para a sede da EMBAP, instituição na qual o artista passou a lecionar (OSINSKI, 2006).

Em 1946, inaugurou-se a galeria de arte *El greco*, de Loio Pérsio, Nelson Maravilha e Marcel Leite, na qual eram promovidas palestras e conferências. Também a Biblioteca Pública do Paraná se tornou ambiente de discussão artística, tendo como marco a conferência ministrada pelo crítico de arte paulista Sérgio Milliet. Na década seguinte, em 1951, o cenário artístico da capital paranaense foi enriquecido com a criação da Associação Paranaense dos Artistas. No mesmo ano, houve a criação do “Centro de Gravura”, com direção do artista Nilo Previdi²⁹. Ao longo dos anos 50, também se destacou o ateliê de Violeta Franco, a “Garaginha”, por onde também circulou o crítico Sergio Milliet. E, em 1957, a fábrica de molduras de Ennio Marques Ferreira, aberta em 1955, torna-se galeria e centro de debates sobre arte, empreendidos pela intelectualidade da época (JUSTINO, 1995).

Segundo Araújo (1972), o que diferenciava as obras de tradição “andersista” das modernas era que as primeiras tinham aspecto mais “objetivo”, de características mais figurativas, enquanto as segundas eram mais “subjetivas”, com representações experimentalistas. Para a autora, além da produção artística de Guido Viaro, a arte moderna no estado também era representada pelas obras de Nelson Luz. Apesar de não colaborar nas publicações da *Joaquim*, esse artista estava comprometido com os ideais de renovação da arte paranaense, que suas pinturas também acompanhavam. Outro exemplo de sua adesão aos ideais modernos foi seu empenho na alteração do

²⁹ “Pintor, gravador, escultor e muralista, Nilo Previdi, comunista descendente de italianos, talvez lhes tenha herdado o gosto pela luta social. Autodidata, foi discípulo livre de Guido Viaro e Poty – os *joaquins* das artes gráficas – e deixou-se influenciar tanto pela temática social quanto pela dedicação à gravura, a princípio feita em metal e posteriormente em madeira (xilogravura), por considerá-la “mais barata, mais popular, mais da terra”. Artista algumas vezes premiado, breve colaborador da revista *Joaquim*, participou já em 1951 da I Bienal Internacional de São Paulo e desde essa época, durante o tempo em que esteve à frente do Centro de Gravura, algumas vezes modificou-lhe a função ao estabelecer ali, e a contragosto da direção da EMBAP-PR, um centro social de ajuda a mendigos e desocupados”. (FREITAS, 2003, p.98).

quadro de ensino oferecido pela EMBAP, na qual atuou como professor nos anos de 1950. Segundo Araújo (1972), junto com Guido Viaro, sua atividade na instituição teria sido fundamental para a modificação do cenário artístico paranaense, o que permitiu a ampliação das possibilidades artísticas.

As disputas simbólicas entre instituições também contribuíram para a demora na oficialização da Escola Alfredo Andersen, criada em 1947 e subsidiada pelo Estado apenas em 1950. Segundo Antonio (2008), isso se deu pela concorrência com a EMBAP, fundada alguns anos antes, em 1948. Para o autor, os professores de maior autoridade, reconhecidos pela comunidade artística, foram convidados a compor o corpo docente da instituição, pois esta era oficializada pelo governo. Antonio (2008) comenta que a Escola de Andersen não se incluía nos debates artísticos que agradavam os artistas curitibanos da década de 1940 e 1950. Contraditoriamente, a EMBAP, “que traria a ‘atualização’ do Paraná frente a outros centros culturalmente mais desenvolvidos, adotaria os mesmos processos e meios antes classificados pelos “Joaquins” como retrógrados e não modernos” (ANTONIO, 2008, p. 89). Segundo o autor, a Escola de Andersen, quando colocada em comparação com a EMBAP, possuía uma imagem mais tradicionalista³⁰.

Embora o radicalismo dos jovens intelectuais da Joaquim pretendesse uma revolução estética, para o meio artístico curitibano a criação da EMBAP colocava-se, naquele momento, como a opção progressista, se comparada à Escola Andersen que, prosseguindo fiel à memória de seu fundador, apresentava-se como o passado a ser enterrado. (ANTONIO, 2008, p. 89).

Deste modo, havia uma estruturação que criava um diálogo entre os métodos tradicionais e os modernos dentro da EMBAP em sua constituição. Torres (2017) nomeia essa proposta de “conservadorismo moderno”. Segundo o autor, o conservadorismo esteve presente na instituição por meio de dois processos: a elaboração de um currículo baseado na Escola Nacional de Belas Artes, em que as disciplinas e concepções de arte tradicionais conduziam e se mantiveram por décadas na instituição; e a absorção da tradição paranaense herdada de Andersen. Por outro lado, os aspectos modernos entraram na EMBAP principalmente pela atuação de Guido Viaro, que alterou a configuração de ensinar arte, mesmo que ela ocorresse de forma extracurricular. Para Torres (2017), a EMBAP, apesar da predileção

³⁰ Antonio (2008) comenta que na década de 1960, após a nomeação de Ennio Marques Ferreira como diretor, as propostas da Escola Andersen foram alteradas, conferindo perspectivas mais modernas.

metodológica para com a tradição baseada na ENBA, pode ser considerada como um elemento modernizador do Paraná, já que ter uma escola de arte subsidiada pelo Estado significava uma postura política moderna.

Segundo Salturi (2007), a arte produzida pelos artistas modernos curitibanos, no início da década de 1950, “só tem razão de ser moderna em relação à arte vigente em Curitiba [...] em virtude das condições locais nas quais se deu o desenvolvimento do meio artístico”, as ações conduzidas pelos artistas proporcionaram um ideal moderno a ser defendido em Curitiba (SALTURI, 2007, p. 118). Se o modernismo em outros contextos defendia a libertação dos moldes acadêmicos, os questionamentos estéticos dos artistas curitibanos se voltavam contra os moldes reconhecidos pelo Salão Paranaense, os quais consideravam acadêmicos.

A EMBAP e o Salão Paranaense favoreceram o embate entre o velho e o moderno, pois, no contexto exposto, as aspirações modernas, que propunham mudanças na forma de se fazer arte, tornaram-se concorrentes da arte dita tradicional ou acadêmica. Para Salturi (2007, p.107), o moderno na arte foi conduzido pelos artistas Guido Viaro e Poty Lazzarotto, por meio da revista *Joaquim*, nos anos de 1940, no qual “as artes paranaenses começaram a se integrar às linguagens modernas e de vanguardas”. Segundo o autor, a *Joaquim* “rompeu com as influências dos simbolistas e com a pintura andersista, as linguagens que predominavam até então” (SALTURI, 2007, p.107). Entretanto, Salturi (2007) ressalta que essa renovação artística por vezes ainda trazia elementos abordados pelo movimento paranista. Assim, a temática da natureza e os símbolos da identidade regional ainda eram empregados nos trabalhos de diversos artistas. Para o autor, os painéis de Poty Lazzarotto são exemplo da presença desses elementos, pois ainda traziam símbolos como o pinheiro, o pinhão e a gralha-azul. Vemos também o símbolo do pinheiro em algumas gravuras de Poty nos anos de 1940, como da FIGURA 6.

FIGURA 6 – LAZZAROTTO, P. “PINHEIROS”, 1942. GRAVURA EM METAL, 0,210m X 0,200m.



FONTE: Faria Júnior, 2016, p. 67.

Para Faria Júnior (2016), as trajetórias de Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan nos anos de 1940 tinham em comum a busca por novas ideias e oportunidades que ocorriam em outros centros do país e do mundo, culminando em posturas que repudiavam os símbolos ligados à tradição regional. Segundo o autor, “Poty não demonstrou em suas primeiras produções, nos anos 1930, qualquer referência à tradição paranista, mas, pouco depois, também representou símbolos como o pinheiro” (FARIA JÚNIOR, 2016, p. 92).

Diante disso, vemos que as movimentações das diferentes correntes artísticas não se desenvolveram por meio de rupturas abruptas, tendo em comum a presença de elementos regionais. No texto de autoria de Lange de Morretes, escrito em 1944³¹, publicado em 1953 na revista *Ilustração Brasileira*, o artista comenta sobre a simbologia do pinheiro, o qual acreditava ser de maior importância entre as obras artísticas relevantes de diferentes períodos. Ele destaca a participação da imagem do pinheiro nas produções de Alfredo Andersen, Guido Viaro e de outros artistas que moraram em Curitiba, segundo o artista,

³¹ Segundo o texto de abertura na edição da *Revista Ilustração Brasileira*, o texto apresentado é um compilado de trechos do livro *Uma árvore bem brasileira*, escrito em 1944 mas inédito até a publicação dessa revista.

É natural que o filho da Terra a ele seja mais afeiçoado. Os artistas paranaenses João Ghelfi, Gustavo Kopp, Waldemar Freyesleben, Teodoro de Bona, Artur Nísio, Augusto Conte, Osvaldo Lopes, pintaram pinheiros, destacando se entre eles Freysleben, com óleos, e Koop, com aquarelas (MORRETES, 1953, p. 170).

Para Lange de Morretes, independente da geração ou da corrente artística, o que unia os artistas paranaenses era a forma como tratavam a imagem do pinheiro em suas obras, elemento que era motivo de discussões e auxiliava na elaboração de propostas de novas obras. Segundo ele,

Quando um artista paranaense está só, pensa no pinheiro; quando está em companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades e suas possibilidades para o campo da arte. (MORRETES, 1953, p.170).

O uso frequente dos elementos regionais e a aceitação de obras com essa temática nos meios institucionalizados podem ser indicativos de que havia uma preferência por determinada corrente que contemplava as obras do paranismo e as andersistas. Ou ainda, o uso recorrente do pinheiro nas diversas movimentações artísticas naquele período pode apontar para o fato de que os artistas, almejando inserção nessas instituições, optavam pela exploração de temas que fossem mais aceitos por elas. Assim, mesmo optando por algumas soluções formais modernas, tanto Poty quanto Viaro ainda carregaram a simbologia regional em suas obras em alguns momentos.

As tensões entre os grupos dos “modernos”, os artistas novos, e os “tradicionais”, os discípulos de Andersen, tiveram embate expressivo no Salão Paranaense de 1957, conhecido como o “Salão dos Pré-julgados”.³² Discordando do julgamento do júri, os artistas retiraram suas obras do Salão Oficial, colocando-as em outro espaço. A crítica de Pérsio em 1957, sob o título de “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada”, afirmava que o evento teria anulado “por completo, todos os esforços dispendidos pelos artistas e críticos” pela luta na inserção da arte moderna, visto que a comissão julgadora havia beneficiado os artistas de orientação não moderna. (PÉRSIO, 1957). A polêmica não só deixa clara a insistência

³² As polêmicas referentes à este evento serão retomadas no capítulo 2.

dos intelectuais em colocar em foco a arte moderna na capital do estado, mas também evidencia a falta de entendimento da arte moderna por parte do público, inclusive da comissão julgadora do evento. Segundo Paz (1984, p. 189), na modernidade, cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma dessas negações, a arte se perpetuava.

1.2 O PAPEL DA IMPRENSA NA DIVULGAÇÃO DE ARTE NO PARANÁ

A capital do Paraná representa, nos dias que correm, um dos centros de atração nacional. A sua Universidade ganhou fama; a sua organização escolar é uma das mais modernas e eficientes; a solidez de seu comércio e a sua indústria florescente são outras características que colocam a cidade em posição de relevo entre as mais adiantadas do país. (s/a.1948, p. 11).

O trecho acima, publicado na revista *A Divulgação*, apesar de sem autoria, é um dos exemplos de textos veiculados nos periódicos de 1940 a 1950, ao abordar aspectos que revelam os desejos de progresso, ao destacar ao público o desenvolvimento urbano, industrial e acadêmico em Curitiba. Esse discurso era recorrente na imprensa da capital, vislumbrando não só um ideal de cidade moderna em sua organização física, mas também no âmbito cultural. No mesmo artigo, a universidade é citada como símbolo de progresso e modernidade, antônimo dos termos “desordem”, “opressão” e “barbárie”. O crescente número de leitores e o aumento da produção de periódicos tiveram como consequência a atuação da imprensa como divulgadora dos avanços socioculturais no Brasil. Segundo Campos e Souza (2013, p 135), a

[...] imprensa começou a ter um papel de destaque na vida social, principalmente no período que marcou a passagem do século XIX para o século XX, pois foi um momento caracterizado pelas transições de pequenas a grandes empresas jornalísticas nos principais centros urbanos brasileiros. Sua atuação passou a traduzir as novas ideias e os hábitos gerados pelas transformações vivenciadas pela população, tornando-se espaço privilegiado para a discussão dos problemas e rumos da sociedade.

Segundo Campos (2014, p. 37), o crescimento da imprensa ocorreu principalmente depois do governo de Vargas (1930-45; 1951-54), pois a priorização dada à indústria em ambos os governos influenciou os meios de comunicação, principalmente os jornais, que se tornaram veículos mais acessíveis. A configuração assumida pela imprensa desde o século XIX é caracterizada, de acordo com Cruz e Peixoto (2007, p. 259), pelo

fomento à adesão ou ao dissenso, mobilizando para a ação; Na articulação, divulgação e disseminação de projetos, ideias, valores, comportamentos, etc.; Na produção de referências homogêneas e cristalizadas para a memória social; No alinhamento da experiência vivida globalmente num mesmo tempo histórico na sua atividade de produção de informação de atualidade; Na formação de nossa visão imediata de realidade e de mundo; Na formação do consumidor, funcionando como vitrine do mundo das mercadorias e produção das marcas.

Por essa perspectiva, a imprensa é fonte fértil para análise do contexto de produção das ideias, das políticas públicas e do desenvolvimento socioeconômico, cultural e artístico. No Paraná, percebemos forte incentivo das publicações como uma estratégia da divulgação das ações pelo progresso no estado. Podemos observar a intensificação das publicações dos periódicos já a partir da busca pela cultura notoriamente paranaense.

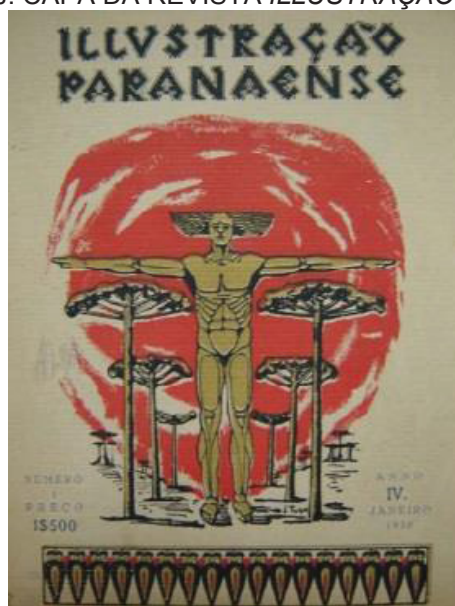
O crescimento da imprensa é verificado com mais intensidade na primeira década do século XX na capital. Segundo Puppi (1953, p. 70), na empreitada de divulgar a cultura local, já na década de 1950, Curitiba era “representada por seis jornais diários e muitos outros periódicos semanários, mensários, anuários; revistas várias e publicações esporádicas”. Parte desses veículos divulgava a cena artística do estado, sendo alguns deles revistas mais direcionadas ao assunto, tendo uma característica mais “especializada”.

É importante analisarmos a presença da revista *Ilustração Paranaense*, que circulou entre os anos de 1927 e 1930, para compreendermos melhor a relação da imprensa com as artes visuais num período anterior ao de investigação desta pesquisa. A participação da imprensa e das artes gráficas para divulgação e circulação dos símbolos e discursos do paranismo foi fundamental para o direcionamento da produção das décadas seguintes. A *Ilustração Paranaense* foi uma das principais revistas a celebrar a identidade do Paraná, tendo como foco a movimentação cultural, sendo a abordagem das artes visuais a de maior expressão. Para Salturi (2011), pela escassez de espaços institucionalizados para exposições de arte e de salões oficiais³³, a Revista era um local para que os artistas reproduzissem suas obras colocando-as em contato com o público.

³³ Segundo Salturi (2011) as exposições que eram realizadas no período aconteciam de maneira improvisada, “sendo estas feitas em espaços públicos e comerciais improvisados, feiras ao ar livre ou em ateliês particulares.” (SALTURI, 2011, p. 76)

Todas as capas do periódico apresentavam a mesma reprodução do desenho de João Turin (FIGURA 7), sendo alterado apenas o jogo de cores em cada número. Nesta produção (FIGURA 7), são explorados elementos que simbolizavam a identidade paranaense, o que caracteriza as obras do movimento paranista. A representação do conjunto de pinheiros simplificados tem destaque em torno da figura de um homem, este que apresenta traços de sua cabeça semelhantes aos do pinheiro paranaense. No rodapé da capa há pinhões enfileirados, marcando a presença da simbologia paranista. A capa da *Ilustração Paranaense* é representativa das obras que eram publicadas na Revista.

FIGURA 7 – TURIN, J. CAPA DA REVISTA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*. 1930.



FONTE: Salturi (2011, p. 70)

Além de ilustrações dos artistas locais, também eram recorrentes artigos de crítica de arte em suas publicações. Num levantamento realizado por Salturi (QUADRO 1), observa-se a predominância dos temas voltados à arte paranaense, sentindo-se falta de críticas voltadas à arte em geral, nacional ou internacional. Tal aspecto reforça a primazia de que a divulgação e o debate eram voltados a uma arte estritamente regional, “paranista”. Assim, a revista *Ilustração Paranaense* contou com 19 textos (QUADRO 1) publicados entre 1927 e 1930.

QUADRO 1 – ARTIGOS DE CRÍTICA DE ARTE E SEUS RESPECTIVOS AUTORES

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

FONTE: Salturi, 2011, p. 79.

Os autores das críticas de arte apresentados na Revista (QUADRO 1) exerciam diferentes funções profissionais, tendo entre eles advogados como Pamphilo D'Assumpção e Samuel Cesar, escritores como Sá Barreto e Odilon Negrão, este também representado pelo pseudônimo de Ibera Poytan, e Coelho Júnior. Tanto Raul Gomes quanto David Carneiro colaboravam frequentemente na imprensa paranaense nesse período, defendendo o desenvolvimento do estado em diversos âmbitos. Suas atuações contemplando assuntos ligados ao Paraná podem indicar o reconhecimento que o editorial da *Ilustração Paranaense* dava aos que tinham experiência nessa abordagem, mesmo que esses intelectuais não tivessem como principal foco de sua escrita a arte. O único artista que colaborou com críticas de arte no periódico foi Curt Freyjesleben, o que demonstra o interesse dos próprios artistas em comentar a produção artística. Todos os autores desse segmento são locais, o que dá indícios da importância que a Revista dava aos produtores culturais do estado, sendo sua principal investida a arte paranaense.

Ao analisar o QUADRO 1, Salturi (2011, p. 78-79) defende a ideia da “interdependência entre artistas e escritores”, de maneira que a crítica servia como “reconhecimento social e artístico” dos artistas, pois colocava à mostra suas carreiras e obras em locais legitimados como artísticos. Portanto, divulgar a fala dos críticos por meio da imprensa torna-se necessária para a circulação da arte entre o público.

Nos anos de 1940 e 1950, das revistas que circulavam na capital, a exemplo de *A Divulgação*, *A Ilustração*, *Ideia*, *Prata da Casa* e *Guaira*, já apresentavam artigos

sobre a movimentação cultural do estado, mas tendo nelas as artes visuais pouca expressão. Também associavam o caráter moderno de seu editorial com o compromisso de divulgar questões de âmbito nacional e internacional – o que pode ter sido uma estratégia de alcançar maior público. No artigo de abertura da *Guáira*, publicado em 1949 pelo Diretor da revista, José Cury, tais anseios são colocados:

GUAÍRA pretende ser uma revista moderna para o Brasil. O que equivale a dizer uma revista em sintonia com o que vai pelo país e pelo mundo, refletindo em suas páginas as pulsações da hora que passa e cuja fixação em acontecimentos, homens e idéias representam típicos sinais dos tempos. [...] procuramos nos articular em todo o país, inclusive no estrangeiro, com jornalistas e escritores, fotógrafos e desenhistas, e nomes responsáveis por assuntos especializados [...] além de agente e correspondentes em todas as capitais, de modo a levar para a frente, com a seriedade de um empreendimento editorial planejado, a realização desta revista. (CURY, 1949, p. 1).

No trecho acima, há o empenho em demonstrar que a revista contava com profissionais para participarem de suas publicações. As pretensões de modernização do país compactuavam com a necessidade da formação de especialistas. Para Pereira (1996), esses ideais divulgados pela imprensa também foram resultado do encurtamento das distâncias pela agilidade dos novos meios de transportes. Segundo o autor,

[...] não só as revistas refletiam esta nova maneira de ver o mundo, o próprio espaço urbano sentia a modernidade em suas ruas. [...] tal espírito modernizante irá afetar todos os cantos do país. A supressão de distâncias antes inimagináveis agora era facilitada pelos novos meios de locomoção. Disto resulta até mesmo um melhor controle sobre o tempo. Automóveis, bondes, trens, davam aos objetos cotidianos contornos meio mágicos. (PEREIRA, 1996, p.59-60).

A *Idéia*³⁴ passou a circular na capital paranaense em 1941, tendo sido poucas as edições da época preservadas³⁵. Na contracapa das publicações, o periódico se autodeclarava como “jornal de difusão lítero-educacional” e “sob os auspícios da Diretoria de Educação”, indicando sua orientação para fins educacionais, subsidiados pelo governo. São recorrentes em suas publicações crônicas, contos, poesias, comentários sobre cinema e artigos que mencionam a importância da educação, entre as quais se destaca o texto de Vinícius de Moraes (1943, p. 28; 30), que argumenta

³⁴ Com direção de Glauco Sá Brito.

³⁵ As revistas pesquisadas encontram-se no acervo da Biblioteca Pública do Paraná, no setor de imprensa paranaense.

em favor da criação de uma revista de cinema educacional. Os números encontrados foram publicados entre os anos de 1941 e 1943, e destes, apenas dois possuem artigos que referenciavam a arte, ambos de autores de fora do estado e publicados, originalmente, em outros meios. O artigo de Alvaro Moreyra³⁶ (1943, p. 16-18) consiste em uma transcrição de sua fala na Feira de Arte moderna do Rio de Janeiro, em que pouco é mencionado sobre as obras e os artistas participantes do evento. O autor discursa em favor da liberdade de expressão, fazendo uma análise da dura realidade da arte perante as movimentações do nazismo na Alemanha. Segundo o autor,

[...] o deus [Hitler] não passava de um domador de circo... Sem emprego, junto de alguns artistas em condições precárias, transformou a pátria ilustre em Circo Sarrazani. A cruz suástica era o cartaz. A Alemanha no chão, de pernas e braços esticados, de mãos e pés torcidos, Fogueiras de livros serviam de luz aos espetáculos. Judeus, católicos, intelectuais, os que não possuíam a vocação do cativo, eram as feras... Proibido não gostar. Proibido não aplaudir. Ninguém tinha licença de olhar para fora. O chicote do domador regia a banda e acompanhava os números... (MOREYRA, 1943, p.17)

O outro artigo é de autoria de Mario de Andrade (1943, p. 20-22), retirado do catálogo da exposição de Lasar Segall, ocorrida naquele mesmo ano no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. O autor faz duras críticas ao período “individualista” do artista e elogia suas obras que trazem referências brasileiras. A predominância de autores de São Paulo ou Rio de Janeiro e o fato de nenhum dos textos ter sido escrito especialmente para a revista podem ser interpretados como indícios da escassez de escritores aptos ou dispostos a comentar sobre o circuito artístico no Paraná. Além não serem paranaenses, os autores tratavam da arte de fora do âmbito paranaense, o que também pode ser indicativo de uma estratégia da revista, procurando dar elementos mais atualizados à audiência curitibana sobre os acontecimentos dos grandes centros. Também foram encontradas poucas referências na *Prata da Casa* sobre o tema. As publicações pesquisadas datam ano de 1945, mas, diferente da *Idéia*, o contexto artístico paranaense foi mencionado em suas páginas. A criação da SCABI em Curitiba foi noticiada por Alice Ribeiro:

Foi fundada em Curitiba, em fins do ano passado, a Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, com as altas finalidades de incrementar a cultura da

³⁶ Álvaro Moreyra (1888-1964) atuou como cronista, poeta, dramaturgo, jornalista e radialista. Dirigiu a revista *Paratodos*, que promove escritores e artistas modernistas. Foi eleito para ocupar a Cadeira na Academia Brasileira de Letras (ÁLVARO, 2017).

música e do teatro sob todos os seus aspectos. É uma organização semelhante à já existente em outros centros do país, como Rio, São Paulo, Porto Alegre, etc. (RIBEIRO, 1945, p. 42).

A criação da Associação foi vista como benéfica ao progresso do estado pela autora, que a via como espelho de instituições congêneres localizadas em outras grandes metrópoles que já haviam experimentado tais mudanças. Ribeiro (1945) faz maiores menções em relação à música, aos concertos e a apresentações promovidos pela Instituição, sendo pouco mencionado sobre o cenário de artes visuais. Outro artigo de relevância trata da entrevista realizada com Fernando Corrêa Azevedo³⁷ (1945, p. 25), então diretor da SCABI. Segundo o entrevistado, “a civilização não consiste só em grandes realizações materiais. Civilização é, antes de tudo, conquista intelectual e moral. [...] Um povo sem arte não é apenas um povo intelectualmente atrasado, mas é também um povo sem coração...”. As palavras de Azevedo revelam a mentalidade de parte dos intelectuais do Paraná, que viam a arte como símbolo da civilização moderna.

O periódico *A Ilustração* iniciou suas publicações em 1939, tendo como diretor Silvino Alves Baptista. Ao longo dos sete anos das publicações analisadas, a Revista alterou sua abordagem em relação ao conteúdo. Nos primeiros anos, as publicações da *A Ilustração* apresentavam como subtítulo “Industrial, Comercial, Literária e Mundana. Seções informativas em geral.” Nesse período, a postura editorial do periódico pode ser analisada diante de suas capas. Em 1941, por exemplo, estampava uma fotografia do ministro Fernando Costa em uma plantação de trigo localizada ao Norte do estado do Paraná (FIGURA 8).

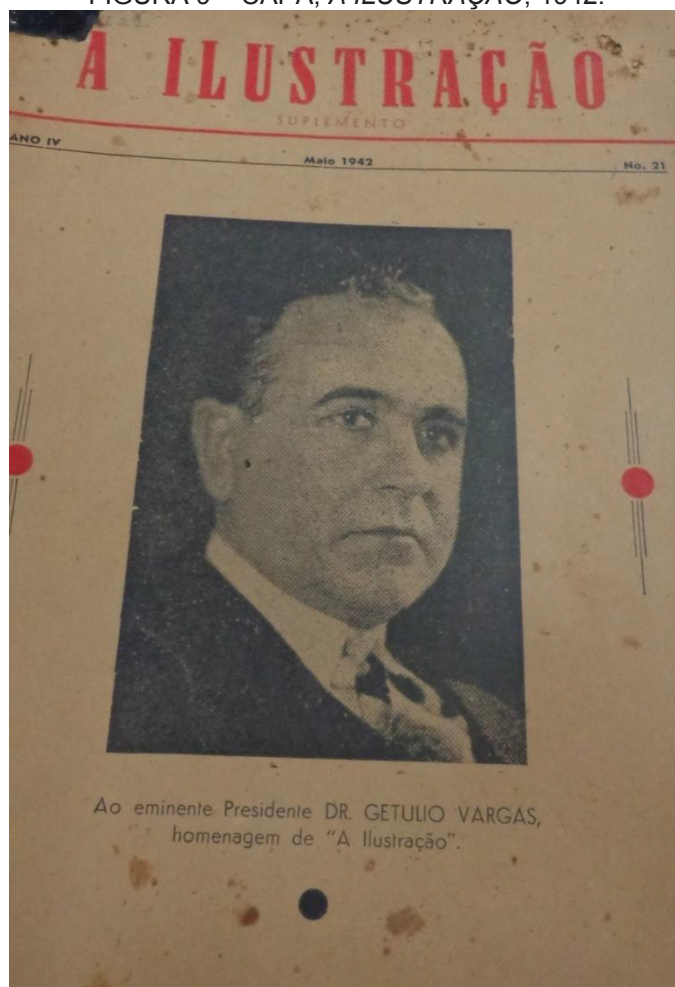
³⁷ “Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975) [...] carioca radicado em Curitiba a partir de 1932, cursou Filosofia e Letras Clássicas na Universidade do Paraná. Dedicou-se ao magistério, à pesquisa sobre folclore paranaense à organização cultural. Foi diretor da SCABI e da EMBAP, secretário da Comissão de Música do IBECC; diretor da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Paraná; presidente da Comissão de Educação e Cultura do Centenário do Paraná; Professor fundador da Universidade Católica do Paraná”. (TORRES, 2016, p.112).

FIGURA 8 – CAPA, A ILUSTRAÇÃO, 1941.

FONTE: *A Ilustração*, 1941, CAPA.

Nesse período, os assuntos recorrentes relacionavam-se aos eventos políticos, à movimentação da indústria local e nacional, à agricultura no Paraná e a homenagens a políticos. Muitos deles tinham como tema o presidente da época, Getúlio Vargas, que teve uma publicação especial a ele dedicada no ano de 1942. (FIGURA 9)

FIGURA 9 – CAPA, A ILUSTRAÇÃO, 1942.

FONTE: *A Ilustração*, 1942, n. 21, CAPA.

Nesses anos, raramente apareciam artigos que abordavam cinema e literatura. A partir de 1944, ano 6 da Revista, aparecem publicações com abordagem direcionada à cena cultural brasileira, contendo crônicas, poesias e críticas literárias. A identidade visual de *A Ilustração* também acompanhou a mudança dos temas abordados. As capas já não apresentavam mais o subtítulo e passaram a estampar reproduções de obras de arte, a exemplo de uma capa de 1945, que traz a reprodução de um desenho do artista Guido Viaro (FIGURA 10).

FIGURA 10 – VIARO, G. ILUSTRAÇÃO DE CAPA, A ILUSTRAÇÃO, 1945.



FONTE: *A Ilustração*, 1945, CAPA.

Os temas mais abrangentes sobre arte, que incluíam artes visuais, tinham como fonte livros ou jornais de outros estados³⁸. Também se percebe a inclusão desse tema com maior frequência no ano de 1945. O crítico de arte Sérgio Milliet, defensor da arte moderna e expoente na crítica paulistana naquele período, é autor de textos publicados em alguns números do periódico. Sua presença pode ser justificada pela carência de escritores especializados na temática ou pelo fato de o meio acreditar na

³⁸ Como exemplo, os seguintes artigos:

MILLIET, Sérgio. Posição do pintor. *A Ilustração*, Curitiba, n. 2, ano 7, p.13-14, mai.1945. (Extraído do livro *Pintura Quase Sempre* – ed. Globo); MARTINS, Luis. Política e arte. *A Ilustração*, Curitiba, n. 2, ano 7, p.3-4, mai.1945. (Transcrito do Diário de São Paulo. Sobre a necessidade do engajamento político dos artistas).

importância de contar com um crítico de renome, ou então querer dizer que as revistas desconheciam ou não se interessavam pelos críticos locais. Também é fato que os intelectuais e as movimentações das grandes metrópoles, como São Paulo, serviam de inspiração para os editores de tais periódicos. Ao mesmo tempo, é frequente, na *A Ilustração*, a presença da crítica literária, tendo Wilson Martins³⁹ como principal colaborador. Seus artigos também eram publicados em jornais da capital paranaense, nos quais assinou colunas sobre literatura nos anos de 1940. Nascido em São Paulo, passou a morar em Curitiba em 1930, local em que se formou e iniciou sua carreira na literatura. Sua formação em Direito, em 1943, e sua atuação como professor de Filosofia, a partir 1952, é exemplar da situação dos intelectuais, que atuavam em diversas áreas. A transcrição do discurso de Martins na *A Ilustração* é uma das raras aparições de intelectuais da cena local que ali abordavam especificamente a arte:

A arte, entretanto, ao que me parece, não achou ainda uma fórmula democrática. Os artistas têm vivido até hoje mais ou menos desligados do povo, em que pesem os seus protestos e as suas intenções [...] os homens que, numa compreensão errada de suas finalidades, de sua natureza, de seus contornos, interpretando mal a distinção que ela confere, têm criado a lenda da Arte-tabú, da Arte reservada a uns poucos, da Arte incompreensível. [...] o que a define essencialmente, é exatamente o fato de estar aberta a todos, de ser a todos acessível, de estar ao alcance da compreensão de todos, de se dirigir ao maior número muito embora os criadores sejam apenas alguns poucos. [...] (MARTINS, 1945, p.22).

A fala de Martins revela seu inconformismo diante da falta de entendimento do público com relação à arte do período, criticando um certo hermetismo do campo artístico, bem como a necessidade de uma abordagem mais democrática. Como manobra para mudar tal situação, ele alerta sobre a importância das exposições e das

³⁹ Wilson Martins nasceu em São Paulo, em 1921. “Crítico literário, tradutor e professor. A partir de 1930, vive com a família em Curitiba, onde estuda direito, formando-se em 1943, na Universidade do Paraná. Estreia como crítico literário com a publicação, em 1946, da coletânea *Interpretações*. Após receber bolsa de estudos do governo francês, passa uma temporada em Paris entre 1947 e 1948. Em 1952 inicia a carreira de professor na Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná e, a partir de 1954, colabora na grande imprensa escrevendo para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1978 passa a escrever no *Jornal do Brasil*. Sua principal obra, *História da Inteligência Brasileira*, em sete volumes, publicados entre 1976 e 1979, mistura textos biográficos de importantes intelectuais brasileiros com a crítica de livros, dando ênfase ao estudo da literatura a partir dos contextos culturais em que ela se desenvolve. Os 15 volumes de *Pontos de Vista* reúnem toda a sua atividade em jornais. Wilson Martins faz parte de uma tradição iniciada na literatura francesa, atualmente seguida por poucos autores, e conhecida como “rodapé literário”. Nela inscrevem-se os críticos que colaboram semanalmente para os jornais mantendo-se fora do universo acadêmico dos ensaios e valorizando a análise da obra e não de seu autor. De 1965 a 1991 leciona nos Estados Unidos, na cadeira de literatura brasileira da Universidade de Nova York. Três anos depois volta a viver em Curitiba. Em 1995 transfere sua coluna semanal para *O Globo*, mas retoma, em 2005, o trabalho de quase 20 anos de colaboração no *Jornal do Brasil*, no caderno *Idéias*”. (MARTINS, 2017).

discussões sobre arte. A abordagem por Wilson Martins desse tema é semelhante à da crítica de arte no cenário brasileiro, que teve contribuição de nomes vindo da literatura e da crítica literária, tal como Mário de Andrade, poeta e cronista que participou da movimentação da Semana de Arte Moderna de 1922. A atuação dos críticos entre as diversas áreas da cultura é bastante comum na capital paranaense entre os anos de 1940 e 1950. Como veremos ao longo deste capítulo, nos jornais curitibanos, os críticos de arte eram os mesmos que proveriam críticas de música e de teatro. Para Sirinelli (2011), a competência múltipla desses intelectuais “polígrafos” era comum nas primeiras décadas do século XX. Segundo o autor, a ampliação da imprensa e as mudanças no cenário cultural das cidades exigiram que os intelectuais participassem da cobertura de eventos de diferentes naturezas.

A partir de 1945, a presença da arte nesses tipos de periódicos se torna mais frequente. Nas revistas *A Divulgação* e *Guáira*, com circulação posterior a esse ano, há uma maior frequência da temática em comparação às outras já mencionadas. O período de circulação da primeira corresponde aos anos de 1947 a 1956. Segundo Machado (2012, p. 80), *A Divulgação* possuía como principal colaborador David Carneiro. Para a autora, apesar do enfoque não direcionado apenas ao contexto paranaense, os assuntos variando entre política, economia e cultura, observa-se que os temas tratados partiam de aspectos mais locais, desde os artigos em que eram exaltados os símbolos do Paraná às capas que apresentavam ilustrações de arquiteturas e paisagens do estado. A hipótese levantada pela autora é de que as iniciativas de Carneiro buscavam dar visibilidade nacional ao Paraná, assim como divulgar aos próprios paranaenses suas raízes históricas⁴⁰. Além disso, nota-se a presença de artigos escritos por paranaenses. Já nos primeiros números, Romário Martins (1948) colabora com os textos intitulados “Paranística”⁴¹ e “Símbolo Paranista”⁴², ambos ressaltando o espírito do Paraná em relação às expressões artísticas. Por outro lado, muitas matérias não eram assinadas, como o artigo “Cenário Artístico-Cultural”⁴³, que traz o informe sobre a posse de Oswaldo Pilotto na EMBAP. Apesar da ausência de autoria, o artigo contribui com a divulgação da movimentação

⁴⁰ Entre a participação de David Carneiro, inclui-se seu papel como historiador do Paraná.

⁴¹ MARTINS, R. Paranística. *A Divulgação*, Curitiba, n.3-4, p. 37-39, fev.mar.1948.

⁴² MARTINS, R. Símbolo Paranista. *A Divulgação*, Curitiba, n.5, p. 37-39, ago.set.out.1948.

⁴³ CENÁRIO ARTÍSTICO-CULTURAL. Sociais. *A Divulgação*, Curitiba, n.14-15-16, p. 39, jan.fev.mar.1946.

artística no Paraná, demonstrando o esforço do editorial em ressaltar a prosperidade daquela Instituição:

Pelo número crescente de matrículas efetuadas, é visível o apoio da comunidade curitibana, prestigiando assim este Instituto ímpar do estado, que um dia poderá contar com grandes valores da música ou das artes plásticas entre seus atuais alunos. (CENÁRIO..., 1946, p.39).

As revistas apresentadas até então traziam colunas que abarcavam o tema das artes com caráter mais expositivo que crítico. Enaltecendo mais que analisando, esses periódicos traziam entrevistas com artistas, fotografias de obras e de seus ateliês, como forma de apresentar esses personagens ao público. A coluna fixa intitulada “Uma figura em foco”, da revista *Guáira*, é a que mais recorre aos assuntos artísticos. A fim de divulgar a biografia de um de um artista como personagem da cena cultural, eram trazidos artigos com breves panoramas das exposições realizadas e premiações por ele conquistadas, acompanhados não raro por imagens de suas obras ou dele próprio. Não havia análise de obras ou potencial crítico nesses textos, que consistiam em espécies de entrevistas biográficas de caráter laudatório. Seguindo a perspectiva de Argan (1988, p.127), a principal característica do método crítico da arte é possuir “como fim a interpretação e avaliação das obras artísticas”. Portanto, as características das matérias encontradas nesses periódicos não cumprem com todos os requisitos do que entendemos como crítica de arte. Apesar disso, esses artigos biográficos continham potencial de mediar o conteúdo de arte com o público, visto que já traziam ao leitor informações em torno do processo artístico do artista. Como afirma Venturi (2013), o processo de formação da crítica de arte passou por momentos em que as biografias eram os poucos meios de registro e de mediação do campo artístico com o público. Desse modo, as matérias das revistas paranaenses até aqui analisadas podem ser o início do processo de construção da crítica no estado. Na matéria sobre o escultor João Turin, encontra-se o registro do artista em seu local de trabalho (FIGURA 11). Já em “Portinari”, observam-se reproduções de suas ilustrações (FIGURA 12).

FIGURA 11 – TURIN EM SEU ATELIÊ. REVISTA *GUAÍRA*, 1949.

FONTE: Costa, 1949, n. 4, p. 25.

FIGURA 12 – PORTINARI, C. ILUSTRAÇÃO. REVISTA *GUAÍRA*, 1949.

FONTE: *Guáira*, 1949, n. 4, p. 22.

As dimensões das reproduções encontradas na *Guáira* indicam a preocupação com a orientação gráfica. As figuras ocupam, em suas páginas, quase

80% do espaço. Em contrapartida, não há menção de títulos ou datas de produção das obras, tampouco os textos as analisam ou a elas se referem. Pode-se considerar que não faz parte da pretensão da revista fazer crítica à produção artística. O caráter biográfico desses artigos revela que os autores não são críticos de arte ou especializados no assunto, mas sim de jornalistas que têm por objetivo divulgar o artista e suas obras, noticiando informações genéricas ao público a título de curiosidade.

As publicações que abordam ou expõem obras de arte e artistas em parte das revistas pesquisadas, que circulavam entre as décadas de 1940 e 1950, assemelham-se às que encontramos em *Guaira*. Em suma, esses periódicos tinham uma ou mais das seguintes características: privilegiavam a arte moderna, mas com artigos publicados em outros veículos, desconsiderando o movimento moderno no estado e com temas referentes à produção realizada em grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo; tratavam a arte paranaense, mas pela perspectiva do movimento paranista, a fim de divulgar a identidade do Paraná; apresentavam reportagens de personagens do meio cultural nacional ou internacional, muitos deles modernos, trazendo imagens das obras sem analisá-las.

As críticas de arte aparecem raramente, sem coluna fixa ou periodicidade. Esses aspectos apontam que tais veículos tinham um certo compromisso: a divulgação desse material para o público diverso, mas não com a crítica ou com o público especializado. Nota-se o aumento desses textos em publicações mais ao final da década de 1940. Este aumento pode ser decorrente do incentivo dos espaços criados no período para discussões de arte, como a EMBAP, o SCABI e o Salão Paranaense.

Diante disso, em meados da década de 1940, surgiu uma revista voltada aos interesses artísticos, principalmente às questões referentes aos movimentos culturais modernos. A reunião de intelectuais de aspirações moderna tornou possível a criação da revista *Joaquim*. Com 21 publicações entre os anos de 1946 e 1948 e como dissemos anteriormente, editada por Dalton Trevisan⁴⁴, a iniciativa pretendia colocar o leitor em contato com as discussões que aconteciam em âmbito global em relação

⁴⁴ Trevisan também editou a *Tingui*, revista com finalidades estudantis. Segundo Sanches Neto (2004, p.840) “a folha *Tingüi* (março de 1940 a dezembro de 1943), veículo ainda indeciso e bairrista, como revela o próprio nome: *Tingüi* é uma árvore e um povo indígena local, funcionando como sinônimo do Paraná. Se a sua preocupação é localista, seu ideário inicial é de uma ingenuidade dolorosa.”

à música, poesia, literatura e artes visuais, visto que a produção artística do período ainda sofria influência da herança paranista das décadas passadas.

O Paraná em que ele [Dalton Tevisan] estreia vive um período de expectativa de nova identidade ao ver se aproximar a data do primeiro centenário de sua autonomia política e este é um fator histórico importante para se pensar a atuação do grupo que se forma em torno da revista *Joaquim* [...], exigindo uma arte atual (SANCHES NETO, 2004, p. 587).

Porém a *Joaquim*, diferente das publicações de caráter mais genérico, era um veículo que dialogava com círculos especializados. Segundo Osinski (2006),

[...] embora esse nome simples sugerisse como destinatário o homem comum, espalhado por todo país, essa não era uma publicação de conteúdos fáceis ou de apelo popular. Atingindo pessoas iniciadas em literatura, filosofia, arte e cultura em geral, a revista tinha como público alvo não só artistas e escritores locais, mas a intelectualidade brasileira de modo geral (OSINSKI, 2006, p.121).

A *Joaquim* ainda contava com a colaboração dos críticos literários Wilson Martins e Temístocles Linhares. A presença dos artistas visuais é igualmente notória, como no caso de Guido Viaro e Poty Lazzarotto, além da participação frequente de críticos de arte paulistas e cariocas, como Sergio Milliet, Mario Pedrosa e Quirino Campofiorito. Dos críticos de arte paranaenses, destaca-se Gianfranco Bonfanti. Erasmo Pilotto, além de editor dos primeiros números, também participa como entrevistador e cronista. Eram recorrentes textos que abordavam a escassez de espaços de debate e a carência da crítica de arte no contexto paranaense. Na segunda publicação da *Joaquim*, Guido Viaro assinala as propostas que acredita que pudessem expandir a produção artística Paraná. O artista recomendava

Para a mocidade, concursos de críticas, conferências em forma de palestras, publicações, visitas comentadas a exposições, etc. E, para os grandes, mandar vir, contratar críticos honestos e inteligentes, que essa é a maior necessidade que temos no presente momento. [...] mandar vir pelo menos um crítico que possa ensinar, orientar (VIARO, 1946, p.5).

Para Sanches Neto (2004), o empreendimento dos idealizadores da Revista é consequência das mudanças socioculturais ocorridas no país naquele período. Como resultado da modernização, com a criação de estradas e o aperfeiçoamento dos meios de comunicação, encurtaram-se as distâncias, facilitando o intercâmbio cultural. Segundo o autor,

Os jovens de diversas províncias estabelecem contatos, principalmente nas primeiras edições do Congresso Brasileiro⁴⁵ de Escritores, em 1945 e 1947, desfazendo o descompasso entre as várias regiões do país. É a descoberta súbita (e, bastante atrasada, mas nem por isso menos entusiasta) da arte moderna que faz com que os moços de Curitiba, liderados por Dalton Trevisan, criem *Joaquim*, que teve dois momentos distintos, um mais voltado para a briga doméstica contra os passadismos paranaenses e outro de amplitude mais nacional. (SANCHES NETO, 2004, p. 864).

Com abordagens sobre literatura, filosofia e música, nota-se uma considerável recorrência de artigos que faziam referência ao âmbito das artes visuais na Revista, os quais variavam entre críticas de arte, entrevistas e apresentação de artistas, podendo ser observados os seguintes artigos sistematizados no QUADRO 2.

QUADRO 2 – PUBLICAÇÕES REFERENTES ÀS ARTES VISUAIS NA REVISTA *JOAQUIM*

DATA	AUTOR	TITULO
Abril de 1946	Campofiorito	A exposição de Nigri – Crônicas Paralelas
	João Chorosnicki	A exposição de Nigri – Crônicas Paralelas
	Erasmus Pilotto	Poty e a Prata de Casa
	Sérgio Millet	Modernismo
		Manifesto para não ser lido
Junho de 1946	Erasmus Pilotto	Gatti Rabbiosi – Entrevista com Guido Viaro
Julho de 1946	Guido Viaro e Adriano Robine	Leo Cobbe
	Erasmus Pilotto	A filosofia e a arte
Setembro de 1946	Leon Pierre-Quint	Surrealismo - Arte Contemporânea
	Alberto Beguin	O mundo do surrealista – Arte Contemporânea
	Tristão de Ataíde	(Em Letras e Artes, Suplemento de “A Manhã”
Outubro de 1946	Guido Viaro	Bakun
	Wilson Martins	Idéia de um crítico literário
Dezembro de 1946	Gianfranco Bonfanti	De como não ensinar pintura
		Viaro, hélas... e abaixo Andersen!
	Gianfranco Bonfanti	Expressionismo no Rio
	Yllen Kerr	Não é o Grande Público o Inimigo da Arte Moderna — Entrevista com Di Cavalcanti

⁴⁵ Segundo Luca (2008), foi um evento realizado pela “Associação Brasileira de Escritores” (ABDE). Em 1942, fundou-se a “Sociedade dos Escritores Brasileiros”, sob liderança de Sérgio Milliet. No ano seguinte, elabora-se o estatuto da ABDE com a participação de Manoel Bandeira, Astrojildo Pereira, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Prudente de Moraes Neto. As diretrizes da ABDE tinha objetivo defender os interesses dos escritores principalmente em relação à remuneração do ofício. Foi um espaço de debate “em torno da função e do papel dos intelectuais, da defesa da liberdade de expressão e da luta contra o fascismo”. (LUCA, 2008, p. 102). A ABDE então realizou em 1945 o 1º Congresso de Escritores na cidade de São Paulo.

Fevereiro de 1947	Wilson Martins	Notícias do Paraná
	Fábio Alves Ribeiro	Gerações brasileiras das duas guerras
	Temístocles Linhares	O caso de consciência do Paraná
Março de 1947	Carlos Drummond de Andrade	Invencionismo
	Potyguara Lazzarotto	Rouault, Van Gogh e os Novos
Maio de 1947	Sérgio Millet	Joaquim
	Campofiorito	Os ilustradores de Joaquim
Junho de 1947	Mario Pedrosa	Flores do Abismo
Agosto de 1947	Lêdo Ivo	Depoimento de Lêdo Ivo
	Temístocles Linhares	Presença de Kafta
	Potyguara Lazzarotto	Museu de arte moderna
Outubro de 1947	Raul Lozza	Carta aberta à Monteiro Lobato
Maio de 1948	Otto Maria Carpeaux	Uma, duas, três dificuldades da crítica literária
	Maria Isauda Pereira de Queiror	O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro
Julho de 1948	Edmur Fonseca	E agora José?
	Valdemar Cavalcanti	Nova Geração
	Danton Trevisan	Encontro
	Guido Viaro	Bakun
	Esmeraldo Blasi Jor.	Nilo Previdi
	Nilo Previdi	Esmeraldo Blasi Jor.
Outubro de 1948	Temístocles Linhares	Moços de Hoje
	Machado de Assiz	A nova geração (em 1880)
Dezembro de 1948	Armando Ribeiro Pinto	Assistência às crianças desamparadas
	Héctor P. Agosti	Defesa do Realismo

FONTE: Revista *Joaquim*, 1946-1948.

Em comparação com as revistas analisadas anteriormente, a *Joaquim* apresentava maior frequência de publicações que abordavam as artes visuais. Além da defesa pela especialização dos críticos paranaenses, as críticas de arte comportavam um número expressivo nas edições da revista. Como vemos no QUADRO 2, o periódico trazia artigos de críticos de arte vindos de fora do estado, e outros de intelectuais locais, como Temístocles Linhares, João Chorosnicki e Wilson Martins. Nota-se também a colaboração de artistas como Guido Viaro, Potty Lazzarotto, Nilo Previdi e Gianfranco Bonfanti, apontando a relevância que a revista dava à sua fala. O periódico também trazia discussões e informações sobre a movimentação artística dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo as

temáticas da arte moderna e do conflito entre os tradicionais e modernos assuntos privilegiados. Segundo Osinski (2006), as discussões empreendidas pelos articulistas e a participação intensiva do artista Guido Viaro nas publicações endossam a tese de que o periódico tinha como principal símbolo da modernidade paranaense a arte por ele produzida. Nota-se, ainda, a participação de artistas que escreviam críticas sobre os colegas de ofício ou sobre movimentos específicos. Esta atitude pode ser analisada como uma estratégia desses artistas para a promoção mútua da própria arte. As obras de arte reproduzidas na Revista eram apresentadas em entrevistas com artistas, nas capas e como ilustrações em textos literários. Os sete primeiros números da *Joaquim* traziam capas com reproduções de obras de Poty Lazzarotto (FIGURA 13), sendo alterado apenas o jogo de cores. Já as capas dos anos seguintes⁴⁶ passaram a contar com obras de artistas de âmbito nacional, como Di Cavalcanti e Portinari (FIGURA 14).

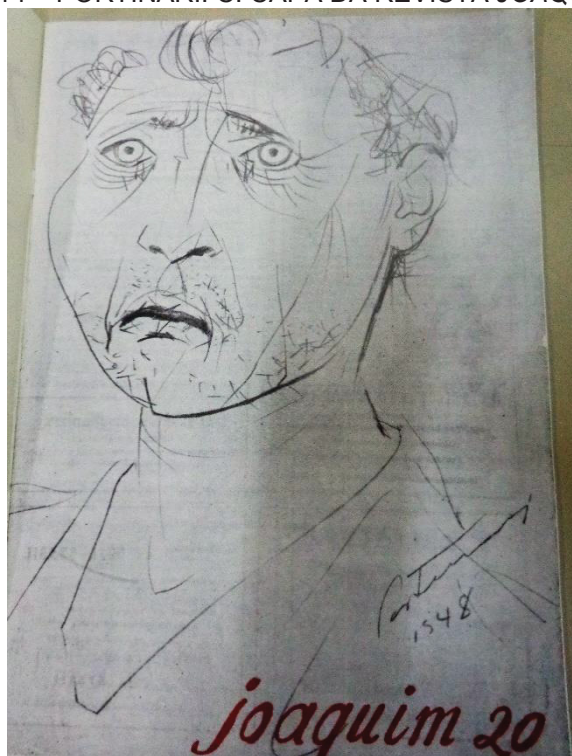
FIGURA 13 – LAZZAROTTO, P. CAPA DA REVISTA *JOAQUIM*, 1946.



FONTE: *Joaquim*, 1946, n. 1, CAPA.

⁴⁶ Nº 1-7, 16 e 19 por Poty; nº 8, 9, 11 e 14 por Yllen e Franco; nº 10, 17 por Yellen Kerr; nº 12-13 por Renina Katz; nº 15 por Di Cavalcanti; nº 18 por Fayga Ostrower; nº 20 por Portinari; nº 21 por Heitor dos Prazeres.

FIGURA 14 – PORTINARI. C. CAPA DA REVISTA JOAQUIM, 1948.



FONTE: *Joaquim*, 1948, N 20, CAPA.

No corpo da Revista, são muitas as reproduções de obras de arte, com destaque para os artistas Guido Viaro, Poty Lazzarotto, Nilo Previdi e Bakun. As obras apareciam associadas a entrevistas dos artistas ou a artigos de crítica de arte, servindo como exemplo daquilo que estava sendo mencionado, como no caso na entrevista realizada com Poty, na qual se vê um autorretrato do artista feito na técnica da gravura (FIGURA 15).

FIGURA 15 – PILOTTO, E. REVISTA JOAQUIM, 1946.

ABRIL
JOAQUIM
1946

ARTES PLÁSTICAS

Poty e a Prata de Casa

Entrevista por ERASMO PILOTTO

Reportar: — Poty, você veio agora do Rio, assistiu à recente exposição de arte francesa e viu a exposição chamada de arte degenerada, organizada pelo III Reich. Isso quer dizer que você viu uma arte produzida dentro do clima de maior intensidade do mundo contemporâneo: a arte da resistência francesa e dos ex-pugados da Alemanha. Si a obra de arte é uma das formas de transição da experiência humana, você, seguramente, tem muito que dizer-nos. De outra parte, essa arte, não só nasceu nas circunstâncias de uma experiência excepcional e de uma força quase inaudita, no meio da maior dor e da maior energia, como foi produzida dentro do espírito de nossos dias, nos quais os processos que se iniciaram no pós guerra de 1918, processos de importância relevantíssima, chegaram a um termo que nós mesmos não conseguimos definir, mas sentimos que é um mundo novo e prodigioso.

Poty: — Estive mesmo olhando com muito cuidado essas duas exposições. A exposição de arte degenerada do III Reich; a maior figura da exposição era Kate Kollwitz.

Em Kate Kollwitz o fundamental são os seus temas. Parece a revolta brotando na obra de arte. Um exemplo de um tema: duas crianças a puxar um arado, em lugar do cavalo. Diante da importância que assumem os seus temas, chega a passar para um segundo plano o seu alto sentido da construção das figuras, um sentido que os outros não conseguem atingir. As figuras construídas com bravura, mas cheias de rigor. E salienta-se o caráter das figuras. — nota de relevo, — e a falta de luz, energia e precisão. Mas os temas são, na obra de Kate Kollwitz, e que se deve considerar sobretudo: a miséria, a revolta, camponeses de uma humanidade dolorosa, a morte pela miséria, isso que por si só chama de temas monumentais. Quero frisar bem a importância de Kate Kollwitz.

Os outros oscilam entre esses temas sociais (do gariota de chian-lou de politicos) e os esforços para atingir formas novas de expressão nessa maneira que o povo chama genericamente de modernistas, ainda que confundido assim na orientação mais diversas. Na exposição de arte francesa contemporânea, as obras foram distribuídas por diversas salas: a primeira, a sala dos artistas, na qual figuram Picasso, Matisse, Braque, Balthus, logo para mostrar o ritmo com que

assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E si pensamos, então, no Parahá... Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que lá foi talvez superado!

A pintura da Resistência francesa, dentro das linhas gerais que já indiquei, é, ainda, parece-me, uma procura sem característica firmada, talvez a sua característica seja mesmo essa: procura. Mas, si fechamos os olhos, das duas exposições a impressão em conjunto que se tem é a de uma guerra mal terminada apenas e isso geraria dificuldades insuperáveis para que a exposição fosse mais perfeita. Lá estavam Driello, Braque, Rouault, Picasso, Matisse, etc. lá estavam na seção dos mais antigos. Dos seus sucessores, a meu ver, nenhuma expressão que mereça o nome de mestre ou apresente alguma coisa que seja como uma nova maneira de arte.

Reportar: — Você, Poty, viu igualmente exposições de artistas de nossos vizinhos da América do Sul. O confronto entre estas e as outras duas vindas da Europa tem um interessante caráter.

Poty: — Sim, diversos artistas sul-americanos têm passado pelo Rio, alguns bolistas. A pintura da América que fica do lado do Pacífico tem características próprias, inconfundíveis, constantes.

E' muito menos energia que a pintura brasileira. Podemos falar, então, numa originalidade da América. E os seus representantes são por vezes excelentes, cito Venturilli, muralista e xilógrafo, e Jarumil. E a escultura apresentada é de ótima qualidade.

Um paralelo entre nós e eles do outro lado do Pacífico revela bem a maior influência europeia em nossas artes plásticas enquanto que eles se alimentam de uma tradição e de um sentido regional muito mais marcado. O caráter local em sua obra é um dos pontos que chamam mais intensamente a nossa atenção.

Reportar: — E — desde que estamos na pintura brasileira, — qual a atitude dos pintores conservadores entre nós, em face dessa revolução, ou dessas revoluções da arte contemporânea?

Poty: — A produção dos pintores conservadores... bem... pelo menos de ano para ano. Pode-se ver nos Salões E' o inverso do que sucede com os da Escola Moderna. Eu não o digo para julgar, apenas verifico um fato, sem mudar de sua significação e de suas consequências. Acredito que acontecimentos como a Exposição Francesa sempre animam os pintores mais jovens e despertem sua audácia.

Reportar: — E o Parahá?

Poty: — Falta-nos "importância". Parece que nos contentamos sempre com a "prata de casa", sem nos preocuparmos em saber si ela é mesmo boa. Além disso, os capitães do atual selecionado cultural paranaense tentam em confundir conservantismo em tradição. Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para a frente e não a aderir e a repetir do que já foi feito. Se a obra de algum prata não precisa da proficiência dos antigos para ficar. Assim, em vez de banquetes e homenagens sem expressão, gostamos de discutir, você entende. Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros, apesar de possuírem os Curo-Freios, os Alejadinhos, levaram para lá os Niemeyer. Os Parinará, etc. sem esquecer os seus próprios artistas, como Chichatti, com prêmio de viagem à Europa. Minas, com ser um dos centros, no Brasil, de maior produtividade de tradições, coloca-se numa posição extraordinariamente progressista. Há a vista a obra realizada pelo prefeito de Belo Horizonte, Kubitschek. A exposição de Arte Moderna que ele fez realisar deve-se contar entre os grandes acontecimentos artísticos.



P O T Y, por ele mesmo

pintura produzida dentro da experiência de um mundo em qualquer coisa de elemental, um mundo inquietíssimo em processo de geração, no qual se batem uma nota fortíssima do social manifestada nos temas chamados comunistas e uma nota fortíssima do individual manifestada na procura de originalidade nas formas de expressão.

Si compararmos a Exposição de Arte degenerada e a Exposição francesa notaremos sempre nos franceses um sentido de maior refinamento, um maior sentido de pesquisa, uma pintura mais aberta ao problema técnico. Quando se anunciou a Exposição de Arte francesa contemporânea, houve quem dissesse que se tratava de uma tentativa aprendida por parte da França para reconquistar aos mercados de perfumes, tapetes, etc. perdidos durante

FONTE: Joaquim, 1946, n. 1, p. 7.

Sendo a Revista uma vitrine para esses artistas, como uma forma de promoção da arte defendida por seus idealizadores, também era comum a presença de obras com temas diversos, acompanhando textos de outros autores como forma de ilustração. Como exemplo desse último caso, temos o artigo "O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro" (QUEIROS, 1948, p.15) em que o assunto tratado foge das artes visuais, mas apresenta como complemento uma gravura de Poty Lazzarotto. (FIGURA 15).

FIGURA 16 – QUEIROS, M. I. P. REVISTA JOAQUIM, 1948.



FONTE: *Joaquim*, 1948, n. 18, p. 15.

Mesmo com seu público restrito, o periódico serviu de suporte para a constituição de um grupo engajado, disposto a atuar na crítica. A formação desses círculos sociais ou, de acordo com Sirinelli (2003) círculos de sociabilidade, foram cruciais para o desenvolvimento da crítica na imprensa, principalmente nos jornais diários. A reunião dos intelectuais em Curitiba colaborou para a criação de instituições destinadas ao ensino e ao debate de arte, formando novos artistas e público. Isso pode ser indício do favorecimento à formação de um público que fosse apto a consumir os bens culturais expostos nos eventos artísticos espalhados pela cidade.

Para Osinski (2015), no Brasil, a partir da segunda década do século XX, motivados pelo desejo de renovação artística e pela instauração da arte moderna, artistas e intelectuais passaram a utilizar a escrita como meio de defender seus ideais. Segundo a autora, isso ocorreu primeiro em São Paulo, por ocasião da Semana de Arte Moderna em 1922, em que artistas e poetas, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, produziram manifestos publicados em jornais e revistas, em defesa da

arte moderna no país. Essa prática passou a ocorrer nas demais regiões brasileiras, segundo Osinski (2015),

De forma menos visível, mas não menos relevante, o desejo de mudanças para o meio cultural do qual faziam parte, considerado muitas vezes insipiente e desmotivador para a prática artística, levou artistas e intelectuais atuantes nas regiões brasileiras mais afastadas dos centros de maior influência no meio artístico, como São Paulo e Rio de Janeiro, a se empenharem na publicação de textos com objetivos semelhantes. (OSINSKI, 2015, p. 426).

A credibilidade que a intelectualidade paranaense atribuía aos colegas oriundos de outros centros pode ser associada ao desejo de formar, no Paraná, críticos de arte que julgavam mais competentes. O posicionamento de Poty Lazzarotto (1946), expresso na revista *Joaquim*, deixa claro que ele considerava a crítica do estado muito deficiente e que, por isso, o meio local deveria se inspirar em profissionais de fora.

Falta-nos “importação” Parece que nos contentamos sempre com a “prata da casa”, sem nos preocuparmos em saber se ela é mesmo boa. Além disso, os *captains* do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para a frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito. Se a obra de alguém presta não precisa da propaganda dos amigos para ficar. [...] Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas (LAZZAROTTO, 1946, p. 8).

As premissas do artista salientam a responsabilidade da crítica naquele período. Não bastava que o crítico de arte realizasse elogios às obras e exposições, visando apenas a divulgação. Era preciso que ele tomasse partido, comprometendo-se com a orientação tanto do público quanto do artista. As qualidades atribuídas por Poty ao crítico Quirino Campofiorito revelam que as referências tomadas pelos idealizadores da *Joaquim* provinham do eixo Rio-São Paulo, onde as movimentações artísticas que consideram modernas – nas quais também se insere a crítica de arte – já contavam com maior estruturação. Essas cidades já possuíam um campo artístico mais definido, com maior número de espaços oficiais reservados ao ensino, discussão e exposição de arte.

Nos jornais que circulavam na capital paranaense nas décadas de 1940 e 1950, as críticas de arte se tornam mais frequentes, algumas constituindo colunas regulares sobre arte. Os jornais de maior circulação nos quais as encontramos são *O Dia*, *Diário do Paraná*, *Estado do Paraná* e *Gazeta do Povo*. Segundo Hoffmann

(2007), o crescimento da crítica neste período se dá não só como meio de divulgação da arte, mas também pelo sentimento de incipiência do meio, tendo por objetivo movimentar e fortalecer o campo. De acordo com o autor, a criação de espaços destinados à arte, principalmente àquela dita como moderna, exigiu a presença de pessoas que ocupassem o papel de críticos de arte com o objetivo de educar esteticamente o público para a apreciação das novas produções artísticas. Segundo o autor:

A produção de crítica de arte no Brasil nas décadas 1940 e 1950 está também associada à incipiente produção bibliográfica sobre arte brasileira, que, ligada à sociologia da arte, é muitas vezes de caráter divulgador. No decorrer da década de 1950, com o advento dos museus de arte moderna e da Bienal, a crítica amplia sua atuação, tanto no campo didático, como no de divulgação, com crítica teórica e militante. Cabe citar que os próprios museus e as Bienais promovem em suas exposições uma avaliação histórica da arte, com especial ênfase à história da arte moderna, fenômeno este característico em todo o mundo no pós-guerra. (HOFFMANN, 2007, p. 59-60).

Para Hoffmann (2007, p. 128), que analisou o contexto de São Paulo⁴⁷ naquele período, tais mudanças no cenário cultural e urbano incentivavam os jornais diários a acompanharem não só o crescimento da cidade, mas também parte de sua vida cultural. Assim, como salientado por Fabris (2010), o crescimento urbano nos grandes centros propiciou, de certa forma, as manifestações relacionadas à arte moderna. Por essa perspectiva, na capital paranaense, com o crescimento demográfico, urbano, econômico e da imprensa, formaram-se espaços propícios para o desenvolvimento cultural. Todavia, o modo como a arte moderna chega a terras paranaenses diverge da situação paulistana. Enquanto na década de 1920, parte dos artistas e intelectuais de São Paulo prestigiavam a Semana de Arte Moderna, o Paraná estava envolto com produções de caráter simbolista e regional, muito pela empreitada do movimento paranista, na busca de uma identidade para o estado.

⁴⁷ A pesquisa de Hoffmann (2007) trata da crítica de arte no contexto paulistano, em especial da crítica de Geraldo Ferraz nas Bienais. Segundo o autor, “nas décadas de 1940 e 1950, com grandes mudanças no cenário cultural e urbano de São Paulo, os jornais diários acompanhariam o crescimento da cidade e incrementariam a vida cultural. A pauta das páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* dedicadas às artes refletia este crescimento e contribuía para a divulgação e reflexão destas atividades, sejam elas publicações, seminários e congressos, exposições de artes ou concertos. As mostras competitivas e seus processos de seleção e premiação foram temas constantes”. (HOFFMANN, 2007, p. 128).

Na década de 1940, o jornal *O Dia* já publicava artigos que divulgavam eventos artísticos, dando maior destaque aos concertos musicais, às peças de teatro e principalmente ao cinema. Iniciou sua coluna voltada especificamente às artes, a qual teve contribuições de Curt Freyesleben e Nelson Luz. Apesar disso, a maioria das publicações do jornal apresentavam pequenas notas sem autoria e meramente informativas, citando apenas em geral as datas e os locais em que eram realizadas as exposições de arte. Essas notas eram publicadas, na maioria das vezes, em associação à coluna “Notas Sociais”, que trazia notícias de diversos aspectos, como falecimentos, aniversários, formaturas e eventos religiosos, e com as quais os conteúdos de arte disputavam espaço. Nos primeiros anos daquela década, os artigos sobre arte apareciam raramente e não possuíam um título específico. A FIGURA 16 é a reprodução de uma das páginas do jornal e mostra como as notas de arte apareciam naquele contexto. Ocupando um pequeno espaço dentro de uma coluna, “Notas Sociais”, podemos observar o texto “Exposição de pintura e escultura de Oswald Lopes”, que menciona: “Será inaugurada hoje, no Edifício do Louvre, sobre loja, à rua 15 de novembro, a Exposição de Pintura e Escultura do festejado artista paranaense Prof. Oswald Lopes” (EXPOSIÇÃO..., 1940, p. 2).

SALOMAU GUELMANN
Rua 24 de Maio 44

Notas Sociais

DR. CORIOLANO SILVEIRA DA MOTA
SINGELA HOMENAGEM, inspirada no movimento paulista de Aquiles Lacerda. **AQUÍLE TUMULO DE NEGRO MARMORE, LOGO A ENTRADA DO CAMPO SANTO, vivia, sempre, coberto das suas lindas fitas.** Era a ugonia de um Pai que no desquite com as fitas deixava, também, no Canteiro, sua pedaca de sua existencia atormentada pela saudade latida da FILHA querida da que se fôra, no veror dos anos. E tantas fôram as angustias desta saudade que a fita ficou prostrando a vida dessas fôras para o este extremo já sua vida, e tantas fôram as pedacas de sua existencia lá deixados, que sua vida fôram faltando as fitas sobre **AQUÍLE TUMULO DE NEGRO MARMORE, LOGO A ENTRADA DO CAMPO SANTO...**
Outra vida se aprava, em homenagem ao amor, rãdo de ser de tudo o que no mundo existe...
Certa os esculpiam na auncha incantada e aprava de entrar sua colôca, cujo estado se advitava, por mal desconhecido e de efeitos fulminantes e feneças consecutivas.
Enlaidado, porém, são os recursos científicos e mais, aliada, a profunda solidariedade carinhosa da medicina paulistana, encabeçada, nestas, aquela trajetória de amor e de bondade em plena razão necessitada, desconhecendo a tudo e a todos, o triste paradas...
Essa sua vida nos conselheiros de Hipocrates vi a morte do **CORIOLANO** com olhos que não se da ciência e algo, sem mádo de errar, que a causa sublima de seu termo sono, repouso, de adocente, onde repouso os mortais restos do extremo Pai e da FILHA querida — **AQUÍLE TUMULO DE NEGRO MARMORE, LOGO A ENTRADA DO CAMPO SANTO.**
C. M. B. M.

Aniversário am-se hoje:
AS SENHORAS:
Adeleide Marques de Oliveira, esposa do sr. Marinho Alves de Oliveira; Ana Teles de Azevedo, viúva do sr. Domingos Azevedo; Alice Ebnach, esposa do sr. Adolpho Brnack; Julieta Berner, esposa do sr. Roberto Berner; Natalina Zanon, esposa do sr. Maximilino Zanon.
Dona Constância Moeckel
Assinala a data de hoje mais um natalício da exma. senhora dona Constância Moeckel, esposa do sr. Waldemar Moeckel.
AS SENHORITAS:
Ezilda, filha do sr. Alfredo Nogueira; Lúcia, filha do sr. Narciso Ribas; Natalia, filha do sr. Antonio Cyrte.
Sarta Ruth Guasque
Na data que hoje deflê, transcorre o aniversário natalício da gentil senhorita Ruth Guasque, professora normalista, exerceu suas funções no Grupo Escolar "Fr. Vicente Machado" da cidade de Castro e filha do sr. Justus Guasque, já falecido, e de sua exma. esposa dona Eulina Rocha Guasque.
OS JOVENS:
Agostinho Lãez; Otávio de Almeida.

Farão anos amanhã:
AS SENHORAS:
Ella Gonçalves, esposa do sr. Manoel Gonçalves; Julia Martins, esposa do sr. José Bernardino Martins; Lucrecia Sperandio, esposa do sr. Henrique Sperandio.
AS SENHORITAS:
Beria, filha do sr. Manoel Valoso e Silva; Lucy, filha do Fernando Pereira Mendes; Nair, filha do sr. Francisco Silka; Dorelina, filha do sr. Manoel Ferreira; Iracema, filha do sr. Henrique Gomes; Ivete, filha do sr. Romão Branco Netto; Leonor, filha do sr. Carlos Weigert; Mariú Ana, filha do sr. Heitor Rodrigues de Paula; Maria L. P. Z. A. filha do sr. Constante Pinto; Xene, filha do sr. Gasdoso Gheur Ruth, filha do sr. Acadêl Pedroso.
Far anos amanhã a gent. Hesther Maria, Diva Machado Lima, filha do sr. Antonio José Machado Lima, sub-procurador da Fazenda Nacional.
OS JOVENS:
Laila Bettini; Renato Nascimento; Gasdô O. da Rocha.
AS SENHORAS:
Ariadna Ramos; Antonio Bernardino Martins; Amaro Santa Rita; gal. Helo Fernandes de Lima; Gumerindo O. Godoy; José Corrêa; Henrique Amor do Ce Figueiredo; Molés Sampaio.
Far anos amanhã o sr. Fernando Cretela.

CONTRATO DE CASAMENTO
Contrato Nupcial
Acaba de celebrar nupcias nesta Capital, com a senhorita Dulce Leite, e doctórando Marilê Costa Pinto.

PELAS SOCIEDADES
GRÊMIO FERREAS DO GRIESTE
No próximo sábado, 20 do corrente, essa vitoriosa agremiação, oferecerá a todos os seus associados e exmas, família uma de suas festas "solares", reinando desde já desusado entusiasmo.
Haverá uma agradável surpresa, no decorrer das animadas danças e que mais tem aguçado a curiosidade de seus "fans".
Um reputado "Jazz-Band" fará as honras da noite. E assim tudo irá concorrer para que essa esplêndida noite se transforme em mais uma vibrante conquista da fiel e fiel da sociedade.
x x x
GRÊMIO HEBRO-VERDE
Realiza-se hoje, com início às 11 horas, nos amplos salões da S. B. R. das Mercês, uma matine dançante promovida pelo Grêmio Hebro-Verde, gentil agremiação feminina, que dedica essa festividade às suas inúmeras associadas e admiradoras.
Um fino conjunto musical cadenciara as danças.

HOSPEDES E VIAJANTES
AS SENHORAS
Sr. Amanda Cunha
Presidente da Capital da República encontra-se novamente nesta cidade o sr. Amândeo Antezio da Cunha e exma. senhora, capitalista antigo comerciante desta praça.
O avião "Jacy", do Sindicato Condor, em trânsito por esta capital, trouxe as seguintes passageiras — desembarcadas: Rudolfo Tenius e Lucy Tenius, procedentes de Porto Alegre; embarcadas: Olavo Medeiros, Antonio Dias Macedo, dr. Angelo Crosato, Paulo Dietzold e Francisco Walther Kirehner, com destino ao Rio de Janeiro; em trânsito: Hermann Nais, José Carlos Barbara, Halma A. Raycho e Kurt Krelling.
Sr. José Gonçalves Pereira
Pelo avião de carreira da Vesp, procedente de S. Paulo, chega hoje a 18, o sr. José Gonçalves Pereira, conhecido representante das anetas "Inteiro Parke" e detentor de relógios despertadores "Wastelox", de fama mundial.
O sr. Pereira, que é socio da importante firma carioca Costa, Pereira e Cia, permanecerá durante algum tempo em S. Paulo, onde procedeu a uma investigação naquele mercado, pretendendo fazer extenso trabalho em Curitiba.

AGRADECIMENTO
Per intermédio deste jornal, vimos agradecer ao prestante e conhecido clinico parsiolo, sr. Dr. Lyndardo Santos Lima, pela maneira digna dos melhores serviços, com que se houve por ocasião da melindrosa operação efetuada em nossa filha Anita Pietras Cordeiro, na Casa de Saúde da cidade de Rio Negro, onde reside. A esse distrito e sobre capitulo, desejamos os mais ardentes votos de felicidade, para que os seus trabalhos sejam sempre coroados do mesmo êxito.
Este agradecimento é extensivo às assistidas e não menos prestimosas irmãs que compoem o quadro de enfermeiras daquela Casa de Saúde, também por tudo que fizeram em favor da paciente cujos estôjos foram incansáveis, afim de prodigalizarem operada, aquilo que ela necessitava.
Antônio Pietras
Marquilha Pietras

MISSA DO 6º MES DE Armando Boris
que será celebrada na Catedral Metropolitana no dia 15, às 7 1/2 da manhã; a viva voz penhorada agradece as pessoas que assistiram neste ato religioso.

Que tem seu estomago?
Não ande a procurar paliativos quando o seu estomago não estiver bom. Procure logo um remédio como **CARBOSTRITE**. Os grãntulos de **CARBOSTRITE** garantem um bom estomago. A vendem nas drograrias do Brasil.

Estilo e desenho próprios
V. S. telefone-nos e iremos buscá-lo em sua residência livre de compromisso.
FABRICA DE MOVES DIAMANTE
HERCILIO MAES
Rua 5 de Maio 2.854 — Telephone 3 5 6 4.

EDITAL
Sociedade Beneficente Rio Branco
Ex-Handwerker
CONVOCAÇÃO PARA ASSEMBLEIA GERAL
Devendo realizar-se à 19 do corrente, às 20 horas, em nossa Sãde, a Assembleia Geral Ordinária, referente ao ano de 1940, convido pelo presente os Srs. Sócios a comparecerem a esse ato, onde deverão ser tratados e resolvidos assuntos de magna importância, como sejam:
Aprovação do Balanço de 1939.
Fixação da quota de auxílios aos doentes.
Obras a serem realizadas no prédio da Sociedade.
Preenchimento de vagas no Conselho Deliberativo e outros assuntos.
3070 HORAS NETTO — 1.º Secretário

UMA OBRA DE ARTE EM EXPOSIÇÃO
Numa das vitrines do Louvre, à Rua 15 de Novembro está em exposição e tem provocado grandes e variados aplausos um grande e luxuoso tapete, confeccionado com grande cuidado pela exma. sra. d. Alzide Kest Cretela, esposa do sr. Fernando Cretela.
Trata-se de verdadeira obra de arte, digna de ser apreciada pelos que tem no mercado apreço as legítimas manifestações do bom gosto e do bôio.

EXPOSIÇÃO DE PINTURA E ESCULTURA DE OSWALD LOPES
Será inaugurada hoje, no Edifício do Louvre, sobre loja, à rua 15 de Novembro, a Exposição de Pintura e Escultura do festinado artista paranaense Prof. Oswald Lopes.

FRAQUEZA SEXUAL
Perturbações funcionais masculinas e femininas, desde impotência, vício e neurastenia, até a infertilidade e a infirmitade sexual, são tratadas com um só vício dos **MANOONS**
OPITAS MENDELINAS, amparadas na experiência científica e recebidas diariamente por milhares de médicos ilustres.
No Rio 129908. Pelo correio mais 15000. Dtas: Arnanjo Freitas, Oliveira, 88, Rua Phoenix, e drog. Isacco, e MAXIBO & CIA, Praça Tricentos, 57.

DR. MOACYR TADDEI ROCHA
Médico
AVISA seus clientes e amigos que transferiu seu consultório para os altos da Farmácia Stiefel, onde atenderá diariamente das 15 às 19 horas.

ESTA DOENTE?
Quer saber o que tem e ficar bom? Os médicos viciados evitam esta receita.

FORTE: O Dia, 1940, p. 2.

A estrutura do jornal⁴⁸ sofreu diversas mudanças no decorrer das décadas de 1940 e 1950. Os títulos das colunas culturais foram alterados várias vezes, assim como sua localização dentro do jornal. As críticas de arte passaram a ter maior representatividade em meados de 1940, mas ainda com pouco espaço em comparação a artigos e notícias de outras áreas. Em seus textos, Freyesleben tratava, geralmente, de artistas paranaenses, tendo por vezes comentado os eventos do Salão Paranaense de Belas Artes. No panorama de artigos que abordavam assuntos

⁴⁸ Vale ressaltar que as publicações do jornal, na primeira década de investigação, comportavam boa parte de matérias sobre os conflitos internacionais, em virtude das movimentações da Segunda Guerra Mundial.

referentes à cultura, também assumiu uma coluna semanal o crítico Wilson Martins, abordando a temática da literatura.

Entre as notas de divulgação sobre eventos culturais, eram mais comuns e mais frequentes as que tratavam de música e teatro. Porém, as várias mudanças editoriais do jornal passam a privilegiar com maior intensidade as artes visuais com o decorrer dos anos. Como exemplo disso, em 1944, “Notas Sociais” passa a incluir em seu espaço o subtítulo “De arte”. No entanto, não tendo periodicidade regular, por vezes essa seção aparecia em diferentes dias da semana, variando também seu lugar nas páginas do jornal. As notas culturais passaram a ganhar maior destaque nas publicações que antecederam 1950, inclusive com chamadas para inscrição no Salão Paranaense, bem como com críticas sobre o evento. Nesse período, contribuíram com o jornal, com críticas de arte, Guido Viaro, Curt Freyesleben, Lóio Pérsio e Nelson Luz, todos artistas produtores. Em 1949, Nelson Luz também passa a participar do periódico, assumindo a coluna fixa “De Arte”, na qual produzia crítica de arte, música e poesia.

Situação similar ocorreu nas publicações do jornal *Gazeta do Povo* daquele período. Já em 1940, o periódico reservava um espaço destinado à divulgação de peças teatrais, cinema e apresentações musicais. Nos anos seguintes, em relação às movimentações no cenário das artes visuais, passou a divulgar as inscrições do Salão Paranaense de Belas Artes como também a publicar críticas acerca desses eventos. Em 1949, Temistocles Linhares assumiu uma coluna de crítica literária. A partir de então, passou a contar com a participação de diferentes autores em suas críticas de arte, a exemplo dos textos de Guido Viaro, Nelson Luz e Paulo Santiago.

A publicações da *Gazeta do Povo* também destacavam a presença de críticos de outros estados em Curitiba, divulgando os eventos dos quais eles participavam e entrevistando-os. Em 1948, o jornal anunciava uma conferência que seria realizada por Sérgio Milliet na mesma semana e tecia comentários sobre a importância da presença do crítico na cidade:

Seria desnecessário revelar aqui o interesse que a conferência de Sérgio Milliet está despertando, uma vez que o renome do notável crítico e jornalista é internacional, constituindo-se a sua apresentação em Curitiba, com um dos fatos mais notáveis da vida cultural paranaense nos últimos tempos. (SÉRGIO..., 1948).

De maneira geral, poucas eram as vezes em que as entrevistas e as notas de divulgação dos críticos eram assinadas. Porém, o destaque que o jornal dava a esses eventos revela a sua preocupação com a crítica de arte, demonstrando também o grau de autoridade conferido aos críticos vindos de fora do estado.

A presença dos críticos de arte de São Paulo e do Rio de Janeiro em Curitiba também evidencia o intercâmbio cultural que ocorria naquele período. Em 1950, ainda nas publicações da *Gazeta do Povo*, encontramos uma entrevista com o crítico carioca Quirino Campofiorito, em visita à capital, na qual o jornal se preocupa em questioná-lo sobre suas impressões sobre a arte paranaense. O editorial do jornal, ao recorrer à opinião de um crítico oriundo de fora do contexto paranaense, aponta para a relevância que atribuíam aos intelectuais de outros centros para tratarem da arte local. Nessa entrevista, o crítico ressalta a necessidade das trocas culturais entre os diversos centros do país. Segundo ele,

Essa questão de intercâmbio artístico entre os artistas de todos os Estados deve ser pensada, pois terá influência decisiva no reforçamento dos laços que nos deverão unir sempre mais, numa perfeita comunhão fraternal, brasileiros de todos os quadrantes. A arte tem um inestimável poder de exaltar as afinidades entre os homens e [...] por laços que resultam dos mais nobres sentimentos humanos. (CAMPOFIORITO, 1950, p. 6)

O surgimento do *O Estado do Paraná*, fundado em 1951, é considerado por Oliveira (2004) como uma ação política. Segundo a autora, sendo de propriedade do governador do período, Bento Munhoz da Rocha Neto, suas motivações para a criação do jornal tinham como escopo defender o governo dos ataques ocasionados pelos demais jornais que circulavam no período.

O governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha Neto, sofria oposição de todos os jornais que circulavam em Curitiba. “O Dia” era propriedade de seu inimigo político Moysés Lupion, que detinha também 50% do capital da “Gazeta do Povo”, enquanto o “Diário da Tarde” era controlado por outro grupo rival. (OLIVEIRA, 2004, p. 91).

Para Oliveira (2004), o jornal se beneficiou do apoio oficial do governo para ampliar sua tiragem logo de início, pois, após a Segunda Guerra Mundial, o abastecimento de papel era difícil. Com isso, *O Estado do Paraná* despontava como um diferencial em relação aos concorrentes. Isso ajuda a compreender a linha editorial dos jornais, o que poderia influenciar na escolha por determinados críticos nas colunas

que abordavam a arte. O periódico apresentava notas sobre a divulgação de exposições, mas também apresentou artigos críticos, tendo como principal colaborador Guido Viaro. As críticas ao Salão Paranaense foram publicadas em todos os anos do evento na década de 1950, desde o ano de fundação do jornal, em 1951. Tendo sido comentado, algumas vezes, por artistas como Loio Pérsio e Paul Garfunkel.

O jornal *Diário do Paraná* frequentemente noticiava os eventos relacionados à cultura paranaense, abrangendo também as exposições de arte. O Salão Paranaense e as realizações da EMBAP também eram comentadas naquele período. Na década de 1940 teve críticas publicadas principalmente pelo escritor Oswaldo Nascimento e na década seguinte pelo artista Curt Freyesleben. Em alguns momentos, Coelho Júnior também assinava artigos que abordavam o assunto.

O circuito artístico passa a ser um assunto que ganha certa relevância na imprensa paranaense nesse período, sendo a crítica de arte publicada com regularidade. Os que escreviam sobre isso (artistas, advogados, literatos entre outros) passam a colaborar nos jornais analisando exposições de arte. Diante disso, qual seria o conteúdo presente nesses textos? Havia a defesa por alguma movimentação artística por parte dos críticos? Qual era o estilo de escrita entre os artistas? São questionamentos que irão nortear a investigação no próximo capítulo.

2 DISCUSSÕES SOBRE ARTE MODERNA: A ATUAÇÃO DOS CRÍTICOS EM FAVOR DA ORIENTAÇÃO DO PÚBLICO E DO ARTISTA

Em São Paulo, nos anos de 1930, período em que a crítica de arte foi assunto entre os intelectuais envolvidos no campo artístico, também ocorreram discussões acerca do aspecto profissional do crítico de arte. Mas a formulação de um conceito sobre o que seria a crítica “profissional” parece não ter chegado a um consenso entre artistas e intelectuais. Para D’Angelo (2011), a produção de Mário Pedrosa pode ser considerada como início da crítica profissionalizada, tendo como marco o artigo *As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz*⁴⁹ de 1933. Segundo a autora,

Este ensaio representa, segundo análises de Sérgio Milliet, Aracy Amaral, Walter Zanini e Otilia Arantes, um marco na história de arte no Brasil. Até então, esse gênero teria se caracterizado por certo amadorismo e superficialidade, apesar de contar com grandes intelectuais do porte de Mário de Andrade, Aníbal Machado, Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida. A publicação do texto teria dado início a uma nova fase na crítica de arte no país, inaugurando o profissionalismo na crítica. (D’ANGELO, 2011, p. 28).

A autora utiliza atribui aos críticos “certo amadorismo”, mas não deixa claro quais as características que diferenciam as críticas “amadoras” das “profissionais”. Negamos essa dicotomia e assumimos a ideia central de que as discussões e produções acerca da crítica de arte haviam se intensificado, sendo as críticas de Mário Pedrosa uma consequência desse processo. Apesar de classificar os críticos entre profissionais e amadores, D’Angelo (2011, p. 28) argumenta que “essa tese é problemática porque não se encontra uma definição precisa do sentido de ‘profissionalismo’ nos autores que a defendem, nem um critério capaz de distinguir o ‘amador’ do ‘profissional’”.

A falta de consenso sobre o conceito da profissionalização do crítico de arte pode ser decorrência da forma como o campo artístico é estruturado. Para Bourdieu (1996), os campos da literatura e da arte, pelos quais o crítico de arte transita, são diferentes daqueles associados ao campo universitário, do qual poderia garantir legitimidade ou grau de “profissionalismo”. As regras do campo artístico são difusas e não seguem uma matriz, possuindo pouca codificação e não exigindo “o capital

⁴⁹ O texto foi apresentado oralmente em uma conferência no Clube dos Artistas Modernos, em 16 de junho de 1933. Depois foi publicado no jornal semanal *O Homem Livre*, dirigido por Mário Pedrosa e Geraldo Ferraz no mesmo ano.

econômico herdado no mesmo grau que o campo econômico, nem o capital escolar no mesmo grau que o campo universitário ou mesmo setores do campo de poder tais como a alta função pública.” (BOURDIEU, 1996, p. 256). Não havendo regras ou códigos predeterminados, as atribuições dos participantes do circuito artístico estão em frequente disputa.

No contexto brasileiro, para D’Angelo (2011), a crítica de arte foi determinante no desenvolvimento da arte moderna. Segundo a autora,

Tanto Andrade quanto Pedrosa tiveram participação nos movimentos modernos da arte no Brasil. E a dificuldade de colocar ao público essa nova estética os colocou a par das discussões de importação desta arte que, a princípio, tinha sido vislumbrada como uma adaptação dos valores estéticos vindos da arte moderna europeia. Até o século XIX, a crítica passava como descritiva, a descrição das imagens era ponto fundamental do crítico de arte. As manifestações artísticas do século XX passaram a exigir do crítico mais que descrição, a interpretação passou a ser trabalho crucial para o crítico. (D’ANGELO, 2011, p. 115).

A participação da crítica na conceituação da arte moderna no Brasil se deu de maneira díspar. Segundo D’Angelo (2011, p. 25), a produção do crítico Mário Pedrosa teve como foco a formação do modernismo desenvolvido no Brasil colocado em diálogo com as vanguardas europeias, enquanto Mário de Andrade defendia a nacionalização da arte, isto é, a busca por temas e ideais nacionais que estivessem presentes como foco da produção artística. Para Lahuerta (1997, p. 3), a ânsia pelo moderno de estar a par da linguagem artística europeia é percebida com maior intensidade durante os anos de 1920, cujas mudanças são simbólicas na cultura brasileira “por inaugurarem a gênese do Brasil Moderno, com a introdução de procedimentos, hábitos, ângulos de visão, diagnóstico que orientaram e mobilizaram várias gerações”.

No Paraná, as movimentações modernas e o papel da crítica de arte foram pautas abordadas pela intelectualidade e veiculadas na imprensa.

2.1 O DISCURSO DOS INTELECTUAIS PARANAENSES: O PAPEL DA CRÍTICA DE ARTE E COMO ESTA DEVERIA SER REALIZADA

O público, pois, precisa ser orientado a respeito de tal gênero, precisa que os que mais entendem do assunto se prestem a ensiná-lo, a lhe gular a apreciação. [...] Por esse motivo, O DIA, que inaugurou esta secção como um objeto de educação popular, procurou ouvir o professor Oswald Lopes, cuja crítica de pintura, clara e esclarecedora, honesta e desinteressada, acima do

debate das escolas, se vem afirmando de um alto valor pedagógico para o nosso ambiente. (OSWALD..., 1946a, p. 04).

Em 1946, *O Dia* publicou uma entrevista com Oswald Lopes⁵⁰, em que o artista faz comentários sobre uma exposição⁵¹ de pintura coletiva em Curitiba. Na introdução, o jornal deixa clara a importância que atribui à crítica de arte na educação do público

O jornal *O Dia* procurou alguém que acreditava ser possuidor de conhecimentos na área, que fosse apto para comentar a exposição de arte. Mesmo que Oswald Lopes não tivesse ainda produzido críticas de arte na imprensa, sua atuação como artista foi considerada como fator determinante para que fosse capaz de esclarecer o público. Em outra edição, publicada anteriormente no mesmo ano, o jornal traz uma entrevista com o artista para comentar a exposição de Guiomar Fagundes. Nesse ensaio, mais uma vez, a introdução levanta a importância da crítica e do porquê de ela ser realizada por Oswald Lopes.

No nosso plano de darmos ao público, regularmente a propósito de toda a vida artística da Cidade, um serviço regular de crítica que seja de fato orientadora, uma crítica sempre de especialistas, [...] fomos, agora, procurar o professor Oswald Lopes, para que ele desse o seu julgamento a respeito da exposição de Guiomar Fagundes [...]. É para nós uma grande satisfação publicar a crítica de Oswald Lopes, esse pintor e escultor paranaense, e que, talvez por força mesmo daquela sua sensibilíssima maneira de ser, se irá contar de futuro, como um dos grandes críticos do Paraná. (OSWALD..., p. 4, 1946b).

No trecho, o editorial deixa claro o fato de achar relevante o conhecimento prévio do crítico de arte, declarando que Lopes seria então um “especialista” capaz de exercer essa função esclarecedora. Nesse sentido, o prestígio dado ao artista nas publicações do *O Dia* acontece levando em consideração sua atuação como professor de desenho. As exposições de Lopes eram frequentemente noticiadas no jornal e, quase sempre, enfatizavam a sua docência na Instituição por meio do tratamento de “Prof. Oswaldo Lopes”.

Ainda no artigo com Lopes sobre as pinturas de Guiomar Fagundes, há a menção da resistência do artista em ceder sua análise para o jornal:

⁵⁰ Oswald Lopes foi aluno de Lange de Morretes e suas pinturas e esculturas tinham como principal fonte o movimento paranista. Em 1948, foi professor de modelagem da EMBAP. (SALTURI, 2007).

⁵¹ No artigo não há menção dos artistas que estavam expondo no evento.

A princípio o professor Oswald Lopes relutou muito em aceder ao nosso convite. Queria, a todo custo, que o deixássemos em seu canto. -Você sabe, - disse-nos ele, - que a crítica supõe uma responsabilidade imensa. Uma responsabilidade em face do artista que se critica e uma responsabilidade ainda maior em face do público que se educa pela crítica. (OSWALD..., 1946b, p.4)

Observa-se que não só por parte do *O Dia* a crítica era vista como educadora, mas também por parte do artista. Nesse contexto, os intelectuais paranaenses se manifestavam sobre a importância de a arte atingir o público de forma mais abrangente. Um ano antes, em 1945, por ocasião da inauguração da SCABI, em discurso transcrito na *A Ilustração*, o crítico literário Wilson Martins alertava sobre a necessidade de discussões referentes à arte para que se promovesse o esclarecimento do público diante de obras artísticas. Segundo ele,

Democracia e Arte, que são irmãs em muitos e muitos pontos, significam, antes de mais anda, capacidade de crítica, e capacidade de crítica quer dizer esclarecimento, compreensão, posse verdadeira dos dados do problema. Ninguém pode ser democrata, e muito menos um apaixonado da Arte, se for ignorante, ou não dispuser da estrutura intelectual necessária para poder conceituar a Arte e a Democracia: a tarefa da Sociedade Brasileira de Cultura será a de colocar ao alcance de todos os valores necessários para que possam conceituar seguramente casa um desses meios de humanização do homem. [...] não nos podemos limitar a promover exposições, concertos ou visitas a museus; temos de comentar e de discutir o que se encontra nas exposições, o que se ouve nos concertos, o significado das coisas dos museus. É essa a verdadeira missão pedagógica, o destino e a finalidade da Sociedade Brasileira de Cultura. (MARTINS, 1945, p. 22).

Para Wilson Martins, não bastava que as instituições realizassem exposições e concertos, era preciso haver espaços para discussões sobre arte com objetivo de esclarecer o público e torná-lo mais crítico diante desses eventos. O ambiente artístico seria tão democrático quanto maior fosse a familiaridade do público com os códigos da arte. Nesse sentido, vemos que a crítica de arte ganha maior espaço pela necessidade de reaproximar público e arte. Justino (2005) explica que seu surgimento foi um fenômeno da modernidade, quando a subjetividade passou a ser meta dos artistas em suas produções. O tipo de arte produzido e veiculado anteriormente “falava uma linguagem popular, e todos entendiam a mensagem por ela veiculada”. (JUSTINO, 2005, p.23). Já os artistas do século XX não tinham como referência direta o mundo natural, buscando a subjetividade e o rompimento com os modos tradicionais de representação. Nessa perspectiva, para a autora (JUSTINO, 2005, p. 24), “a arte moderna insurge contra a arte declarativa”, por isso a crítica contribuiria para

esclarecer o público sobre os códigos que essa arte não deixava explícitos num primeiro momento.

Na mesma perspectiva, D'Angelo (2011) argumenta que

As necessidades postas pelas novas formas e linguagens explicam a substituição da descrição pela interpretação, e da obra como objeto para a obra enquanto símbolo. Aceitando as dificuldades postas pela arte moderna como um desafio, o crítico deve tomar como tarefa sua tradução dos símbolos dos artistas em metáforas poéticas. (D'ANGELO, 2011, 116).

O papel da crítica como primordial na criação do elo entre público e obra de arte também é salientado por Mário de Andrade, ao dizer que a função da crítica é “orientar o público e lhe auxiliar a compreensão da arte”. (ANDRADE, 1977, p. 103). Em outro momento, o autor ressalta que “o conhecimento técnico é meramente crítico e intelectual, por natureza didático e a partir dele a crítica fornece seus ensinamentos tanto ao artista como ao público” (ANDRADE, 1977, p. 103). Nesse contexto, o crítico de arte moderna, capaz de realizar seu trabalho com competência, deveria possuir conhecimentos específicos do campo a fim de interpretar as obras de arte e auxiliar o público na sua compreensão.

Nesse sentido, as dificuldades enfrentadas pelos artistas paranaenses também eram comentadas por Guido Viaro. Em entrevista cedida a Erasmo Pilotto, o artista faz sugestões de como esse quadro poderia ser revertido, argumentando que a crítica de arte seria fator determinante para a formação artística profissional:

Para a mocidade, concursos de críticas, conferências em forma de palestras, publicações, etc. E, para os grandes, mandar vir contratar críticos honestos e inteligentes, que essa é a maior necessidades que temos no presente momentos. [...] mandar vir pelo menos um crítico que possa ensinar, orientar. [...] Falta completamente o ambiente, faltam os estímulos para que se venha produzir com intensidade cada vez maior. Falta emulação. Faltam os elementos para que se consiga fazer uma arte nova. (VIARO, 1946, p. 5).

A relevância da crítica no fomento da arte moderna também é apontada por Gianfranco Bonfanti em texto publicado na Revista *Joaquim*. Para ele, o artista teria que recorrer à crítica de arte devido à precariedade do campo artístico paranaense.

A falta de um Museu de Arte Moderna, a falta de revistas de arte, a falta de conferências sobre os problemas plásticos, o que vale dizer de um ambiente artístico, são deficiências mortais para os artistas novos. Onde ir buscar, a não ser na crítica honesta e compreensiva, o incentivo e um rumo? (BONFANTI, 1946, p. 7).

Era recorrente nas publicações da *Joaquim* que seus colaboradores discursassem em favor da importação da crítica ou da formação de uma crítica mais especializada. Essa parecia ser uma necessidade da época, pois muitos artistas paranaenses reclamavam da falta de uma crítica especializada no meio paranaense, a exemplo das produzidas nas grandes metrópoles. Trabalha-se com a hipótese de que os agentes do campo artístico viam como saída para a solução do problema que os próprios artistas escrevessem sobre arte.

Os *Joaquins* acreditavam que parte da crítica de arte paranaense era ultrapassada e descompromissada com seus interesses e, buscando promover a arte moderna, defendiam a necessidade de críticos de arte mais competentes. A exigência de Poty era de que o crítico extrapolasse os aspectos descritivos das obras, evitando ser apenas um divulgador elogioso por meio da imprensa. A fala do artista pode ser indício de que este via a crítica não só como orientadora do público, mas também como fundamental na promoção de uma produção sintonizada com os movimentos artísticos modernos entre os próprios artistas.

A primeira publicação da *Joaquim*, em 1946, trouxe, na mesma página, duas críticas de arte distintas sobre uma mesma exposição de Silvio Nigri. Nela, o editorial do periódico leva a entender que defendia o artigo do carioca Quirino Campofiorito como exemplo da crítica de arte que almejava, enquanto considerava o de João Chorosnicki, crítico pertencente à cena local, como modelo de crítica de arte desqualificada. Esses artigos são construídos de maneiras muito distintas. De um lado, João Chorosnicki comenta:

Dizem que Nigri é um homem que por seus traços físicos, hábitos e costumes, não se parece com os outros restantes tipos, e assim, difere da espécie dos humanos, é coisa rara e divertida. [...] Somente as pessoas sumamente cultas, poderão apreciar as telas diferentes, adquirir os trabalhos admiráveis de Nigri, incompreensíveis para o “vulgus profanum”. [...] Quase todas as telas de Silvio Nigri agradaram-me. Espero que isto não dê motivo a uma alegria excessiva por parte do famoso artista. (CHOROSNICKI, 1946, p. 5).

Nessa passagem, o crítico traça elogios referentes às características pessoais de Silvio Nigri, abordando suas obras sem mencionar os aspectos formais e estilísticos. Ainda declara que o conteúdo das exposições não é voltado para todos os públicos, classificando-o como “incompreensível”, e destinado apenas a poucos

privilegiados, o que considera um atributo que revela a alta qualidade das obras. Por fim, afirma que quase todas as obras o agradaram, sem explicitar ao público o porquê de seu julgamento.

Numa perspectiva contrária, Quirino Campofiorito condena duramente tanto a produção do artista quanto os críticos que a defendem. Para ele,

A crítica, realmente honesta, deve denunciar o baixo comércio de arte. Ele exerce uma tal influência no espírito daqueles que dele não sabem se defender, que anula todo o trabalho de educação artística, não só despendido pela crítica, como pela própria atitude daqueles artistas que sabem se fazer honestos e conscientes de seus deveres profissionais. [...] Eu quero referir-me à mostra de Silvio Nigri, que é simplesmente deseducativa. Não oferecendo nenhum valor artístico, não deve ser considerada pela crítica mais responsável. Assim, a ação deseducativa da sub-arte de Nigri se fez e continuará a fazer-se, sem que os responsáveis pela divulgação da arte fizessem algo por instruir as pobres vítimas. (CAMPOFIORITO, 1946, p. 5).

Na concepção de Campofiorito, o crítico deve atuar em favor da compreensão do público que, ao se informar pelo julgamento e pela análise contidos na crítica de arte, pode ter parâmetros para avaliar as obras. Apesar disso, o texto do crítico pouco descreve as obras ou apresenta conceitos para serem discutidos pelo público, sendo apenas um alerta para que os espectadores não fossem conferir as obras.

A escolha de colocar os artigos na mesma página aponta para o interesse dos idealizadores da revista em salientar as suas diferenças, já que um deles trazia argumentos desfavoráveis à exposição, enquanto o outro convidava o público para visitá-la. Apesar de não deixar explícito na publicação o posicionamento do editorial em favor de uma ou outra crítica, a presença de Campofiorito em diversos números da Revista indica para uma inclinação pelo artigo do crítico carioca. Para Osinski (2006), a comparação colocada pela *Joaquim* é repleta de ironias, desmerecendo o crítico local Chorosnicki. Segundo a autora, a predileção da publicação por Campofiorito é mais um retrato de que os “Joaquins” renegavam parte da produção cultural do Paraná, pois “novamente é a prata da casa, vista como incompetente e ultrapassada, que se contrapõe ao elemento que vem dos grandes centros mais evoluídos trazendo um pouco de luz e ar à província asfixiante e escura”. (OSINSKI, 2006, p. 206)

Esse posicionamento é evidenciado na mesma revista, em que um dos seus fundadores, Poty Lazzarotto (1946), menciona a produção de Campofiorito como

exemplo a ser seguido pelos críticos paranaenses, visando uma mudança no cenário da crítica local.

[...] falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando Campofiorito no Rio, uma crítica que entenda, para não ficar em apreciações meramente literárias: “Fui ao Salão e vi uma belas gardêneas de Fulano.” Campofiorito não é um pregador de idéias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar. Precisávamos de alguma coisa semelhante. Além disso, creio que nos faz uma certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas em arte. (LAZZAROTTO, 1946, p. 8).

As colunas da *Joaquim*⁵² também traziam ensaios de críticos paulistas e cariocas comentando sobre arte moderna – muitas vezes até parabenizando a revista. Também traziam análises de exposições internacionais de arte moderna visitadas pelos artistas em viagens ao exterior, como exemplo as colunas de Poty sobre sua viagem à Europa, mostrando referências da arte estrangeira para artistas e intelectuais paranaenses. Traziam também críticas, as quais consideravam possuir maior sofisticação, sobre exposições de arte moderna ocorridas no estado, situação díspar da enfrentada pela *Ilustração Paranaense* na década anterior. Seu editorial se preocupava com a arte estritamente paranaense e com os símbolos do Paraná. A crítica presente na *Ilustração Paraense* tinha pretensão de divulgar símbolos do paranismo, contexto em que a arte servia como pano de fundo para um projeto maior.

2.2 DIFERENTES ABORDAGENS NA ESCRITA DA CRÍTICA DE ARTE PARANAENSE

Setembro chegou. Veio segundo a virão de seu magnífico poeta como a “primavera, pois em flor. [...] E veio-nos esplendido presente. A linda exposição de Theodoro de Bona, um dos maiores, senão o maior pintor vivo do Paraná. Como uma festa de cores, luzes e beleza, ela lá está nos elegantes salões do Clube Curitibano a reclamar demoradas visitas para uma apreciação de seus valores. [...] Meu objetivo aqui, nesta crônica, não consiste em criticar o pintor, pois para tanto me falece “engenho e arte”. (GOMES, 1943, p. 04).

Raul Gomes⁵³ colaborou frequentemente na imprensa paranaense em favor do desenvolvimento cultural do estado, enfocando principalmente assuntos

⁵² Como visto na relação de artigos da *Joaquim* no QUADRO 2, p.26.

⁵³ Embora no referido artigo o sobrenome de Raul Gomes esteja grafado como “Gómez”, assumiremos a grafia por ele utilizada na grande maioria de suas produções.

relacionados à educação⁵⁴. Sendo a arte uma das temáticas abordadas em seu discurso, participava da luta pela valorização da pintura e do ensino de artes no Paraná. Segundo Brandalise (2016), a leitura sobre o tema e o convívio com artistas promovem a hipótese de que se Gomes escreveu sobre arte, o que realizava desde os anos de 1920, foi porque adquiriu vocabulário artístico. No trecho acima, publicado em 1943, Gomes se posiciona como um não crítico, colocando-se como admirador do artista e das suas obras, negando-se a fazer análise crítica e afirmando estar atuando mais como um divulgador a fim de promover a arte local. Gomes também participou da criação do Salão Paranaense e da EMBAP, sendo membro do Centro de Letras do Paraná e da diretoria do SCABI (BRANDALISE, 2016). O caso de Raul Gomes é exemplar de muitos dos intelectuais que escreviam sobre arte naquele período. Atuando ou escrevendo em diferentes âmbitos, os críticos de arte tinham em comum a familiaridade com as letras e a circulação frequente pelos ambientes artísticos. A linguagem utilizada por Gomes é característica dos homens que exerciam funções no campo literário. Apesar de ser um texto publicado em um jornal diário, a forma de escrita sofisticada demonstra certa distinção social, sendo um artigo destinado aos seus pares. Possivelmente, isso se deve ao fato de o campo da literatura no Paraná ter conquistado diferentes espaços durante as primeiras décadas do século XX. A organização de escritores tornou possível a criação de instituições que defendiam o desenvolvimento do setor no estado, muitas delas pertencendo a escolas mais tradicionalistas. De acordo com Zomer (2013),

Escritores famosos, simbolistas, os quais em sua maioria eram influenciados pelo positivismo, participavam do cenário curitibano, desde o fim do século XIX e até meados do XX, o que ocasionou a formação de diversos centros e clubes pelos quais circulavam a literatura, a poesia, como o Centro de Letras do Paraná (1912), o Club Coritibano (1890), a Revista O Cenáculo (1890), Fanal (1911-1913), O Sapo 3 (1892), Academia de Letras do Paraná (1922), Academia de Letras José de Alencar (1939), entre muitos/as outros/as. (ZOMER, 2013, p. 46-47).

Os membros do Centro de Letras do Paraná, da Academia de Letras do Paraná e da Academia de Letras José de Alencar (ALJA) eram os que compunham parte dos que escreviam nos períodos abordando a arte. Sendo membro dessas instituições, Octávio de Sá Barreto colaborava na imprensa com poesias, crônicas e tecendo comentários acerca das movimentações culturais do estado. Na década de

⁵⁴ Sobre os discursos de Raul Gomes entre 1907 e 1950, ver Brandalise (2016).

1940, seus textos sobre a arte paranaense, levando em conta as diferentes temáticas das quais escrevia, representavam uma pequena parte de sua produção. Barreto demonstrava em suas críticas de arte o orgulho que tinha dos artistas paranaenses. Sobre o sucesso de Theodoro de Bona no Salão Nacional de Belas Artes, comenta:

Dentre essa plêiade de artistas, como a maioria deles, provindo da mesma fonte de ensinamentos, da educação e orientação do mesmo grande e inesquecível mestre, está Theodoro de Bona um dos mais jovens pintores do Paraná e já uma das suas mais autênticas glórias pictóricas. [...] Não poderíamos, graças às linhas acima em que tão auspiciosamente fica demonstrado um aspecto da atual dinâmica da pintura no Paraná, esquecer a fonte donde nasceu a nossa linfa pictórica, o mestre e guia que conduziu a bom termo essa afirmativa nossa no terreno da arte da palheta. O nome de Alfredo Andersen, do venerando e querido “cidadão de Curitiba”, do professor e artista insigne do pai da pintura paranaense, sabe-nos do fundo da alma e vem impulsionando a pena com que alinhamos esta crônica, de gratidão, de orgulho e de saudade. E, se o Paraná, no setor da pintura, sente, no momento a alegria de assistir as vitórias de filhos seus como essa de De Bona, manda a justiça que se reparta também com o velho mestre, de quem o jovem pintor foi discípulo dileto, as emoções dessas vitórias. (BARRETO, 1940, p. 7)

Andersen é alvo de elogios do escritor. Exaltando sua memória enquanto professor do artista, coloca o resultado da produção de De Bona como fruto do esforço do mestre já falecido. A construção dessa memória da obra de Andersen parece ser o foco do discurso de Barreto, quase que deixando em segundo plano a realização do próprio De Bona, personagem título da notícia. Em outro trecho de seu parecer, o autor acrescenta:

Se outros méritos não tivesse o quadro, bastaria o simples esforço do autor, a realidade material da difícil confecção, para recomendar o pintor. De Bona, no entendo é um artista do pincel que tem consciência do que faz e não enche telas pelo só prazer de gastar tintas, mas porque, como artista, cumpre, sincero, o seu destino de espargir um pouco de beleza e de arte pelo mundo. (BARRETO, 1940, p. 7).

Barreto associa a função do artista à difusão da beleza, acreditando ser esta uma característica fundamental para que seu desempenho seja evidenciado. A canonização de Andersen e a associação da obra de arte com a reprodução da beleza também eram aspectos empregados por outros comentadores de arte na imprensa paranaense, como Coelho Junior e Freyesleben.

Coelho Junior era noticiado nos jornais como escritor e jornalista, tendo escrito poesias, crônicas e críticas de arte, teatro e música entre os anos de 1920 e 1930. Na década de 1940, seus textos abordavam questões territoriais e econômicas do estado,

tendo nos anos 1950 publicado pouquíssimos textos sobre arte. Um deles se refere ao III Salão Primavera, no qual homenageia a memória do artista Gustavo Kopp, comentando que “entre os veteranos, não podemos nos furtar à citação do sempre novo e admirável Freyesleben, aos mestres Estanislau Traple e De Bona. Esses consagrados.” (COELHO JUNIOR, 1950, p. 6). Em outro trecho, Coelho Junior relata sobre o esforço realizado por Alfredo Andersen na formação desses artistas no Paraná.

Sua simpatia com Andersen é novamente retratada em 1957, no artigo “Alfredo Andersen e sua contribuição para a evolução cultural do Paraná”. Nele, o autor analisa as obras de Andersen e seu papel enquanto professor de outros artistas paranaenses. Coelho Junior também comenta a produção dos alunos “andersistas”, como Amélia de Assumpção, Lange de Morretes, Curt Freyesleben, João Ghelfi e Estanislau Traple. O início do texto trata da situação socioeconômica do Paraná que, para Coelho Junior, justifica o fato do Estado ter investido pouco no setor da cultura.

O Paraná, que só nos últimos anos do Império, logrou sua emancipação política e por longo tempo teve os seus modestos recursos econômicos adstritos a uma pecuária incipiente e à indústria extrativa da erva-mate [...] e a colonização estrangeira decisiva para o seu progresso. Não houve, todavia, tempo nem sobras suficientes para a cristalização da economia ervateira, formação de riquezas, e, conseqüentemente, o início de uma fase de alta cultura intelectual. A acumulação de riquezas, fator decisivo para o surgimento de expressiva cultura artística [...] (COELHO JUNIOR, 1957, p. 4).

Os livros de autoria de Coelho Junior abordavam o desenvolvimento do oeste paranaense, o que se tornou pauta de praticamente todas as suas colaborações na imprensa durante as décadas de 1940 e 1950. Os dois ensaios com teor artístico mencionados foram os únicos encontrados nesse período, e uma das hipóteses dessa escassez seria a participação de outros agitadores culturais no âmbito da crítica de arte paranaense naquele momento. Há a possibilidade de que os artistas, tendo maior familiaridade com o conteúdo artístico, e também maior reconhecimento no meio, tenham passado a ocupar os locais destinados à escrita sobre arte na imprensa, a exemplo de Artur Nísio, Lóio Pérsio, Paulo Santiago, Paul Garfunkel, Lange de Morretes, Poty Lazzarotto e Erbo Stenzel, que participavam esporadicamente nessa função. Outros, como Guido Viaro, Curt Freyesleben e Nelson Luz, apresentam um maior volume de produção de críticas. A participação de Curt Freyesleben nos periódicos do Paraná é verificada desde os anos de 1920, tendo escrito críticas de

música e artes plásticas. Nesse período, encontramos textos de sua autoria nos jornais *Diário do Paraná*, *Correio do Paraná*, mas principalmente em *O Dia*. Também colaborou com algumas críticas de arte na *Ilustração Paranaense*. Em 1925, em uma de suas primeiras aparições comentando o circuito artístico na imprensa, Freyesleben ressalta a importância de Alfredo Andersen para a arte paranaense e denuncia a falta de investimentos por parte do estado do Paraná nesse setor.

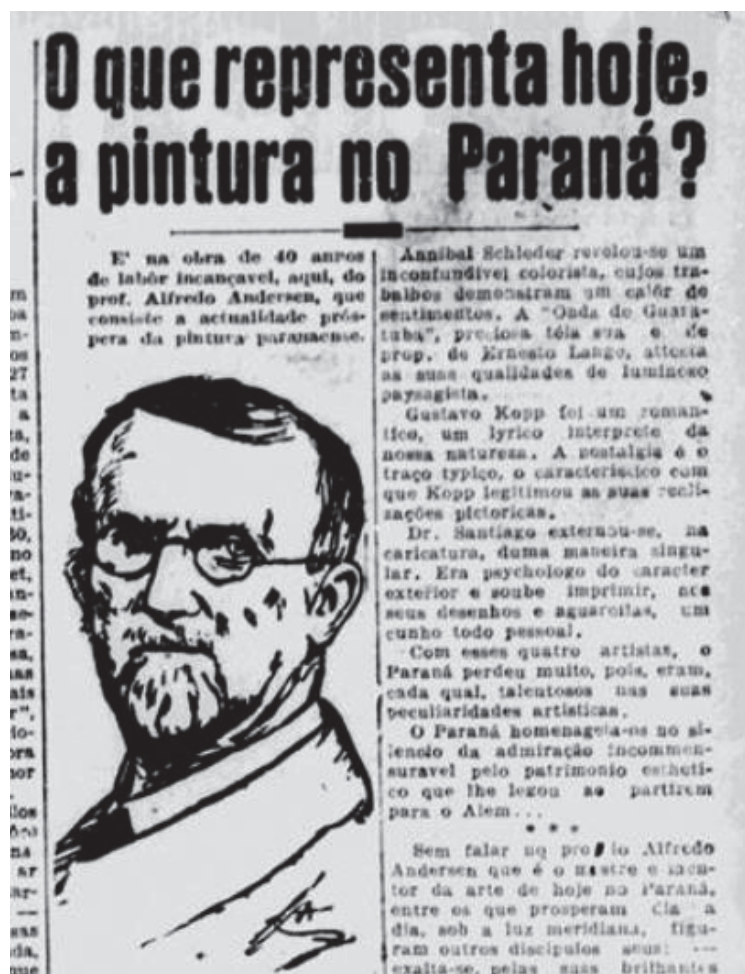
[...] da mais humilde modéstia, de há muito vegeta na Terra dos Pinheirais, o distinto mestre Alfredo Andersen, o que nos tempos desluzados que fluem, o mergulha uma penumbra de obscuridade ante o resto do país, embora houvesse criado um belo núcleo de artistas, os quais não de saber fazer-lhe justiça a proficiência notável, que já há sido por vezes deprimida por pretensos Aristarchos idiotas. [...] Andersen possui faculdades para executar no Paraná artístico uma melhoria considerável, tendente a darmos um avanço extraordinário no terreno estético, o que seria logo reconhecido pelo resto do Brasil e mesmo por quem viesse de terras estrangeiras. Ninguém melhor do que Andersen, no nosso país, é dotado de capacidade para dirigir a própria Academia Brasileira de Belas Artes. (FREYESLEBEN, 1925, p. 6).

Nessa década, também dedicou-se a escrever sobre outros artistas, entre eles os artistas paranaenses Theodoro De Bona e Estanislau Traple, e Angelo Guido, italiano radicado no Rio Grande do Sul. Mesmo quando comentava sobre as obras de outros artistas, a figura de Andersen não escapava de seus elogios. No artigo sobre a exposição de Jorge Mendonça, vindo do Rio de Janeiro, Freyesleben dá destaque ao mestre local.

A cidade de Curitiba tem-se desenvolvido, nos últimos tempos, imensamente no terreno das Artes. Isso demonstra que, decorrentes mais alguns anos, a nossa bela capital se fará, certamente, numa das capitais sulinas do país mais atrativas. [...] É evidente esta afirmativa, porque a grande influência educadora e desenvolvutiva de diversos mestres [...] que aqui pugnaram pela cultura do nosso povo, logrou com o correr do tempo elevar e aprimorar o intelecto de nossa gente para a necessária educação estética que lhe faculta hoje manifestar-se com relativa orientação e uma certa compreensão sobre exposição duma arte qualquer. E assim, ao Prof. Alfredo Andersen deve o nosso intelectual artístico, quase exclusivamente, o que em matéria de pintura se ufana de possuir. (FREYESLEBEN, 1927, p. 2)

Na década de 1930, Freyesleben continuou declarando sua certeza de que não só as pinturas de Andersen favoreciam o circuito paranaense, mas também sua atuação como professor de pintura. Em 1933, o artista faz um panorama da pintura paranaense em seu texto publicado em *O Dia*. Nele é estampado um retrato de Andersen (FIGURA 1), o que indica a importância que o crítico dava ao mestre.

FIGURA 18 – RETRATO DE ANDERSEN, 1946.



FONTE: *O Dia*, 22 jul. 1933, p. 21.

Além de tecer elogios à Andersen, Freyesleben cita seguidores do artista. Primeiro comenta sobre os que já haviam falecido, “eles que corroboraram, tão eficazmente, a obra intelectual do seu professor, o mestre Alfredo Andersen” (FREYESLEBEN, 1933, p. 21), como João Ghelfi e Gustavo Kopp. Também são mencionados Theodoro De Bona, Estanislau Traple, Amelia D’ Assumpção e Lange de Morretes. Deste último, ainda cita seus alunos Erbo Stenzel, Oswaldo Lopes e Arthur Nísio. Segundo Freyesleben,

Tem assim, o prezado leitor de “O DIA” em número extraordinário, um rápido escorço do que é, hoje, a pintura no Paraná, a qual, considerada sem regionalismo, poderia, favoravelmente, bater-se de modo condigno em qualquer outro centro de arte e cultura e conseguiria enaltecer bastante o nome do Paraná (FREYESLEBEN, 1933, p. 21).

O autor disserta sobre a falta de reconhecimento da arte paranaense em outros centros culturais, considerando que Andersen e seus discípulos possuíam qualidades necessárias para divulgarem as características da produção artística do estado. A maneira como eram apresentadas as críticas de Freyesleben no início nas décadas de 1920 e 1930 permaneceu nas seguintes, 1940 e 1950. Após a morte de Andersen, em 1935, os escritos de seu seguidor passam a prestar uma memória ao seu professor. Em “A mulher na pintura paranaense”, de 1943, Freyesleben inicia sua fala salientando a participação do mestre nas obras de seus discípulos:

Desde que o grande professor Alfredo Andersen, opôs tão humanitária vilegiatura terrena entre nós, tornou ao seio de Deus, pensamos, de quando em vez, na alegria e na satisfação que o sucesso artístico dos seus discípulos produzira no íntimo daquela vida nobre, no recôndito daquele espírito elevado e na vibração daquela alma eleita! [...] É que a cada aluna, o mestra escandinavo conservava a liberdade no panorama da arte e assim, cada qual pode, segundo a sua índole estética própria, chegar a revelar a individual peculiaridades pictórica. (FREYESLEBEN, 1943, p. 7)

Nos anos de 1940, Freyesleben ainda produziu críticas sobre as obras de Guido Viaro, Theodoro De Bona e Curt Maria Boiguer, passando a comentar também os eventos do Salão Paranaense de Belas Artes. Em sua avaliação sobre o primeiro Salão, publicada em 1944, assinou com o pseudônimo de Alfredo Emílio, em homenagem ao seu professor Alfredo Andersen, o qual utilizou nos anos seguintes em quase todas as críticas proferidas sobre aquele evento. Em 1954, também usou essa assinatura no artigo em que relata seu encontro com o crítico de arte Sergio Milliet, que estava visitando Curitiba. O interessante é que, ao assinar com outro nome (Alfredo Emílio), Freyesleben se autorrefere na terceira pessoa.

Num oportuno instante oferecera aquela tertúlia ocasião fortuita para que a Sergio Milliet fosse apresentado o pintor Freyesleben, assim como a José Geraldo Vieira. [...] Milliet e Geraldo Vieira ainda saborearam as telas freyslebeanas que figuram no Palácio do Tribunal de Apelação [...]. (EMÍLIO, 1954, p. 5)

Em outro trecho do texto, o artista relata um encontro anterior com o crítico na cidade de São Paulo:

Então, para Freyesleben, o grande crítico tivera as seguintes palavras: “Há ainda em Curitiba um pintor de muito caráter, Freyesleben, discípulo do falecido Andersen. É um pesquisador e um tímido, mas um artista consciencioso. (EMÍLIO, 1954, p. 5)

Pode ter sido uma estratégia de Freyesleben, ao comentar a própria produção artística, colocar as palavras de um crítico de renome para avaliá-lo enquanto artista. Porém, a mesma atitude não foi observada em suas críticas aos Salões Paranaenses, dos quais atuou tanto como artista competidor quanto como membro do júri.

Para além da exaltação do legado de Andersen, o uso do termo “arte moderna” também era recorrente na maioria das críticas paranaenses naquele período, muitas vezes empregado de maneira generalista, para identificar a arte da atualidade, mas sem explicar muito seu significado. Esse é o caso das publicações de João Chorosnicki. Em visita ao local de trabalho do casal de artistas estrangeiros Krystyna e Konrad Sadowska, o crítico disserta o seguinte:

[...] meus olhos puderam contemplar lindos e moderníssimos padrões pintados sobre a glazura de cerâmica da Inglaterra e nacional. [...] Apreciei também – e com muito orgulho, confesso – trabalhos artísticos sobre porcelana crua, e peças outras executadas exclusivamente, pelas mãos privilegiadas do casal de artistas. [...] Muito embora seja do conhecimento de alguns esta modalidade de arte moderna, principalmente aqueles que tiveram oportunidade de apreciá-las no Rio e em São Paulo, o que o casal de artistas estão fazendo, constitui uma grande atração, não deixando por outro lado, de ser novidade. [...] Muito embora, seja difícil a um crítico apreciar plenamente uma exposição de pinturas e de arte em geral no entardecer, tal dificuldade foi no entanto dissipada pelas obras dos dois artistas. Pude reparar, nas várias telas expostas, a prodigalidade de cores, e a originalidade de temas. [...] Seus trabalhos parecem inspirados por um poder maior, que a simples imaginação!” Seria porém impor pior para mim, continuar descrevendo tão belas artes, aos que ainda não tiveram oportunidade de vê-las. (CHOROSNICKI, 1949, p. 5)

Nesse ensaio, o autor relata que a obra de Sadowska continha aspectos da arte moderna, chamando o estilo de “novidade”, mas não deixa claros os motivos pelos quais atribuí a objeto como sendo daquele movimento artístico. Chorosnicki teve seus textos sobre arte publicados nos jornais *O Dia* e *Diário da Tarde*. Suas análises, geralmente, continham elementos sobre dados biográficos do artista e pouco sobre as exposições ou obras de arte em si. Cumprindo quase que uma função de repórter, o crítico visitava os ateliês e exposições, oferecendo aos seus leitores informações sobre a localização, aspectos físicos dos espaços e datas dos eventos. Ao comentar que a vertente seguida pela artista era a mesma de obras expostas em São Paulo e Rio de Janeiro, julgava que o leitor já devesse estar familiarizado com as propostas modernas, o que entra em conflito com o discurso de parte dos críticos e artistas que, com frequência, afirmavam na imprensa acontecer o contrário. Enquanto

os comentários de Chorosnicki veiculados na imprensa não apresentavam insatisfações ou problemas enfrentados no âmbito cultural do estado, outros críticos apontavam que a arte moderna sofria dificuldade de inserção no cenário paranaense. Eles argumentavam que o público e os artistas locais demonstravam certa dificuldade em assimilar o conteúdo moderno pela escassez de espaços e veículos direcionados às discussões artísticas dessa abordagem. No mesmo período, o crítico de arte Nelson Luz pontua sobre a falta de apoio dos artistas e a incompreensão do público frente às movimentações artísticas:

O que nunca se conseguiu fazer em nosso Estado, pelo menos de maneira definitiva, foi uma união que visasse o conagraçamento de todos os artistas, no sentido de uma orientação mais ampla das finalidades e da realização das nossas procuras. Muitos dos novos, desses que desejam começar, não encontram ambiente favorável ao seu desenvolvimento. Não encontram principalmente, quem lhes compreenda e apoie as aspirações. Muitos dos antigos não conseguem, já depois de bem avançados, receber aceitação, nem do público, nem dos novos. E assim a nossa Arte combatida, fragmentada, incompreendida, vai sendo sacrificada, enquanto certos elementos, mais vendições do que propriamente artistas honestos ou colaboradores eficientes, mais “cartazes” do que propriamente entendidos e devotados, vão passando à frente, numa velocidade bem característica de quem leva pouco peso! (LUZ, 1950, p. 7)

Sérgio Milliet, após visitar Curitiba, quando realizou conferências de arte, avaliou de modo semelhante a situação da daquele local em seu texto publicado no *O Estado de São Paulo*, em 1948:

Falta em Curitiba, como em todo o Brasil, [...] um ambiente favorável. O isolamento dos artistas é quase total. Não lhes chegam às mãos informações nem ensinamentos técnicos. Por isso mesmo considero louvabilíssima a iniciativa da secretaria da Educação de promover conferências com debates, interessando nos problemas artísticos um público maior. (MILLIET, 1948, s.p.)

A presença do crítico paulista havia sido noticiada pela segunda vez na imprensa paranaense, primeira visita sendo anunciada, em 1945, como iniciativa da SAAA para a realização de conferencias sobre arte. Segundo o jornal *O Dia*, Milliet seria “o maior crítico nacional da especialidade” (A SEMANA..., 1945, p. 7). Sua segunda visita na capital paranaense, em conjunto com o crítico José Geraldo Vieira, foi comentada no mesmo periódico em 1948, declarando a sua participação na conferência “As origens e Destinos da Arte Moderna”. (CHEGARÃO..., 1948. p. 3). Esses episódios podem indicar que, apesar das adversidades enfrentadas pelos

agentes culturais locais, já havia alguma movimentação no sentido de reverter esse quadro. Nesse sentido, o discurso presente nas críticas de Nelson Luz em defesa da troca de bens culturais para além do Paraná, pode ter sido colocado em prática daquela década, a exemplo de sua circulação pelo circuito paulista, quando escreveu um artigo sobre arte para *O Jornal de São Paulo*, em 1946, resultado de uma parceria com José Geraldo Vieira.

Nos trabalhos críticos de Nelson Luz, era constante a sua fala em favor do intercâmbio cultural em benefício do progresso da arte no Paraná e, quando se apresentavam iniciativas nesse sentido, expunha publicamente sua apreciação sobre tais eventos. Em 1948, por exemplo, o crítico parabenizou as ações do Centro Cultural Inter-Americano por realizar exposições de artistas estrangeiros na capital paranaense, proferindo análises de suas obras.

Depois de mostra notável, há dois meses, de Krystina Sadowska, onde pudemos apreciar um desenho de grande sugestibilidade e um colorido de serena harmonia, o Centro Cultural Inter-Americano nos proporciona agora, [...] a exposição de óleos e desenhos de Bem Ami. (LUZ, 1948a, p. 5)

Na sua investigação sobre a exposição de Sadowska, o crítico ressalta os benefícios do intercâmbio cultural que estava ocorrendo em Curitiba.

Um dos poucos acontecimentos que, nestes últimos tempos, tornou-se digno de nota nesta Curitiba de pouco intercâmbio foi, sem dúvida, a inauguração da exposição de Krystyna Kopezynska Sadowska [...]. Tal mostra de Arte não vale somente como interessante mostra de pintura, tenho pra mim que constitui também num fato social, de interesse marcante, já que nos traz a público uma série de trabalhos modernos, uma vasta gama de sugestões, computando observações e motivos que abrangem, psicologicamente, desde o ambiente objetivo, visual, sensorial, até os simbolismos do subjetivo [...]. (LUZ, 1948b, p. 5)

No trecho acima, o crítico usa o termo “trabalhos modernos” como uma forma de elogio, realçando que o intercâmbio seria benéfico para que esse estilo prosperasse entre os artistas paranaenses. Luz citava a arte moderna frequentemente, defendendo que esta só se estabeleceria no estado por meio de mudanças por parte dos artistas. Uma das pautas que apareciam com frequência nas críticas de Luz era a dificuldade dos artistas paranaenses de inovarem em suas produções. Em 1949, o crítico faz considerações nesse sentido:

O ambiente das artes plásticas no Paraná, conquanto relativamente pobre do que diz respeito às procuras que visem alguma transformação para melhor, ultimamente, um certo desenvolvimento que, embora pequeno, é digno de nota. O que temos tido até há bem pouco tempo é uma repetição, em maior ou menor escala, daquilo que já se fez. Movidos por uma preocupação de quem já sabe o que quer, a maioria dos nossos pintores dedica-se ao artesanato, procurando melhorar a “expressão” através de uma paleta mais ou menos padronizada e de uma técnica cujos segredos são conhecidos. Tal estado de coisas é bem característico da província, com raras exceções. (LUZ, 1949a, p. 5)

Sobre essa renovação, que culminaria na expressão de arte moderna, Luz aponta que a aceitação do público de obras desse segmento, aconteceria enquanto as produções abraçassem o novo sem esquecer de princípios gerais da arte.

Quando escrevi sobre Viaro e sua exposição há poucos encerrada, fiz referências ao fato da renovação estética que, no tempo e no espaço, se processa intermitentemente, embora sofrendo injunções externas e internas. Esse ímpeto, todavia, autorizando e conseguindo a quebra de cânones estabelecidos não se afasta do sentido eterno e universal dos princípios gerais da Arte, coisa que não e apercebeu muitos daqueles que fixam o seu critério num ponto da evolução ou da involução, acreditando ser esse o ponto causa e efeito de si mesmo. [...] Tenho para mim que a aceitação do que se chama “pintura moderna” depende, apenas, de uma visão paronomásia da pintura. O “moderno” será aceito, ao menos, como uma consequência da dinâmica de outros critérios; se não satisfazer ao “gosto” do espectador, isso não impede que ele o aceite como consequência lógica, como cousa que deveria necessariamente acontecer. Esse modo de agir diante do quadro, porém, não sobreviverá sem condição essencial dos princípios gerais, eternos e imutáveis da Arte (LUZ, 1949b, p. 9)

Apesar da escassez de obras no Paraná com características que considerava modernas, Luz entendia que alguns artistas já produziam conforme esse movimento. Na crítica sobre a exposição de David Elias, em 1950, o crítico atribui aspectos de sua produção à pintura moderna.

O que, desde Cézanne, tem sido procurado à custa dos mais ingentes esforços e em detrimento da aceitação geral, é uma pintura que traz em si mais uma “interpretação” do que uma realização do objetivo; mais uma “representação” do que propriamente uma “reprodução” da natureza. [...] É preciso notas que a pintura dita “moderna” vai ganhando terreno na sensibilidade pública. Aos poucos, é claro. A dificuldade está em não termos um contato mais direto com ela. Entretanto, mesmo aqui, já temos tido oportunidade de apreciar bons trabalhos, entre os quais a Exposição de David Elias [...] (LUZ, 1950, p. 5)

As críticas de Nelson Luz sempre traziam referências à história da arte, citando artistas de outros períodos e classificando-os dentro dos diversos estilos artísticos. Isso pode indicar uma tentativa de esclarecer o leitor sobre os fatos

artísticos, o que também lhe dava maior credibilidade sobre o assunto tratado. Em 1946, o crítico faz uma retrospectiva da pintura, colocando em destaque a pintura moderna e explicando as sobre as adaptações que artista e espectador deveriam sofrer diante da nova arte. Segundo ele,

A pintura que tem suas raízes nos fins do século dezenove, o que ainda podemos chamar de “moderna” apresenta-nos, através das bases clássicas da revolução Cézanniana, um mergulho nas regiões ainda não exploradas do Homem. É com Van Gogh, cuja deformação pictórica polivalente é devida a um temperamento personalíssimo desenvolvido em ambiente propício, entra a pintura num campo absolutamente novo de realizações estéticas. Fazem-lhe “escola”, então, o exotismo saudoso de Gauguin, as experiências de Lautrec, o pontilhismo de Seurat [...]. Longe de ser uma atentatória ao “bom-gosto” e à “moral” da nossa época [...] a Arte moderna deve ser compreendida e sentida [...] com espelho fiel, lírico, poético, ou não, real, das ternuras da alma de nossos dias, expressão profunda e sincera dos nossos anelos, extensão da nossa saudade, o patético, o mortal, o imorredouro, o bom, o mau, o forte, o mesquinho, e o que punge, o que exalta, o que salva... Arte que é tão nós mesmos, que nem nos reconhecemos. Cabe, portanto, ao homem de hoje, frente à Arte de seus dias, adaptá-la ou ser adaptado. Serão normais as atrações e repulsões verificadas segundo o maior ou menor grau de sensibilidade de cada um, segundo o maior ou menor grau de identificação entre o indivíduo e a vida, entre o artista e o espectador. (LUZ, 1946, p. 4)

Sua formação acadêmica em Direito o habilitou a escrever e lecionar nessa área⁵⁵. Seus projetos e palestras nesse ramo eram noticiados pela imprensa: em *O Dia* foi publicado “Considerações sobre Direito Internacional – Palestra do Professor Nelson Luz, na Academia de Letras José de Alencar”, em 1952. Muitas vezes sua assinatura era associada nos jornais com a sigla ALJA, tomando como referência de que era membro da Academia de Letras José de Alencar. No mesmo periódico, no *Jornal do Paraná* e na *Marinha* publicou poesias entre as décadas de 1940 e 1950. Pode ser que sua predileção às letras e à poesia lhe trouxessem bagagem para que nesse período também escrevesse críticas de música e arte. Escreveu principalmente sobre as obras de artistas locais, como Alfredo Andersen, Paulo Santiago, Guido Viaro, Loio Pérsio, Theodoro de Bona e Miguel Bakun. Porém, a produção artística internacional não lhe escapava, tendo tido também, como objeto de atenção, as obras de Cézanne, Goya, Marc Chagall e Ben Ami. Viaro era uma figura recorrente em suas críticas. Em uma de suas primeiras publicações, Luz noticia a participação do artista

⁵⁵ Segundo o Currículo do Acervo de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Luz é autor de obras como “Intervenção Psico-Sociológica da Pena”, “Soberania Internacional” e “Introdução do Direito Internacional Público”. Também foi catedrático em Direito Internacional Público pela Universidade Federal do Paraná. (CURRICULUM..., 1981, p. 1)

no Salão Nacional. A apreciação do crítico indica a importância que ele dava à divulgação da arte paranaense em centros como o Rio de Janeiro:

Notícias recém-chegadas do Rio informam que o pintor paranaense Guido Viaro, concorrendo ao Salão Nacional de 1941, foi distinguido com medalha de bronze, obtendo, assim, a segunda colocação entre os notáveis artistas de todo o Brasil. O fato em si muito significa, pois o mestre paranaense, com a característica pictórica em que reponta uma frisante personalidade, só poderia alcançar tão honrosa distinção, ofertada por um júri de indiscutível idoneidade, após a integração, em caráter definitivo, no verdadeiro sentido da arte. (LUZ, 1941, p. 2)

A atuação de Nelson Luz como crítico é apontada por Adalice Araújo como “pioneira” no estado do Paraná: “ele foi o nosso primeiro crítico de arte, porque até então traçava-se simplesmente o panegírico do artista, esquecendo-se, contudo, de analisar a obra” (ARAÚJO, 1972). Nessa perspectiva, pode-se considerar que a autora se refere aos escritos anteriores a Nelson Luz, os quais abordavam questões biográficas dos artistas ou os elogiavam genericamente, sem que houvesse conteúdo crítico. Ou seja, cumpriam a tarefa de divulgação do artista, deixando o objeto artístico em segundo plano, enquanto Nelson Luz trazia esses elementos constantemente em suas críticas. No artigo sobre a exposição de Ben-Ami, o paranaense analisa as características formais e de estilo presentes nas obras do artista:

Dos seus quadros, um dos mais convincentes no sentido de linha e cor é, sem dúvida, “Catedral”, de sentido cubista inconfundível e que por si só representa todas as qualidades bastante rica nos seus detalhes e muito equilibrada no seu conjunto. Afastando-se do senso impressionista de luz, procura o artista a luminosidade própria do objeto (abstraindo contrastes sugeridos pelo desenho. A distribuição das linhas em verticais e diagonais pelo desenho. A distribuição das linhas em verticais e diagonais traz-nos, se não uma novidade, ao menos uma maneira pouco explorada e rica em sugestões. (LUZ, 1948a, p. 5)

Com características semelhantes às de Nelson Luz no tratamento da escrita sobre os movimentos artísticos e obras de arte, Poty Lazarotto foi um artista que, para além dos salões expositivos de suas obras, manteve fala direta na imprensa e na cena cultural de Curitiba. Existiam diversas linhas de críticas de arte naquele período, mesmo entre os artistas-críticos. Poty possuía maior familiaridade com os movimentos recentes de arte moderna. Seus comentários eram pouco laudatórios e elogiosos, apresentando maior domínio da linguagem e de conhecimentos específicos do campo, a fim de julgar e promover o debate de ideais. Assim como a arte passou a conter

elementos modernos, a crítica deveria acompanhar os desdobramentos e implicações do próprio campo. Apesar de não ter produzido tantas críticas quanto seus colegas artistas, Guido Viaro e Freyesleben, Poty escreveu sobre as exposições internacionais que visitou em virtude de sua estadia na Europa no ano de 1947. Seus apontamentos sobre as obras dos artistas europeus foram publicadas na *Joaquim*. Numa dessas passagens, o artista analisa a produção moderna, fazendo uma investigação sobre os movimentos da pintura na história da arte. O autor também traça comparações entre obras e estilo dos artistas:

[...] o romanceado, glorificado Van Gogh volta aos olhos do público parisiense. Com Van Gogh e Cézanne houve a “separação das água” [...]. Até a primeira grande guerra, o mestre de Aix influenciou de um modo ou de outro, a quase totalidade dos grandes pintores modernos, Picasso, Bracque, Leger, Matisse, Duffy, etc., etc. A partir dessa época, 1914, porém, Van Gogh passou a ameaçar o lugar ocupado por Cézanne. [...] Separados, em salas, na primeira delas figuram os quadros pintados em Nuenen, ainda negros, à vezes com pedaços de céus que lembram a velha maneira holandesa de Jacob van Ruydael. Pode-se acompanhar daí por diante o rápido esclarecimento de sua palheta, primeiro influenciada pelos impressionistas (cremos que a parte mais fraca do conjunto), com as cópias de estampas japonesas. (LAZZAROTTO, 1947, p. 9).

Naquele período, era comum que os próprios artistas escrevessem sobre as obras de seus colegas. Guido Viaro teve suas críticas publicadas nos jornais em circulação nos anos 1950, em muitas das quais o artista comentou sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas paranaenses. O artista passou a assinar uma coluna voltada para a arte no jornal *O Estado do Paraná* em 1958, mas sua contribuição nesse sentido já havia despontado nas publicações da *Joaquim*, nas quais realizava e cedia entrevistas, comentando as obras dos colegas artistas.

Diferentemente do tom jornalístico de seu colega Poty Lazzarotto e de seu interesse pela produção internacional, Viaro apresenta em seus artigos uma marca de maior subjetividade, abordando muitas vezes aspectos de caráter psicológico, tanto dos artistas-tema quanto de suas obras. (OSINSKI, 2006, p. 210).

Os aspectos de sua produção como crítico apontam para outra função atribuída à crítica de arte, que seria a de educar o próprio artista. Apesar de possuírem vertente mais lírica, seus escritos demonstravam a intenção de orientar os artistas mais jovens. Em artigo de 1959, o artista escreve sobre a obra da artista Leonor Botteri, sua aluna, aconselhando-a:

Dona Leonor – Tente gravar seus sonhos; diga ao mundo aquilo que sente sem acanhamento, mas diga-o em branco e preto – possivelmente desfrute a nobreza da água forte. As cenas de vida, os temas sociais e mesmo os religiosos esperam o seu buril (VIARO, 1959).

A estratégia de proferir recomendações, advertências e palpites orientadores destinados diretamente aos artistas também era estratégia adotada por Oswaldo Nascimento. Provindo da literatura, assim como Coelho Junior e Otávio de Sá Barreto, o crítico participava das instituições destinadas aos escritores do Paraná, como a ALJA. Era comum em suas análises o emprego de listagens das obras ou dos artistas, nas quais propunha direcionamentos a serem tomados pelo artista. Contudo, estes eram bastante genéricos, não falando a respeito de aspectos formais ou estilísticos, sendo mais voltados ao incentivo de que estudassem mais ou continuassem produzindo.

SOFIA ZIEMIANOWKA. Seu “Sossego” é um bom trabalho, como trabalho de principiante. E de uma principiante nada se pode dizer, a não ser palavras de incentivo. Que estude e progrida, é o que lhe desejo com a maior sinceridade. ESMERALDO BLASI JR. – Muito bem! Gosto de ver artistas com ideais novas. “Auto retrato” e “Estábulo” constituem afirmações de talento impossíveis de se contradizer. É preciso mostrar que a mocidade paranaense não fica atrás, marchando rente aos novos centros mais desenvolvidos. [...] E ai fica a minha impressão, acompanhada dos mais sinceros votos de incentivo a essa mocidade que tão bem se revela. (NASCIMENTO, 1946d, p. 6).

Em outros momentos, Nascimento aconselhava os artistas a produzirem pinturas que tivessem semelhanças com os objetos da realidade, o que aponta para sua predileção à arte mais acadêmica, realizada a partir de estudos de observação, como nas seguintes análises, as quais justifica por serem benéficas ao agrado do público:

Não é sincero quanto à interpretação real das cores, preferindo, antes, acentuar em demasia os traços vermelhos e amarelos de suas tintas e, assim, transfigurando os motivos abordados. Czeslaw Levandowski vê tudo por um prisma cor-de-rosa. Acredito que isto não esteja de acordo com os seus conhecimentos de Arte. Falo, todavia, para agradar ao público, para atrair apreciadores. Dentre todos os seus quadros, os que mais me impressionaram pela sua beleza e alto poder emotivo, foram apenas dois: “Contra a luz” e “Madrugada Fria”. Acerca de E. Acosta, no entanto, não se podem formular idênticas considerações. Faltam-lhe, além de outras qualidades, normas de critério peculiares ao homem de bom senso. (NASCIMENTO, 1946e, p. 5).

No fragmento acima, ao tratar da mostra de pinturas de Czeslaw Lavandowski, o autor pontua as que considerou de maior qualidade devido à sua beleza, não as descrevendo ou explicando o conteúdo que as fazia se diferenciar daquelas que julgou com colocação errônea.

Diante disso, vimos que, embora ainda persistisse em grande medida uma crítica de caráter laudatório e genérico, parte da intelectualidade se empenhava para que esse distanciamento entre público e arte fosse rompido. Ao mesmo tempo, via na crítica uma forma de instaurar os movimentos modernos no estado. Nessa esfera, a maior parte das produções artísticas paranaenses pertenciam aos movimentos do paranismo e do “andersismo”, enquanto surgiam as primeiras exposições de arte que fugiam desse quadro. Assim, um grupo restrito acreditava que a crítica de arte pudesse alterar tal situação e defendia que ela fosse realizada por pessoas que tivessem conhecimentos específicos, o que as tornariam “profissionais” da área.

2.3 O DEBATE NA CRÍTICA DE ARTE: CONFLITOS NO CENÁRIO ARTÍSTICO PARANAENSE

Uma criança exposta ao vento, segurando o chapéu de palha. Expressão alegre, traduzindo muito bem a psicologia da criança que gosta da vida ao ar livre, exposta aos caprichos do tempo. Contemplamos esse quadro, temos a impressão de que retornam à quadra pueril de nossa existência, cheia de sorrisos e de brinquedos, reacomodada de sonhos e flores. A BRISA é um verdadeiro símbolo da Felicidade humana que beija a fonte dos pequenos e dos humildes, para os quais ficou prometida a felicidade eterna. Sua labuta [de De Bona] criadora é uma verdadeira profissão de fé, a serviço da Beleza”. (NASCIMENTO, 1946c, p. 4).

Os comentários acima, realizados por Oswaldo Nascimento, são característicos da crítica de arte daqueles que opinavam sobre os aspectos da pintura por um viés mais literário, atribuindo à tela qualidades em virtude da presença de narrativa e da semelhança que a imagem possuía com os objetos reais. Também se vê presente o lirismo, conferindo ao artista um papel de vocação à beleza. Essa prática artística foi duramente combatida por outros críticos na imprensa, o que favoreceu o surgimento de conflitos e debates acerca das diferentes projetos artísticos. Contrapondo-se ao discurso desse primeiro grupo, Poty Lazzarotto declara, implicitamente, a deficiência que parte da intelectualidade local tinha em reconhecer as formas apresentadas nas obras mais modernas:

Tínhamos nos detido nos “fauves”, filhos artísticos de Gauguin e Van Gogh, encontramos agora, talvez os mais conhecidos das escolas modernas: os cubistas e os surrealistas. Todo quadro “com pé grande” é atuado à responsabilidade desses dois grupos pelos “apreciadores da beleza” tipo academia José de Alencar. Você sabe... (LAZZAROTTO, 1947, p. 17)

Nas entrelinhas, Poty menciona que as pinturas cubistas e surrealistas tinham aspectos que os membros da ALJA desaprovavam, achando que seria um exagero o tratamento das formas. O artista dá a entender que os associados iriam encarar com certo desprezo as obras modernas e, por apreciarem apenas a beleza, no sentido clássico, julgariam determinados elementos como de um “pé grande”. Um dos alvos da crítica de Poty pode ter sido o crítico Oswaldo Nascimento, que realizava comentários de que a nova arte seria um “deformismo” por possuir forma “aberracional”.

A Arte moderna, portanto, não pode ser, como querem alguns dos seus adeptos, uma inovação destruidora de princípios lógicos e concretos. Si teve esse objetivo, caiu impotente ante a realidade das coisas palpáveis e construtivas. Entretanto, a Arte moderna já se encontra evoluída quase inteiramente apelada de suas primeiras manifestações. Os nossos artistas parecem estar se aproximando de sua verdadeira meta, cujo caminho presumo ter sido vislumbrado [...]. A diferença entre um quadro antigo e um moderno, deve residir, primordialmente, numa gênese psicológica: a da concepção. O clássico desenha imitando a forma exterior dos objetos. O moderno, depois que formou a sua cultura, depois que se definiu em Arte, pode ir além, avançando até o âmago psicológico, sem se importar com o fundo material do motivo. [...] Deduzimos, daí que o deformismo, na Arte, não passa de uma forma aberracional e Inestética de sua manifestação. [...] Basta que o artista, consciente do seu papel, dentro de sua geração, marche em linha paralela com o tempo e com a Humanidade seja qual for a sua maneira de se exprimir, desde que esta seja compreensível e lógica, admirá-lo-emos como uma parcela do próprio espírito da época, vivendo num pedaço de nosso coração! (NASCIMENTO, 1946a, p. 3)

O círculo social, do qual Poty participava, também assumia um enfrentamento em relação aos ideais defendidos pelos intelectuais da ALJA, tendo a *Joaquim* publicações que se referem a esse tema. Nesse sentido, no primeiro ano de circulação da Revista, o artigo intitulado “Viaro, hélas... e abaixo Andersen!” defendia a libertação da arte paranaense dos moldes que parte da intelectualidade considerava acadêmicos e ultrapassados.

É ele [Guido Viaro] no Paraná, a fonte sozinha da inquietude nas artes plásticas. Que lição de coragem para os moços a desse homem, que já tem cabelos brancos na cabeça, podendo se instalar na arte que todos gostam, pintar pinheiros do Paraná – e, só, arrosta a indiferença e incompreensão do vulgo profano arte a arte moderna. Humildemente, mas com alegria e sem

medo, na obscuridade medieval da província, ele pinta. [...] Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mão e mãos enormes, o que faz um membro da Academia de Letras José de Alencar dizer: “a beleza, onde está a beleza?” [...] Há um tempo para semear e outro, para colher; se houve tempo em eu era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. [...] Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabu. Foi pintor de méritos reais (“é ainda o melhor do Paraná”, segundo G. Viaro), porém está deitando sombra incômoda aos vivos: artistas já realizados, como Th. De Bona e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua. (VIARO..., 1946, p. 10⁵⁶)

O texto sem autoria, mas que muito possivelmente sustentava os ideais de seus colaboradores e especialmente de um de seus editores, Dalton Trevisan, traz duras críticas ao modo como parte dos intelectuais tratavam a arte paranaense. Há a argumentação de que o fomento da arte moderna despertaria maiores interesses entre os artistas e intelectuais quando estes procurassem uma linguagem própria, esquecendo os moldes andersistas, que, em sua opinião, asfixiavam o desejo pela renovação. O editorial da *Joaquim*, por meio desse artigo, repete algumas vezes o questionamento “a beleza, onde está a beleza?”, parafraseando a fala dos membros da ALJA. Desse modo, deixa a entender que este seria um dos motivos que desfavoreciam o desenvolvimento de uma nova arte, a qual já não deveria se pautar necessariamente na beleza de senso comum. Enquanto o texto traz o nome de Viaro como símbolo da atualização do campo artístico, os nomes de Theodoro De Bona e Lange de Morretes, apesar de serem discípulos de Andersen, são apresentados como possuidores de uma arte própria e autêntica. O que estaria prejudicando a arte dos alunos de Andersen seria também a atitude dos críticos que não conseguiam superar o andersismo, sempre os submetendo à alcunha de “discípulos de Andersen”. Esse fato é verificado em parte da crítica da época que, ao tratar das obras de De Bona e Lange de Morretes, por exemplo, enobreciam o professorado de Andersen, tratando-os como meros alunos do artista.

A revolta da *Joaquim* para com os comentadores que ainda prestigiavam demasiadamente a memória de Andersen, pode ter sido dirigida a escritores como Sá Barreto, Oswald Nascimento e Coelho Junior, pois eles sempre abordavam em suas

⁵⁶ Não há assinatura do autor na publicação do artigo, mas possivelmente foi escrito pelo editor da Revista, Dalton Trevisan.

críticas a atuação de Andersen como fundamental, além de assumirem-se em favor da beleza nas obras de arte. Os *Joaquins* sustentavam que uma das soluções para que houvesse a desejada renovação seria importar a crítica, da qual acreditavam ser menos provinciana. O carioca Campofiorito, tão venerado e aclamado como competente, colaborou com artigos para a Revista. Contudo, sua opinião no que se refere à arte paranaense era contraditória em relação às aspirações dos *Joaquins*. Em sua análise publicada na imprensa local, em 1950, o crítico atribui o sucesso dos artistas do período aos auspícios de Andersen:

Há muitos anos venho acompanhando, com grande curiosidade, a produção de artistas como Lange de Morretes, Freyesleben, Guido Viaro, Oswald Lopes, Augusto Comte, Nísio, Wolski e outros cujos nomes me escapam. A semente plantada pelo saudoso Andersen germinou bem e seus frutos colhem agora, na obra de vários desses artistas e no clima que eles estimulam, animando aos demais. [...] (CAMPOFIORITO, 1950, p. 6)

Já o artista Paulo Santiago, apesar de não ter colaborado em quantidade expressiva na imprensa, veio a público defender que, apesar de algo na crítica paranaense que poderia orientar o público e os artistas, as análises de Freyesleben não colaboravam para a inserção do moderno no circuito estadual.

Periodicamente Curitiba é assolada por certos cavalheiros que, abrindo tranquilamente suas faixas de propaganda, armam suas feiras de arte, exibindo ao público vulgaridades artísticas, cópias grosseiras, grosseiras imitações. A obra de incultura que realizam é considerável. Se meia dúzia olha e passa, a maioria leva daquilo tudo uma falsa impressão de arte e continuaria julgando, por exemplo, o Portinari um louco. E reincidem, impunes à falta de uma crítica de arte. Eis tarefa para a disponibilidade gedeana de um conhecedor como Nelson Luz. Pena não se poder contar com Alfredo Emilio [Curt Freyesleben], sempre a nos ameaçar com as suas viagens, quando viaja apenas em torno do seu próprio quarto ou, melhor, de seu “atelier”... [...] (SANTIAGO, 1949, p. 5)

O tom irônico de Santiago, ao afirmar que Freyesleben não saía do próprio ateliê, pode ter sido motivado pelo fato de o crítico sempre comentar as obras dos colegas mais próximos, também discípulos de Andersen. Ou ainda, por comentar sobre suas próprias exposições. Enquanto Santiago defende que os críticos daquele contexto deveriam auxiliar na compreensão das novas movimentações, excluindo os artistas que produziam “vulgaridades”, Freyesleben pouco retratava as disputas e problemas enfrentados pela arte do período. Nesse sentido, artistas e críticos de arte se posicionavam em favor de alguma prática artística, que naquele contexto se

resumiam, grosso modo, em duas: a tradicionalista, com teor mais acadêmico, na qual se incluíam parte dos seguidores de Andersen e os paranistas, assumindo, na maioria das vezes, a beleza como um aspecto qualitativo da obra de arte; e a renovadora, com aspectos da arte modernista, na qual se incluíam os *Joaquins* e outros adeptos das experimentações no fazer artístico.

Apesar das disparidades ideológicas apontadas, por vezes, críticos de arte de vertentes diferentes faziam julgamentos semelhantes sobre a mesma produção artística. Podemos trazer como exemplo as análises produzidas por Oswaldo Nascimento, poeta que menosprezava a nova arte, e Quirino Campofiorito, crítico que exaltava a arte moderna, sobre as obras do pintor Nigri. O primeiro relata:

Vejamos os seus quadros. Não preciso falar muito. Será verdade que o sr. E. Acosta percorreu os países que apresenta através de suas telas? Ou copiou os seus temas de revistas e cartões postais, como costuma fazer “o aclamado pintor Silvio Nigri” ou muitos outros jovens errantes que são a vergonha da arte nacional? [...] Vou fazer, aqui, um ponto final. Havia, ainda muito que dizer. Deixa para outra ocasião. Quero, entretanto, lembrar que o nosso povo ainda precisa de muita orientação, para não se deixar iludir em uma permanente boa fé, por elementos que servem, única e exclusivamente, para desmoralizar o movimento artístico de nossa terra! (NASCIMENTO, 1946e, p. 5)

Assim como Nascimento, Campofiotiro argumenta sobre a precariedade estética das pinturas de Nigri:

Hoje vou falar de certas exposições que, sendo inexpressivas como arte, são todavia ofensivas, de grande efeito deseducativo, graças a uma habilidade especial de seus autores, na sedução da ignorância, e na informação de um aspecto artístico assás leviana. [...] Eu quero referir-me à mostra de Silvio Nigri, que é de um efeito simplesmente deseducativo. Não oferecendo nenhum valor artístico, não deve ser considerada pela crítica mais responsável. Mas sucede que, embora não despertando a menos curiosidade sob o ponto de vista da arte, só os entendidos reconheciam-lhe a negatividade estética. Os demais, não. (CAMPOFIORITO, 1946, p. 5)

Ambos os críticos não só desqualificam a produção artística de Nigri como abordam a falta de orientação do público, que tinha dificuldades em compreender que, pela ausência de conhecimento dos códigos artísticos, estava sendo iludido pelo conteúdo apresentado pelo artista. Contudo, Nascimento também produziu artigos nos quais se assumia contra a crítica de alguns colegas, colocando, inclusive, citações dos textos. Em 1946, o membro da ALJA desaprova o ensaio realizado por Viaro sobre Bakun.

Sua configuração psicológica conquanto complexa, nada tem de egoísta ou pérfida, como afirmou Viaro. É, a meu ver, apenas mística. Seria contraditório afirmar que Bakun possa ser, ao mesmo tempo, vaidoso, humilde, orgulhoso, pobre, resignado. O articulista que enfileirou tais expressões, em apreciação publicada pelo jornal “O Dia”, de 26 do corrente, não fez mais que amontoar considerações vagas, por vezes obtusas, que nada definem. (NASCIMENTO, 1946d, p. 2)

O texto ao qual Nascimento se refere foi publicado pelo *O Dia* em setembro de 1946, sendo republicado por duas vezes na *Joaquim*, em outubro de 1946 e em julho de 1948. Nele, Viaro associa os aspectos da produção artística de Bakun com características de sua personalidade, aliando qualidades formais àquelas de cunho mais pessoal. Como apontado por Nascimento (1946), vários adjetivos são empregados para descrever a obra de Bakun no artigo de Viaro:

Bakun é um slavo, nascido no Paraná. Tudo nele é slavo: cor, malares, cabelos e o olhar... um desses olhares dolorosos e resignados [...]. destas figuras entalhadas na madeira que só a morte pode destruir; destas figuras empastadas de ternura e perfídia, de generosidade e egoísmo, uma destas almas para as quais o sacrifício e a delação estão no mesmo nível, - tudo apenas questão de momento. Chama a atenção esta ida e volta, - esta obstinação em querer ser humilde à força, em ostentar uma pobreza franciscana, quando nele tudo é revolta, sem porém ter a coragem dos russos, de fazer o gesto e de tudo perder: Bakun sempre se perde no meio, não por cálculo mas por uma fatalidade que lhe pesa nas costas. (VIARO, 1946b, p. 5)

Ao usar antônimos em sua descrição de Bakun, Viaro tinha, na realidade, o objetivo de causar um impacto em seus leitores, chamando atenção para a figura do artista e definindo-o como alguém que, como todos os homens, trazia em si a contradição. Viaro era amigo de Bakun e, segundo Osinski (2015), ao ressaltar seus traços de subjetividade, aliando-os a peculiaridades de seu fazer artístico, teria buscado caracterizá-lo como um artista moderno. Essa era, de acordo com a autora, uma estratégia comum no período, tendo sido empregada por outros críticos, a exemplo de Gianfranco Bonfanti, ao se referir aos trabalhos de Franz Weissmann em outro número da *Joaquim*, ou de Mário de Andrade, ao comentar os trabalhos de Lasar Segall na década de 1920.

A crítica de arte comentava, bem como contribuía com as polêmicas em torno dos eventos do Salão Paranaense de Belas Artes. A realização dos Salões fez com que a crítica de arte fosse incorporada nas publicações dos jornais, como pode ser

visto no QUADRO 3⁵⁷, que mostra a relação das críticas que foram publicadas nesses veículos.

QUADRO 3 – RELAÇÃO DAS CRÍTICAS DE ARTE SOBRE O SALÃO PARANAENSE ENTRE 1944 E 1959

SALÃO	AUTOR	JORNAL	TÍTULO
I – 1944	Adriano Robine	Diário da Tarde	Salão Livre
	João S. Woiski	Gazeta do Povo	Salão Paranaense de 1944
	Curt Freysleben	O Dia	I Salão Paranaense de Belas Artes
IV – 1947	Nelson Luz	Gazeta do Povo	IV Salão Paranaense
	Nelson Luz	Gazeta do Povo	Eco do Salão Paranaense de Artes
V – 1948	Curt Freyesleben	O Dia	5º Salão Oficial Paranaense de belas artes
	Sérgio Milliet	O Estado de São Paulo	Artistas do Paraná
	Nelson Luz	O Dia	A pintura de Paulo Santiago
VI – 1949	Nelson Luz	O Dia	O VI Salão de Artes Plásticas
	Nelson Luz	O Dia	A Associação Paranaense de Artistas
VII - 1950	Nelson Luz	O Dia	O VII Salão Paranaense
	Arthur Nísio	O Dia	Comentários sobre o VII Salão de Artes
	Erbo Stenzel	O Dia	Mais uma vez, o VII Salão Paranaense
XI – 1954	Fernando Pessoa	O Estado do Paraná	Os Premiados da Exposição da Biblioteca
XIII – 1956	Quirino Campofiorito	Diário de Notícias	XIII Salão Paranaense
XIV – 1957	Curt Freysleben	Diário do Paraná	Pintores exaltados arrancam seus quadros (à força) do Salão
	Loio Pérsio	O Estado do Paraná	O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada
	Paul Garfunkel	O Estado do Paraná	Reflexões à Margem do XIV Salão
	Curt Freysleben	Gazeta do Povo	Salão XIV Paranaense de Belas Artes
XV 1958	Sem autoria	O Estado do Paraná	Novamente as divergências quanto ao Salão de Belas Artes
	Hilaty Grahl Passos	Gazeta do Povo	Inverdades em torno do XI Salão Paranaense de Belas Artes
	Coelho Junior	O Estado do Paraná	Salão Paranaense de Belas Artes
XVI 1959	Jair mendes	Última Hora	Manifesto dos pintores do Paraná
	S. da Educação	Gazeta do Povo	Julgamento Hoje dos trabalhos do XVI Salão Paranaense de Belas Artes.

FONTE: Justino, 1995.

⁵⁷ Este quadro foi construído a partir das críticas de arte encontradas na obra de Justino (1995), no qual traz um compilado de artigos referentes aos Salões Paranaenses entre 1944 e 1993, publicados em jornais e revistas. Neste quadro encontra-se apenas a relação dos textos veiculados nos jornais paranaenses.

Além dos críticos e jornais paranaenses, no intercâmbio entre os círculos culturais nacionais, muito pelo contato promovido pela *Joaquim*, observa-se a inclusão de matérias sobre os Salões Paranaenses em jornais de fora do estado. No *O Estado de São Paulo*, em 1948, Sérgio Milliet publicou o texto intitulado “Artistas do Paraná”, discutindo a premiação do V Salão. Por sua colaboração na *Joaquim*, e pelo ano de publicação do jornal, mesmo período de circulação da revista, pode-se concluir que o acesso de Milliet à arte paranaense se deu pelo incentivo do periódico de Dalton Trevisan.

A inserção dos críticos paranaenses na imprensa passou, a partir das movimentações dos Salões Paranaenses e do empenho dos “Joaquins”, a se tornar mais palpável. A formação de um campo com maiores espaços para a discussão e aprendizado estava, a partir daí, mais bem delineada.

Havia erudição nos críticos paranaenses, mas a apropriação dessa herança exigia o enriquecimento através da troca coletiva, do embate das idéias, dos debates, que não foram suficientemente cultivados. As boas críticas foram sempre solitárias. (JUSTINO, 1995, p.8).

O clima de exaltação dos colegas artistas pode ser percebido - na crítica ao I Salão Paranaense de Belas Artes, produzida por Freyesleben em 1944. Neste trecho, observa-se a oscilação entre elogios e o uso de termos referentes a uma linguagem mais técnica:

A grande luta pela criação da arte paranaense medeia entre a chegada ao Paraná do sábio prussiano Frederico Guilherme Virmond, naturalista, desenhista e aquarelista decorativo, por volta de 1933, e o aparecimento entre nós, nestes últimos anos, do mestre-pintor Guido Viaro. (EMÍLIO, 1944).

A necessidade de interpretação, característica da crítica de arte moderna, fez com que ela fosse configurada por termos menos descritivos, visto que a arte que estava sendo produzida distanciou-se das formas acadêmicas clássicas de representação, ou figurativas. Segundo D’Angelo (2011, p. 115), na estrutura da crítica do século XIX,

A qualidade literária e descritiva das imagens era fundamental no trabalho do crítico de arte, por isso mesmo o estilo de crítica do poeta Baudelaire se destacava a pondo de representar um modelo a ser seguido. A interpretação da obra tinha como pressuposto certa simpatia com relação a ela, o eixo central da crítica era simplesmente a descrição, através da qual se ensinava a ver.

Desse modo, quanto mais os ideais modernos tornaram-se pauta da produção dos artistas, mais se sentiu a necessidade da crítica como propagadora dos resultados obtidos nas obras de arte. No Paraná, a constituição do Salão Paranaense de Belas Artes ampliou a área de atuação dos críticos, passando estes a serem responsáveis pela avaliação das obras concorrentes e dos artistas premiados. Ao mesmo tempo, os Salões necessitavam da crítica especialista, visto que os artistas, tendo um local institucionalizado para exposição de seus trabalhos, eram julgados pela sua produção. Segundo Justino (1995, p. 7), no início do Salão, “até os próprios dirigentes faziam parte do júri. Pouco a pouco, essa função vai sendo delegada a críticos profissionais e estudiosos da arte”. De acordo com a autora (1995), essas diferentes inclinações entre os artistas concorrentes, os jurados e os críticos de arte na imprensa provocaram diversas polêmicas. Para Justino (1995, p. 7), as polêmicas entre os diferentes grupos participantes dos eventos foram “importantes, na medida em que conduzem ao questionamento do sistema da arte”.

No primeiro Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, destacamos a participação de Guido Viaro e Curt Freyesleben na comissão organizadora e como membros do júri. Houve 43 artistas inscritos e 214 obras aceitas, sendo oferecidas premiações, entre medalhas e menções honrosas. As medalhas foram cedidas aos artistas Theodoro De Bona, Ida Hannemann, Jeanne Gaboardi, Leonor Botteri, Oswald Lopes, Nilo Previdi e Estanislau Traple. (JUSTINO, 1995). O jornal *O Dia* publicou o artigo de Curt Freysleben⁵⁸ referente ao evento que seria em breve realizado. Nele, o artista faz um breve panorama histórico das artes no Paraná, referindo-se à constituição do salão como a oficialização da arte paranaense, sendo este uma homenagem à memória daqueles que contribuíram para o campo artístico em momentos anteriores. Freyesleben havia sido aluno de Andersen, e deixa clara no artigo sua empatia com a arte de seu mestre, afirmando que, com a realização do primeiro Salão, surgiu-lhe a necessidade de lembrar-se dos

[...] nomes daqueles que se sacrificam pela nossa arte! E reponta, como por um milagre, mais uma vez com toda a sua pujança, no horizonte artístico paranaense, a figura mártir do professor Alfredo Andersen e, especialmente, é agora recebida a sua espetacular e piramidal obra de mestre pedagogo, sintetizada majestosamente na arte destas plagas que a Ele se deve, a

⁵⁸ Nesse artigo, o artista assina com o pseudônimo de Alfredo Emilio.

exclusivamente, e cuja lembrança nos sensibiliza veneração admirativa!
(EMILIO, 1944)

A admiração do crítico pela obra de Andersen e seus seguidores é marcante nesse texto. Mesmo ao comentar a produção de Guido Viaro, que representaria a renovação no âmbito da arte e que não havia sido aluno de Andersen, faz comparações entre ele e seu antigo mestre. Após a realização do evento, Freyesleben tem outra crítica publicada, em que comenta sobre as obras dos artistas premiados e relata seus critérios de análise, justificando os resultados do evento, tendo em vista que havia feito parte, em conjunto com Guido Viaro, da comissão julgadora. Segundo ele,

Pela fatura estampada na tela a óleo é que se qualifica e se determina cada qual na arte da pintura. A “fatura” vem a ser o “jeito” da pincelada, e por esse jeito da pincelada é que se revela o temperamento no clima do critério artístico. Ainda mais: esse jeitinho da condução revelado pelo pincel de cada pintor também é o que registra o diletante da pintura. [...] Na literatura se diria: estilo. (EMÍLIO, 1944, p. 9).

O “estilo” mencionado por Freyesleben parece ser o foco de suas críticas às obras premiadas. Sobre a nomeação do I Prêmio, concedido a Leonor Botteri, o crítico atribui

Em grande porção à sua “fatura”, que não é tanto o produto da liberal escola viaronense, donde surgiu, quanto é consequência hereditária, em parte – por assim dizer – pelo ativismo, e isso forçosamente, pois Léa [Leonor Botteri] é demais jovem na qualidade de pintura em face de semelhante propriedade mecânica que a sua pintura atesta e que dificilmente poderia ser obtida em tal espaço de tempo [...] (EMILIO, 1944, p.31-32).

Freyesleben comenta do mesmo modo sobre outros artistas de destaque no evento, traçando, porém, um discurso diferente em relação a Nilo Previdi. Para o crítico, a obra do artista

[...] faz jus à Menção Honrosa; mas para classificá-lo, agora, é difícil, pois não nos oferece nenhum ponto de referência, de contato, de comunicação. É uma interrogação! [...] É dessas naturezas acobertadas envolvidas em certo mistério. Possível é, revelar-se, de uma hora para outra, em algo de grande, e também pode ser aceitável o contrário. Assim sendo, deixemo-lo, por enquanto, em paz. O seu professor, mestre Guido Viaro, que se incumba dele. (EMILIO, 1944, p. 32).

Esse trecho revela a não familiaridade de Freyesbelen para com as obras de Nilo Previdi, e mesmo tendo parte da responsabilidade por sua premiação, deixa nas entrelinhas que essa escolha pode ter sido proferida por Guido Viaro, que mantinha relações com o artista como seu professor. De certo modo, esse conflito é exemplar de outros que envolviam críticos de arte, artistas e membros do júri acerca do Salão. Em 1957, a XVI edição do evento teve uma das maiores polêmicas e ficou conhecida como “Salão dos Pré-julgados”. A comissão julgadora foi composta por dois membros vindos de fora do estado e um da cena local, sendo eles o professor Gerson Pompeu Pinheiro⁵⁹ do Rio de Janeiro, o pianista Tasso Correa⁶⁰ de Porto Alegre e o artista paranaense Curt Freyesleben. (JUSTINO, 1995). Após a premiação das obras, parte dos artistas, insatisfeitos com o julgamento realizado pela comissão, retiraram seus trabalhos da mostra e os expuseram num espaço separado. Segundo o que foi noticiado no *O Dia* dias após o acontecido,

Os artistas desistentes do 14º Salão Paranaense de Belas Artes de cuja exposição retiraram, sob protesto, seus trabalhos, inaugurarão hoje a mostra que denominaram de “Salão dos Pré-Julgados”. Entre os expositores figuram alguns dos mais importantes nomes da atual pintura paranaense, como Loio Pérsio, Nilo Previdi, Fernando Velloso, Paulo Garfunkel, Alcyr Xavier, Enio Marques Ferreira e outros. O Salão atrairá, certamente, amplo interesse, achando-se instalado no Salão Nobre da Biblioteca (SALÃO, 1957, p. 7)

No artigo ainda há a menção de que os artistas que estavam contrariando o posicionamento do júri eram de “tendência moderna e novos” (SALÃO, 1957), o que aponta para predileção do corpo julgador pela arte de referências “andersistas” ou ao menos de práticas consideradas mais tradicionais. Os artistas Loio Pérsio e Paul Garfunkel se pronunciaram na imprensa, realizando duras críticas à comissão julgadora. Para Pérsio (1957),

O Salão Paranaense de Belas Artes, como todos os Salões oficiais, obedece ou pelo menos deve obedecer a esse sentido de proporcionar ao povo e aos artistas um benefício a que têm direito indiscutível, previsto inclusive pela constituição do País. [...] E não é, portanto, como poderiam julgar os funcionários encarregados daquele serviço, um favor especial concedido aos artistas ou um brinquedinho que poderão oferecer aos seus compadres. Este XIV Salão Paranaense de Belas Artes anulou, por completo, todos os esforços despendidos pelos artistas e críticos conscientes nos salões anteriores. Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas [...] (PÉRSIO, 1957).

⁵⁹ Professor da Escola Nacional de Belas Artes.

⁶⁰ Também diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre.

A crítica do artista, descontente com o resultado do evento, apresenta elementos ofensivos, acusando os organizadores e membros do júri de faltarem com responsabilidade ao não acompanharem as movimentações artísticas atuais do estado. Loio Pérsio chama os envolvidos de “velhos” e os acusa de estarem atrasados e ultrapassados. O artista diz que, no ano de 1957,

[...] depois da bomba atômica e do satélite artificial, continuam perpetrando uma pinturinha que já era ruim e desonesta no século passado. Poderia perguntar-lhes por que, ao invés de cadilaques, não preferem carroças? [...] Por que os dois membros da Comissão Julgadora, que competia ao Chefe do Departamento de Cultura nomear, são ambos acadêmicos, bonzos reconhecidos, avessos à arte moderna [...]? Queremos acreditar que o Sr. Arzua tenha percebido a intenção do Regulamento do Salão, que permite ao representante do estado escolher dois elementos do júri, um dos quais deverá, “se possível”, estar filiado à corrente moderna. (PÉRSIO, 1957).

Diante disso, embora esses artistas não tivessem sido recusados no certame, vemos que a indignação com a comissão julgadora era em virtude da falta de artistas modernos na premiação, bem como da incompreensão das novas formas de arte que estavam sendo realizadas. O artista chama Curt Freyesleben de “provinciano”, considerando seu julgamento incompetente em relação aos movimentos de arte moderna. Pérsio também acusa essa deficiência por parte dos julgamentos dos outros dois membros da comissão, chamando-os de “acadêmicos”. Em contrapartida, a crítica de arte referente ao mesmo salão, realizada por Freyesleben, é publicada no início do ano seguinte na Gazeta do Povo. Ao contrário do que os artistas esperavam, o crítico não menciona os conflitos ocorridos no evento, apenas analisando as obras de maneira semelhante à que fez em relação aos eventos anteriores.

A polêmica criada em torno desse evento demonstra a disputa que havia entre os diferentes pontos de vista dentro do circuito. Os artigos críticos não só julgaram as obras mas também analisaram a participação do júri nesse sentido. Os escritos sobre arte na imprensa ajudam a compreender as movimentações artísticas e as formas de arte que estavam em disputa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os diferentes projetos artísticos em atividade no Paraná eram temas frequentes nas críticas de arte da primeira metade do XX. Por vezes, apresentavam um teor militante para a promoção do tipo de arte com a qual o crítico estava envolvido. Apesar de a produção crítica já se fazer presente na imprensa nas primeiras décadas daquele século, as discussões acerca do papel da crítica de arte e de como esta deveria ser realizada aparecem de forma mais enfática nas décadas de 1940 e 1950.

Isso ocorreu como consequência da inserção de novas práticas artísticas, as quais se diferenciavam das propostas que estavam em vigência até aquele período. Nesse contexto, os artistas paranaenses tiveram influência dos ensinamentos de Alfredo Andersen que, até aquele período, era considerado como principal referência para a produção artística, até mesmo depois de sua morte. Possuindo quase que apenas características do legado “andersista”, o campo artístico no Paraná era analisado pelos intelectuais na imprensa como consequência das competências do norueguês enquanto professor e artista.

Na década de 1940, o descontentamento com esse cenário favoreceu a formação de grupos de artistas e intelectuais que ansiavam por uma renovação cultural no estado. A modernização do Paraná, especialmente dos meios de comunicação e das facilidades de transporte, pode ter contribuído para que houvesse o contato dos artistas e comentadores da arte com a produção de outras localidades, trazendo para o circuito local novas proposições artísticas, de prática moderna. Observa-se, então, a formação de diferentes grupos militantes que se pronunciavam nos periódicos locais: os que ainda produziam discursos em memória de Andersen e os que assumiam a arte moderna como caminho para o progresso cultural.

Diante disso, críticos de arte, artistas e agentes culturais colaboravam na imprensa comentando as dificuldades do campo artístico e as possíveis soluções para que houvesse uma mudança na configuração então vigente. Havia em seus discursos o reconhecimento de que a crítica de arte cumpriria a função de orientar o público e o próprio artista. Entre os que defendiam a renovação das artes, era mais comum tratar a crítica como fundamental para que houvesse maior inclusão da arte moderna, trazendo o esclarecimento das novas práticas artísticas e visando também à orientação dos artistas. Salientavam que a crítica deveria acompanhar os desdobramentos da arte moderna, acompanhando as novidades artísticas que

ocorriam nos centros culturais de outras metrópoles, encaminhando os artistas a renovarem a forma como realizavam seus trabalhos. Consideravam a crítica também como um termômetro qualitativo das obras artísticas, com a qual os artistas poderiam receber auxílio e orientação sobre seus desempenhos. Além disso, era recorrente nesses discursos a defesa pela criação de espaços destinados ao desenvolvimento artístico, salientando a importância do ensino, da discussão e da produção referentes à nova arte.

Nesse contexto, a imprensa aparece como uma das instâncias responsáveis pelo fomento da arte paranaense e, no início do século XX, preocupando-se em difundir os símbolos referentes à identidade do Estado, participou da divulgação da produção artística do movimento paranista. Os ideais renovadores manifestos nos anos de 1940 foram expostos principalmente na *Joaquim*, cujas publicações traziam o debate e as discordâncias que haviam entre os movimentos tradicional e moderno, extrapolando a função enquanto apenas divulgadora. Nesse contexto, o editorial dessa Revista se colocava em oposição à produção artística nos moldes considerados como mais acadêmicos, especialmente àquela com características que poderiam ser relacionadas ao estilo de Andersen.

Os críticos de arte e artistas que colaboravam na Revista *Joaquim* manifestavam a necessidade da sofisticação da crítica de arte paranaense, a qual acreditavam que deveria acompanhar as movimentações modernas. Os “Joaquins”, portanto, acreditavam que o julgamento da arte realizada naquele período estava ultrapassado, pois havia por parte dos críticos de arte o comprometimento apenas com as produções mais tradicionais. Os renovadores tinham como referência a arte do eixo Rio-São Paulo, acreditando que a crítica também deveria ser realizada de forma semelhante à dos críticos daqueles centros. Nesse sentido, a *Joaquim* trazia em suas publicações artigos de críticos de outros locais, incentivando o intercâmbio cultural.

Os que escreviam sobre arte no estado tinham, naquele momento, diferentes formações. Apesar da pluralidade profissional, é possível classificá-los em grupos de acordo com os aspectos gerais de suas produções e de seus posicionamentos diante dos projetos artísticos. A maioria dos que provinham da literatura, isto é, aqueles que participavam das associações mais tradicionais voltadas às letras, privilegiavam o legado de Andersen e davam ênfase à personalidade do artista e à sua importância no cenário cultural. Nas poucas vezes em que tratavam das obras, destacavam, como

aspecto qualitativo, elementos relacionados ao belo. Pouco tratavam da arte moderna, mas quando mencionavam o termo, não havia o detalhamento a respeito do significado ou das características dessa produção. Havia ainda aqueles que desprezavam a arte moderna e a consideravam uma aberração por apresentar elementos que se distanciavam do figurativismo.

Os críticos de arte que davam espaço à arte moderna eram, em sua maioria, artistas. A escassez da crítica que era exigida por parte da intelectualidade incentivou que os próprios artistas escrevessem sobre o trabalho de seus colegas, preenchendo uma lacuna da produção que acompanhava os anseios modernos. No discurso nesse grupo, presente principalmente nas páginas da *Joaquim*, havia a menção de que o cenário paranaense era carente de críticos com tais características. Porém, Nelson Luz já atuava nesse sentido, privilegiando as movimentações modernas em seus textos e, em alguns momentos, explicando os termos relacionados às novas práticas. Os aspectos da produção crítica de Luz tinham pontos comuns com aquela realizada nos grandes centros. Mesmo assim, havia da parte do meio paranaense, de forma geral, uma supervalorização sobre aquilo que era importado, ou seja, que acontecia fora das fronteiras do estado do Paraná.

Apesar das aspirações dos renovadores, havia nos movimentos andersista e paranista aspectos modernos, tendo em vista que a modernidade é um conceito relativo, variando de acordo com os contextos temporal e espacial, e tendo em vista o contexto no qual a produção paranaense estava inserida. As obras inseridas nessas propostas tinham em comum características específicas, privilegiando a identidade do Paraná e não apenas reproduzindo as formas de arte vindas do exterior ou dos grandes centros brasileiros. Porém, os renovadores acreditavam que tais aspectos não se configuravam como modernos, pois viam a produção artística de centros como Rio de Janeiro ou São Paulo como detentora de qualidades ausentes no contexto local. Os artistas paranaenses, em geral europeus radicados no Estado, traziam referências de sua terra local, mas criaram outras maneiras de produzir algo dentro da identidade paranaense.

O incentivo do governo em promover o progresso, demonstrando avanços em diferentes âmbitos, contribuiu para que espaços voltados à produção artística fossem constituídos. Todavia, observa-se que a concretização desses projetos só ocorreu devido ao esforço dos agentes culturais que, também por meio da imprensa, exigiam que o cenário artístico ganhasse maiores investimentos.

FONTES

A SEMANA de Emiliano. **O Dia**, Curitiba, 7 jan. 1945. p. 7.

ANDRADE, M. de. Lasar Segall. **Idéia**, Curitiba, n. 16, p. 20-22. jun.1943.

_____. Nízia Figueira, sua criada. **Guaíra**, Curitiba, n. 5, p. 32-33, jun. 1949.

AGUIAR, W. Theodoro De Bona. **Guaíra**, Curitiba, n. 12, p. 43-45; 78, fev.1950.

ANGELO Guido está em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 dez. 1949. p. 3

AQUINO, F. de. Arte necessidade Vital. **Guaíra**, Curitiba, n.10, p. 22;68, dez.1949.

ARAÚJO, A. Nelson luz, pioneiro da crítica de arte no Paraná. **O Dia**. Curitiba, 1 jul. 1972. Entrevista concedida à Adalice Araújo. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

ARTE na cama. **Guaíra**, Curitiba, n. 20, p. 6, dez. 1950.

ASFORA, P. Arte Moderna no Recife. **Guaíra**, Curitiba, n. 10, p. 44-46; 13, dez.1949.

ASPECTOS modernos de Curitiba. **A Divulgação**, Curitiba, ano 1, n. 3/4, p. 11-12, fev./mar. 1948.

AZEVEDO, F. Comitê Democrático de arte – entrevista. **Prata da Casa**, Curitiba, n. 104, p. 25, nov.1945.

BANDEIRA, A. R. Os terríveis profetas de Aleijadinho. **Guaíra**, Curitiba, n. 7, p. 25; 38, set. 1949.

BARRETO, O. S. Começa uma nova ordem... **O Dia**, Curitiba, 1 ago. 1940, p. 7.

BARROS, o mulato. **O Livro**, Curitiba. n. 38. p. 11, dez. 1941.

BERCOVITZ, M. Augusto Rodrigues. **Guaíra**, Curitiba, n. 1, p. 16-17, fev. 1949.

_____. Djanira – e o primitivismo. **Guaíra**, Curitiba, n. 20, p. 16-17; 76, dez. 1950.

_____. José Pancetti, Pintor Brasileiro. **Guaíra**, Curitiba, n.16, p.22-23;66, jul. 1950.

_____. Museus de São Paulo. **Guaíra**, Curitiba, n. 7, p. 34-38, set. 1949.

_____. O pintor Aldo Bonadei. **Guaíra**, Curitiba, n. 13, p. 22-23, mar. 1950.

_____. Roberto Burle Marx. **Guaíra**, Curitiba, n. 8, p. 18-39;30, out. 1949.

_____. Roberto Sambonet. **Guaíra**, Curitiba, n. 12, p. 22-23, fev. 1950.

- BONFANTI, G. De como não ensinar pintura. **Joaquim**, Curitiba, n. 7, p. 3, dez. 1946.
- BORGES, D. A crítica e os críticos. **O Dia**, Curitiba, 21 out. 1943.
- CAMPOFIORITO, Q. A arte e os artistas de nossa terra. **O Dia**, Curitiba, 10 fev. 1950. p. 6.
- _____. XIII Salão Paranaense. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995, p. 57.
- _____. A exposição de Nigri. **Joaquim**, Curitiba, n. 1, p. 5, abr. 1946.
- CAPA, **A Ilustração**, Curitiba, n. 18, ano 3, ago. 1941.
- CAPA, **A Ilustração**, Curitiba, n. 21, ano 4, mai. 1942
- CAPA, **A Ilustração**, Curitiba, n. 3, ano 7, jul. 1945
- CATALDI, L. Renato de Almeida. **Guaíra**, Curitiba, n.14, p. 68-69; 10, abr. 1950.
- CAVALCANTE, L. Esboço de um pintor impopular. **O Dia**, Curitiba, 08 jun. 1951. p. 12.
- CENTENÁRIO de emancipação política do Paraná – 1853-1953. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953.
- CENÁRIO artístico-cultural. Sociais. **A Divulgação**, Curitiba, n.14-15-16, p. 39, jan./fev./mar. 1946.
- CESAR, O. Museu de Arte Moderna. **Guaíra**, Curitiba, n. 4, p. 14, mai. 1949.
- CHEGARÃO amanhã a Curitiba os escritores Sérgio Milliet e José Geraldo Vieira. **O Dia**, Curitiba. 28 jan. 1948. p. 3.
- CHOROSNICKI, J. A exposição de Nigri. **Joaquim**, Curitiba, n.1, p. 5, abr. 1946.
- _____. Exposição de Pintura de Guido Viaro. **Diário da Tarde**, Curitiba, 25 out. 1945. p. 10.
- _____. Uma tarde na casa de uma grande artista. **O Dia**, Curitiba, 16 jul 1949. p. 5.
- COELHO JUNIOR. III Salão de Belas Artes. **O Dia**, Curitiba. 26 set. 1950. p. 6.
- _____. Alfredo Andersen e sua contribuição para a evolução cultural do Paraná. **O Dia**, Curitiba. 29 mar. 1957. p. 4.
- _____. Th. De Bona. **O Estado do Paraná**, Curitiba. 23 maio 1959.
- CONSIDERAÇÕES sobre o Direito Internacional. **O Dia**, Curitiba, 6 nov. 1952. p. 3.

- COSTA, G. J. Turin, Escultor. **Guáira**, Curitiba, n. 5, p. 24-27, jun. 1949.
- COSTA, S. Presença de Mário de Andrade. **A ilustração**, Curitiba, p. 3. Ano 7, n. 2. mai. 1945.
- CURRICULUM Vitae. **Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná**, 1981. p. 1.
- CURY, J. Ao leitor. **Guáira**, Curitiba, n. 1, p. 1. fev. 1949.
- DE BONA, T. A deformação nas artes plásticas. **O Dia**, Curitiba, 24 mar. 1944.
- DEWEY, J. Manifesto para não ser lido. **Revista Joaquim**, Curitiba, n. 1, p. 3, abr. 1946.
- DIÁRIO DO PARANÁ, Pintores exaltados arrancam seus quadros (à força) do Salão. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 61
- DUTRA, N. O escultor sem mistérios. **Guáira**, Curitiba, n.15, p.48-51, jun.1950.
- EMÍLIO, A. 8º Salão Paranaense de Belas Artes. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 48-51
- _____. 1º Salão Paranaense de Belas Artes. **O Dia**, Curitiba, 14 nov. 1944. De Arte.
- _____. 5º Salão Oficial Paranaense de Belas-Artes. **O Dia**, Curitiba. 1 jan. 1949. Caderno de arte.
- _____. 5º Salão Oficial Paranaense de Belas-Artes – 1948. **O Dia**, Curitiba, 25 dez. 1948. Caderno De Arte.
- _____. Lá no LUHM distingue os pintores Freyesleben e Boiger. **O Dia**, Curitiba. 29 jun. 1954. p. 5.
- ESCLARECIMENTOS, ao público. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p.68.
- ESTYLISAÇÃO Paranaense, **Ilustração Paranaense**, Curitiba, n. 1, ano 2, jan. 1928.
- EXPOSIÇÃO de Pintura e Escultura de Oswald Lopes. **O Dia**, Curitiba, 1940, 14 jan. 1940. p. 2.
- EXPOSIÇÃO de Pintura em Marília. **Diário do Paraná**, Curitiba, 20 jul. 1947. p. 5.
- FREYESLEBEN, C. A mulher na pintura paranaense. **O Dia**, Curitiba, 6 jan. 1943. p. 7.
- _____. Escorço rápido sobre os trabalhos de Jorge de Mendonça. **O Dia**, Curitiba, 18 jun. 1927. p. 2.

- _____. Inibição de artista. **O Dia**, Curitiba, 3 out. 1943. Um pouco de arte.
- _____. O que representa hoje, a pintura do Paraná? **O Dia**, Curitiba, 1 jul. 1933. p. 21.
- _____. Pintores exaltados arrancam seus quadros (à força) do Salão. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 61.
- _____. Pintor Guido Viaro. **O Dia**, Curitiba, 10 out. 1943. Um pouco de arte.
- _____. Salão de Fotografias. **O Dia**, Curitiba, 26 nov. 1943. Um pouco de arte.
- _____. Theodoro De Bona. **O Dia**, Curitiba, 19 ago. 1943. Um pouco de arte, p. 7.
- _____. Um pouco de arte. **O Dia**, Curitiba, 17 mar. 1925. p. 6.
- GARFUNKEL, P. Carta aberta a Miguel Bakun. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 87
- _____. Piedade para os Jovens Pintores. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 84, 86.
- GÓMEZ, Raul. Exposição De Bona: Um acontecimento artístico. **O Dia**, Curitiba, 7 set. 1943. p. 04.
- HOLANDA, J. de. Arte para criança. **Guaíra**, Curitiba, n. 10, p. 30-34, dez. 1949.
- _____. Brecheret. **Guaíra**, Curitiba, n. 9, p. 34-37; 74, nov. 1949.
- JUNQUEIRO, G. Arte moderna. **Guaíra**, Curitiba, n.14, p. 21; 70, abr.1950.
- LAZZAROTTO, P. Leonor Botteri. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 36-37.
- _____. Museu de arte moderna. **Joaquim**, Curitiba, n. 13, p. 17, ago. 1947
- _____. Poty e a Prata da Casa. **Joaquim**, Curitiba, n. 1, p.7, abr.1946.
- _____. Rouault, Van Gogh e os Novos. **Joaquim**, Curitiba, n. 9, p. 15, mar. 1947.
- LINHARES, T. A inquietação de Viaro. **A ilustração**, Curitiba, n. 3, ano 7, p.15-16, jul.1945.
- LOPES fala sobre a exposição coletiva de pintura. **O Dia**, Curitiba, 22 ago. 1946. Cultura artística.
- LUZ, N. A arte moderna. **O Dia**, Curitiba, 8 jun. 1946. p. 4.
- _____. As artes plásticas e a música no Paraná. In: **1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953**. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953.

- _____. A Exposição de Bem-Ami. **O Dia**, Curitiba, 20 out. 1948a. p. 5.
- _____. A Exposição de David Elias. **O Dia**, Curitiba, 2 mar. 1950. p. 5.
- _____. A Exposição de Loio Pérsio. **O Dia**, Curitiba, 1 nov. 1949a. p. 5.
- _____. A Exposição de Krystyna Sadowska. **O Dia**, Curitiba, 23 jul 1948b. p. 5.
- _____. A pintura de Paulo Santiago. **O Dia**, Curitiba, 20 fev. 1949b. p. 9.
- _____. Associação Paraense de Artistas. **O Dia**. Curitiba, 4 abr. 1950.
- _____. Cézanne. **A Divulgação**, Curitiba, ano VII, n. 3/4, p. 31;36, nov. 1953.
- _____. Crítica sobre Bakun. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. s.d.
- _____. Viaro e a pintura paranaense. **O Dia**, Curitiba, 21 set. 1941. p. 2.
- MARTINS, A. Candido Portinari. **Guaíra**, Curitiba, n. 4, p. 18-23;52, mai. 1949.
- MARTINS, L. Política e arte. **A ilustração**, Curitiba, p. 22. Ano 7, n. 2. mai. 1945.
- MARTINS, R. Paranística. **A Divulgação**, Curitiba, ano 1, n. 3/4, p. 37-39, fev./mar. 1948.
- _____. Símbolo paranista. **A Divulgação**, Curitiba, n. 5, p. 37-39, ago./set./out.1948.
- MARTINS, W. Democracia e arte. **A ilustração**, Curitiba, n. 3, ano 7, p.3-22, jul.1945.
- _____. Notícias do Paraná. **Joaquim**, Curitiba, n. 6, p. 8, fev. 1947.
- MENDES, J. et al. Manifesto dos pintores do Paraná. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 76-79
- MILLIET, S. Artistas do Paraná. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 38-39.
- _____. Artistas do Paraná. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 02 jun. 1948
- _____. Elogio do Êrro. **A ilustração**, Curitiba, n. 1, ano 6, p.15-16;91, set.1944.
- _____. Posição do pintor. **A ilustração**, Curitiba, p. 13-14. Ano 7, n. 2, p. mai. 1945.
- MOREYRA, A. Conferencia de Alvaro Moreyra Pronunciada na Feira de Arte Moderna – Rio. **Idéia**, Curitiba, n. 15, p.16-18, mai. 1943.
- MORRETES, L. de. O pinheiro na arte. **Ilustração Brasileira**, n. 224, ano 44, p.170-171, dez. 1953.

NASCIMENTO, O. Definição de arte moderna. **Diário do Paraná**, Curitiba. 18 set. 1946a. p. 3.

_____. Loio Pérsio e sua exposição. **Diário do Paraná**, Curitiba. 20 set. 1947. p. 8.

_____. Nos domínios da arte. **Diário do Paraná**. 24 mai. 1946b. p. 5.

_____. No reino das cores. **O Dia**, Curitiba. 10 mar. 1946c. p. 4.

_____. No reino das cores. **Diário do Paraná**, Curitiba. 29 set. 1946d. p.2

_____. No reino das cores. **Diário do Paraná**, Curitiba. 19 out. 1946e. p. 6.

_____. Um pouco de pintura. **O Dia**, Curitiba. 12 dez. 1943.

NÍSIO, A. Comentários sobre o VII Salão de Artes. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 45-46

NÓBREGA, D. Ataíde, o companheiro de Aleijadinho. **Guáira**, Curitiba, n. 19, p. 21-72, nov.1950

_____. Antonio Francisco, o Aleijadinho. **Guáira**, Curitiba, n.17, p.12, ago.1950.

NOVAMENTE, as divergências quanto ao salão de belas artes. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 70.

OLIVEIRA, F. de. O estético e o artístico em Portinari. **A Divulgação**, Curitiba, ano VI, p. 29, ago.1953.

OSWALD Lopes fala sobre a exposição coletiva de pintura. **O Dia**, Curitiba, 22 ago. 1946a. p. 4.

OSWALD Lopes fala sobre a pintura de Guiomar Fagundes. **O Dia**, Curitiba, 8 mai. 1946b. p. 4.

PASSOS, H. G. Inverdades em torno do XV Salão Paranaense de Belas Artes. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar Editora, 1995. p. 70-71.

PÉRSIO, L. A Exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo. s.p. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

_____. O mito da exatidão. s.p. **A Divulgação**, Curitiba, ano 6, Agos. 1953.

_____. O Movimento que não Houve. **Diário de Paraná**, Curitiba, 2 dez.1949.

_____. O Pintor Loio Pérsio Concede Especial Entrevista ao Diário da Tarde. In: CASTRO, M. de. **Diário da Tarde**, Curitiba. 4 jun. 1953. p. 2.

_____. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 dez. 1957. p. 2.

PILOTO, L. Alfredo Andersen, o pai da pintura Paranaense. **A Divulgação**, p. 29, nov./dez. 1954

_____. Panorâma das artes plásticas do Paraná, no centenário. **Álbum do centenário do Paraná – A Divulgação**, Curitiba, edição especial do centenário do Paraná, p. 117, 1953.

PILOTTO, O. Viaro. **Diário da Tarde**, Curitiba, 19 ago. 1944. Nossa coluna, p. 5.

_____. Sinopse Histórica do Paraná. In: **1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953**. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953. p. 6-18.

PILOTO, V. A missão de J. Turin. **Álbum do centenário do Paraná – A Divulgação**, Curitiba, edição especial do centenário do Paraná, p. 35, 1953.

_____. Evocando o Movimento Modernista no Paraná. **A Divulgação**, Curitiba, p. 10, mai.jun.1953

_____. O Paraná Moderno. **A divulgação**, Curitiba, p. 12, mar.1954.

PINTO, A. R. Entrevista com Carlos Scliar. **Guaíra**, Curitiba, n.17, p.19-70, ago.1950.

PUPPI, I. A cidade paranaense. In: **1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953**. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953. p. 61-81

QUEIROS, M. I. P. O futebol e o caráter dionisíaco do brasileiro. **Joaquim**, n. 18, p.15, mai. 1948.

REGO, J. L. do. Joaquim. **Diário da Tarde**, Curitiba. 17 dez. 1947.

R. J. Comité Democrático de Artistas e Simpatizantes das belas artes. **Prata da casa**, Curitiba, n. 104, p. 24, nov.1945.

R., J. Kurt Boiger expõe em Curitiba. **A Divulgação**, Curitiba, p. 16, out.1956.

RIBEIRO, A. Cultura artística. **Prata da Casa**, Curitiba, n.102-103, ano 10, p.42, mai.jun.1945.

ROBINE, A. Telas e críticos. **Diário da Tarde**, Curitiba, 27 ago. 1944. Nossa coluna, p. 6.

ROCHA NETO, B. M. da. Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa do Estado pelo Senhor Governador do Paraná. In: **1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953**. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953. p. IX-XXIV.

RODRIGUES. Hilário. Crítica. **O Dia**, Curitiba, 2 dez. 1943.

SANTIAGO, P. Exposição de arte moderna e contemporânea. **O Dia**, Curitiba, 21 abr. 1949. p. 5.

SALÃO dos Pré-julgados. **O Dia**, Curitiba, 24 dez. 1957. p.7.

SCLIAR, C. Breve história de umas ilustrações. **Guáira**, Curitiba, n. 4, p. 21-23; 52, mai. 1949.

_____. Mendez, o Indio. **Guáira**, Curitiba, n.19, p. 24-27; 56, nov. 1950.

_____. Portinari. **Guáira**, Curitiba, n. 4, p. 20-21; 52, mai. 1949.

SÉRGIO Milliet em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 jan. 1948.

SOBRINHO, M. O. F. Os intelectuais e o povo. **Guáira**, Curitiba, n. 17, p. 13, ago. 1950.

UMA grande exposição de arte paranaense. **O Dia**, Curitiba, 19 jul. 1944. p. 8.

VIARO, G. Andersen. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 dez. 1958, p. 31; 36.

_____. Bakun, **Joaquim**, Curitiba, n. 5, p. 5, out. 1946b.

_____. Cocaco. **O Estado do Paraná**, Curitiba. 19 set. 1959.

_____. Entrevista com Guido Viaro: por Erasmo Pilotto. **Joaquim**, Curitiba, n. 2, p. 5, jun. 1946a.

_____. Ida Hanemann, pintora autodidata. **O Estado do Paraná**, Curitiba. 11 jul. 1959.

_____. L. B. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 25 jul. 1959.

_____. Pintores novos do Paraná. **O Dia**, Curitiba, 8 out. 1946. Cultura Artística.

VIARO, hélas... e abaixo Andersen. **Joaquim**, Curitiba, n. 7, p. 10, dez. 1946.

WILSON Martins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2707/wilson-martins>>. Acesso em: 17 nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

WOISKI, J. Salão Paranaense de 1944. In: JUSTINO, M. J. **50 anos de Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 30-31

XILOGRAVURA. **A Divulgação**, Curitiba, p. 35, mai./jun.1953.

ZIEMIANOWSKI, M. Guido Viaro – Nelson Luz. **O Estado do Paraná**, 20 nov. 1953.

REFERÊNCIAS

ÁLVARO MOREYRA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2144/alvaro-moreyra>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

ALVES, L. F. N. **Os anos 50 e 60 nas páginas de *Panorama e Paraná em Páginas***: o conservadorismo na imprensa paranaense no contexto da guerra fria. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ANDRADE, M. A elegia de Abril. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.185-195.

_____. O Aperitivo. In: _____. **O banquete**. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 95-115.

ANTONIO, R. C. **Arte na educação**: o projeto de implantação de escolinhas de arte nas escolas primárias paranaenses (décadas de 1960 - 1970). Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. Preâmbulo ao estudo de história de arte. In: **Guia de história de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, M. Introdução. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. In: _____. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p. 25-49).

BOBBIO, N. Intelectuais. In: _____. **Os intelectuais e o poder**. São Paulo: UNESP, 1997. p.109-140.

BOBBIO, N. Modernização. In: BOBBIO, N.; MATEUCCI, N.; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**, Brasília: UNB, 1998. p. 768-776

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. In: _____. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42

BRANDALISE, A. C. **O intelectual Raul Gomes e suas práticas discursivas na imprensa: narrativas sobre educação, arte e cultura no Paraná (1907-1950)**. 143f. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BRANDALISE, A. C.; OSINSKI, D. R. Malhadas e remalhadas: Raul Gomes e o uso da imprensa em prol da educação e da cultura (1925-1971) **VII CBHEM**, Cuiabá. mai. 2013.

BRITO, R. **Experiência crítica** - textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BURKE, P. A nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

BURKE-PALLARES, Maria Lúcia. A imprensa periódica como uma empresa educativa do século XIX. **Caderno Pesquisa**, n. 104, p.144-161, jul. 1998.

CAMARGO, G. L. V. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853 - 1953**. 2007. 213f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Defesa: Curitiba, 2007.

CAMPOS, B. P. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração: a crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. 230 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

CAMPOS, N. de; SOUZA, E.F. Imprensa no Paraná e o compare ao analfabetismo: trajetória e pensamento de Raul Gomes (1889-1975). **Revista HISTEDBR**, Campinas, n. 53, p. 133-152, dez. 2013.

CAMPOS, N. de. **Intelectuais paranaenses e as concepções de universidade: 1892-1950**. 250 f. Tese (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

CAMPOS, R. D. No rastro de velhos jornais: considerações sobre a utilização da imprensa não pedagógica como fonte para a escrita da história da educação. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 12, n. 1, p. 45-70, jan./abr. 2012.

CANCLINI, N. G. Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização? In: _____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRO, E. Mais de meio século de história a ser contada. **Jornal Alcar**, n. 3, abr. 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/jornal-alcar-13/mais-de-meio-seculo-de-historia-a-ser-contada>> . Acesso em: 17 nov. 2018.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

CHIARELLI, T. Entre Almeida Jr. E Picasso. In: FABRIS, A. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 51-57.

_____. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

CRUZ, H. F.; PEIXOTO, M. R. C. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**, São Paulo, n. 35, p. 253-270, jul./dez. 2007.

D'ANGELO, M. A crítica de arte como gênero e conceito. **Revista Poiésis**, n. 15, p.1996-227, Jul. de 2010.

_____. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DIDEROT, D. Salão de 1765. In: **Ensaios sobre a pintura**. Campinas: Papyrus: Ed. da Universidade de Campinas, 1993.

FABRIS, A. Introdução. In:_____. **Os lugares da crítica de arte**. 1ª ed. São Paulo: Abca: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

_____. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In:_____. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-24.

FARIA JÚNIOR, W. J. B. de. **Poty Lazzarotto: contextos, sociabilidade e produção artística**. 2016. 236 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

FREITAS, A. A consolidação do moderno na história da arte no Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, ano 8, n. 2. p. 87-124, inv. 2003.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, A. C.; HANSEN, P. S. **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro, 2016.

GRAMSCI, A. Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In:_____.**Cadernos do Cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 13-53

HALL, S. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A, 2006. p. 23-47.

HOFFMANN, A. M. P. **Crítica de Arte e Bienais**: as contribuições de Geraldo Ferraz. 254 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

HUME, D. Do padrão do gosto. In: **Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999.

JUSTINO, M. J.. **50 anos de Salão Paranaense**. Curitiba: Clichepar, 1995.

_____. Criticar... é entrar em crise: Uma perspectiva histórica da crítica de arte. In: FABRIS, A.; GONGALVES, L.R. **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABC, 2005. p.13-34.

LAHUERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: DE LORENZO, Helena Carvalho; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997. (p. 93-114).

LEFEBVRE, H. O que é a modernidade. In: _____. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. p. 197-275

LE GOFF, J. Antigo, moderno. In: _____. **História e memória**. Campinas, SP; Ed. da Unicamp, 1990. p. 149-178.

LUCA, T. R. de. O 1º congresso de escritores e o arquivo de Astrojildo Pereira. **Cadernos Cedem**, São Paulo, v.1, n.1, p. 101-110, 2008.

MACHADO, D. V. **O percurso intelectual de uma personalidade curitibana**: David Carneiro. 170 f. Dissertação (Mestrado em História). – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2012.

MICELI, S. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). In: _____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 69-291.

NASCIMENTO, C. E. **Nilo Previdi**: contradições entre a arte moderna e arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

OLIVEIRA, E. A. de. Apontamentos na 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.

OSINSKI, D. R. B. **Guido Viaro**: modernidade na arte e na educação. 379 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

_____. O artista como crítico de arte: Guido Viaro e um Olhar moderno Sobre Miguel Bakun (1946). **História e Perspectivas**, Uberlândia, n.53, p.423-449, jan./jun.2015.

OSINSKI, D. R. B.; SILVA, J. P. de S. da. 1ª Exposição de Pintura do Centro Juvenil de Artes Plásticas: A Presença da Criança nas Comemorações do Centenário do Paraná (1953). In: VIEIRA, C. E.; STRANG, B. de L. S.; OSINSKI, D. R. B. (Orgs.).

História Intelectual e Educação: trajetórias, impressos e eventos. Junduaí: Paco Editorial, 2015. p.381-404

OSORIO, L. C. Crítica: Fronteiras e intersecções. In: **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PASQUINI, A. S.; TOLEDO, C. A. A. Historiografia da educação: a imprensa enquanto fonte de investigação. **Interfaces científicas**, Aracaju, v. 2, n. 3, p. 257-267, jun. 2014.

PAULA, M. L. B. C. de. **Artes plásticas no século XX:** modernidade, desterritorialização e globalização. 419 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1995. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000104811>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

PAZ, O. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-58; 189-204.

PEREIRA, L. F. L. **Paranismo:** cultura e imaginário no Paraná da I República. Dissertação (Mestrado em História) 276 f. – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

PÉRIGO, K. **Ser visto é estar morto:** Miguel Bakun e o meio artístico paranaense. 2003. 2v. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

PROST, A. **Doze lições sobre história.** Belo Horizonte: Autentica, 2012.

REGO, P.C. **A estética do pensamento de Kant.** Trabalho apresentado no Seminário Internacional do Museu Vale do Rio Doce, 2006.

SALLES, J. O. A relação entre poder estatal e as estratégias de formação de um grupo empresarial paranaense nas décadas de 1940-1950: O caso do Grupo Lupion. In: OLIVEIRA, R. C. da. **A construção do Paraná moderno:** políticos e política no Governo do Paraná de 1930 a 1980. Curitiba: Seti, 2004, p. 35-140.

SALTURI, L. A. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites:** trajetória do artista-cientista. 268 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

_____. **Gerações de artistas plásticos e suas práticas:** sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX. 275 f. Tese (Doutorado em Sociologia), – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

_____. O movimento paranista e a revista *Ilustração Paranaense*. **Temáticas**, Campinas, n. 22, p. 127-158, fev./jun. 2014.

SANCHES NETO, S. Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura. **Revista Iberoamericana**, v. LXX, n. 208-209, p. 857-874, jul./dez. 2004.

SKALINSKI JUNIOR, O.; TOLEDO, C. A. A. A imprensa periódica como fonte para a história da educação: teoria e método. **Revista HISTEDBR**, Campinas, n. 48, p.255-268, dez.2012.

SILVA, R. **Educação, arte e política**: a trajetória de Erasmo Pilotto. 341 f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SIRINELLI, J. F. **Os intelectuais**. In: RÉMOND, R (Org.) Por uma história política. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

TINICO, B. A. A crítica de arte nos Jornais de 1955 a 2005: o caso carioca. In: Encontro de História da Arte, 3., 2007. **Atas...** Campinas: UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007. p. 644-653.

TORRES, R. A participação dos intelectuais na criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. **Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional**, Curitiba, v. 11, n. 29, p.31-50 set./dez. 2016.

_____. **O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)** 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

VENTURI, L. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 2013.

VELLOSO, M. P. Moderno, modernidade e modernismo. In: _____. **História e modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.11-38

VIEIRA, C. E. Intelectuais e Educação. **Pensar a Educação em Revista**, Curitiba/Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1-23, abr/jun 2015.

VIEIRA, C. E. Erasmo Pilotto: identidade, engajamento político e crenças dos intelectuais vinculados ao campo educacional no Brasil. In: ALVES, C. **Intelectuais e história da educação no Brasil: poder, cultura e políticas**. Vitória: EDUFES, 2011.

_____. *Intelligentsia* e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual. **Revista Brasileira de História da Educação**, Campinas, v. 8, n.1, jan./abr., 2008.

WILLIAMS, R. A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica. **Projeto História**, São Paulo, n. 35, p. 15-26, jul./dez.2007.

ZIMMERMAN, S. B. A crítica de arte e a escultura na modernidade brasileira. In: FABRIS, A. **Crítica e modernidade**. São Paulo: ABCA, 2006.

ZOMER, L. Centro de Letras do Paraná e a atuação intelectual de Leonor Castelanno. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem**, v. 4, n. 2, p. 46-66, mai./ago. 2013.