

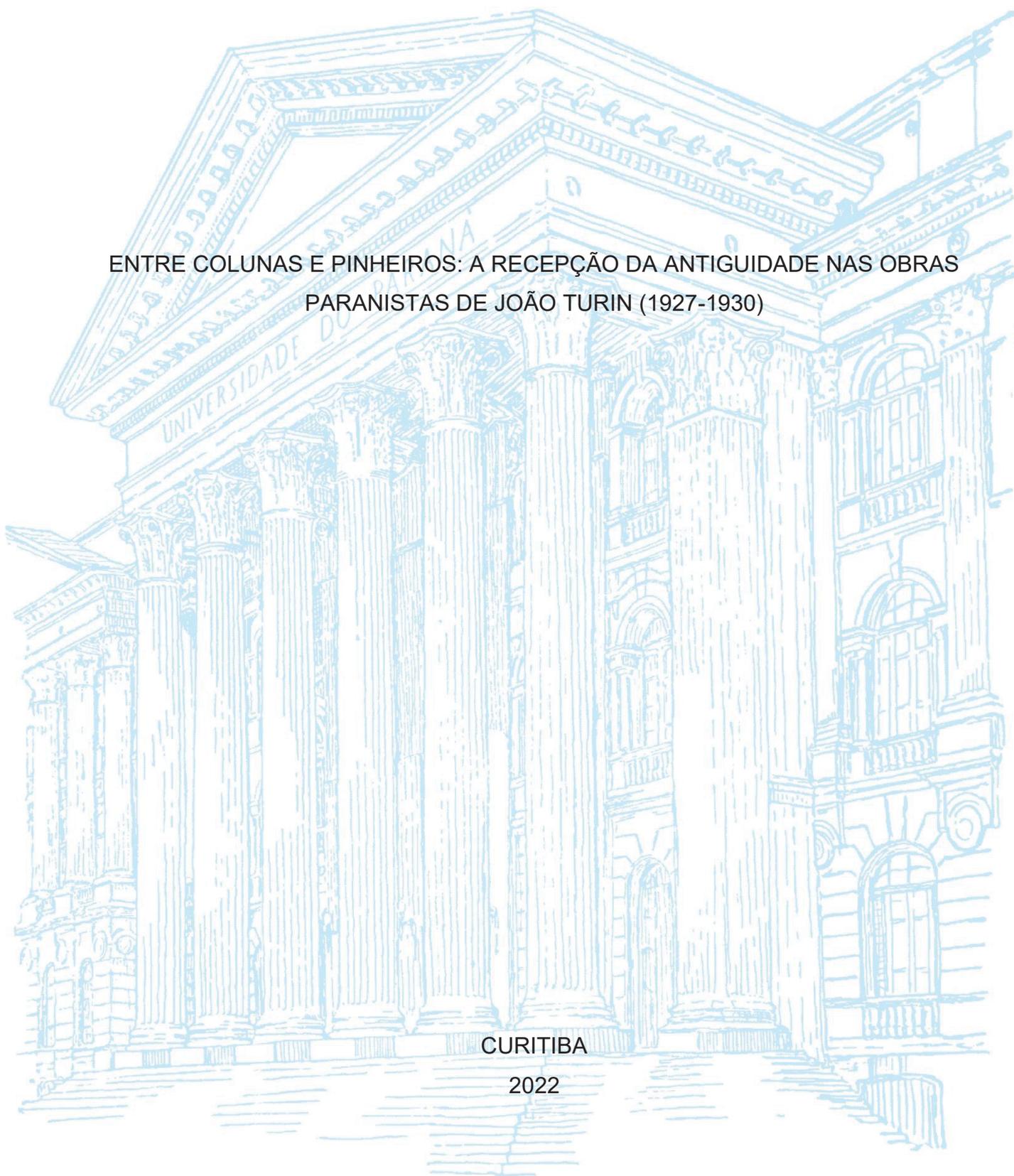
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BARBARA FONSECA

ENTRE COLUNAS E PINHEIROS: A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NAS OBRAS
PARANISTAS DE JOÃO TURIN (1927-1930)

CURITIBA

2022



BARBARA FONSECA

ENTRE COLUNAS E PINHEIROS: A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NAS OBRAS
PARANISTAS DE JOÃO TURIN (1927-1930)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fonseca, Barbara

Entre colunas e pinheiros: a recepção da antiguidade nas obras paranistas de João Turin (1927-1930) / Barbara Fonseca. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni.

1. História da arte. 2. Movimento Paranista. 3. João Turin (1878-1949). I. Garraffoni, Renata Senna, 1974. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BARBARA FONSECA** intitulada: **Entre Colunas e Pinheiros: a Recepção da Antiguidade nas obras paranistas de João Turin (1927 - 1930)**, sob orientação da Profa. Dra. RENATA SENNA GARRAFFONI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra 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, 01 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica

09/06/2022 19:49:16.0

RENATA SENNA GARRAFFONI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

07/06/2022 15:19:52.0

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

Avaliador Externo (FACULDADE CÁSPER LÍBERO)

Assinatura Eletrônica

07/06/2022 17:40:58.0

FABIO VERGARA CERQUEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D.Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 192340

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 192340

AGRADECIMENTOS

Mais do que dizer obrigada, entendo que os agradecimentos são uma maneira de reconhecer quem participou desta dissertação. Quem a possibilitou, quem trouxe novas formas de pensar, quem a corrigiu e quem, mesmo não a conhecendo diretamente, ajudou a me manter firme nesta caminhada. Decidi iniciá-los por ordem de chegada, isto é, àqueles que tive a felicidade de conhecer desde o momento em que vim para esta vida: meu pai e minha mãe, Romildo e Helena. A eles, agradeço desmedidamente o esforço, coragem e persistência para me possibilitarem a formação acadêmica que não tiveram a oportunidade de desfrutar.

Em seguida, agradeço ao Igor, o último a entrar para a família, mas o primeiro a me proporcionar uma nova forma de amar, ao me dar a oportunidade e alegria de ser tia. Muito obrigada por todas as suas batidas em minha porta e interrupções na escrita para falar sobre seus muitos jogos e desenhos. Com toda certeza você deixou meus dias mais leves e instigantes.

Aos três e também à Rayssa e ao Felipe, que nos últimos anos dividiram comigo a casa, a internet, o barulho e o silêncio, as alegrias e as apreensões do isolamento social. Sou extremamente grata pelo amor, apoio, acolhimento, incentivo, paciência e compreensão de todos vocês.

Pensando naquele que escolhi para ser meu amor e também meu companheiro de vida, agradeço ao Breno pelo carinho, amizade e respeito. Por aceitar o desafio de construir um caminho de paciência, empatia e cuidado, e por ler e ouvir tantas vezes sobre esta pesquisa que acabou a decorando. Sou extremamente feliz por ter sua mão para segurar durante as intempéries da vida.

Às duas amigas com quem vivo as descobertas campo-larguenses dos vinte e poucos anos: agradeço à Thayná Wiezbicki, por dividir os poucos fins de tarde pré-pândemicos que podemos desfrutar juntas, por me ouvir, pelas correções atentas desse trabalho e pelo compartilhar de nossos amores, medos e felicidades. À Jaqueline Costa, por se abrir, por confiar e por alegrar meus dias. Obrigada por nossa amizade decenária, por estarem juntas nos melhores e nos piores momentos de nossas vidas e, principalmente, por nunca duvidarem que eu seria capaz de chegar até aqui.

À Luísa Moratelli, que felizmente voltou a ser próxima. Muito obrigada por compartilhar as tristezas e as alegrias da vida. Pelas conversas diárias cheias de detalhes e novidades e pela leitura desta dissertação. Sua amizade é um deleite.

À Gabriella Ferreira por se esforçar ao máximo para manter contato, pela correção atenta e jocosa de meus trabalhos, por me incentivar a fazer o que nem sempre é o certo, mas é o necessário, e por todas as recepções amorosas, momentos em que você, Maria, Drika, Kamilla e Afonso sempre fizeram eu me sentir como integrante da família Pereira Ferreira. Ao João Züge, por ser a pessoa mais atenta e cuidadosa que eu conheço, por todas as infinitas correções em meus textos, por não enjoar (ou ao menos fingir que não) de todas as muitas mensagens que mando e, com certeza, por sempre passar tamanha confiança que me permite confidenciar até mesmo os segredos que eu não gosto de admitir nem pra mim mesma. O carinho e o amor que vocês dois me ensinaram e proporcionaram é, assim como vocês, excepcional.

À Júlia Fabris, ao Leonardo Giehl, ao Thiago Almeida e ao Odair de Luccas Jr., que infelizmente estão distantes e deixam saudade.

À Mayla Greboge, agradeço desde os estudos para a prova do processo seletivo de mestrado, mas principalmente por ser uma companhia infundável nas disciplinas de Seminário, optativas e durante a escrita de nossas dissertações. O compartilhar de nossos medos, acertos, amores, brigas, paixões, lazeres, cotidiano e fofocas foi um alento em meio ao caos. Se realizei este trabalho, foi porque junto dele estive com você.

Aos meus colegas do Museu Paranaense, que conheci na reta final do mestrado e, mesmo em pouquíssimo tempo, foram bons ouvintes, compreensivos e pacientes com a bagunça que encontraram.

À todas as pessoas do grupo de estudos Antiga e Conexões pelos momentos de discussão, descontração e conhecimento. Em especial à Ingrid Frandji, Lorena Pantaleão e à Mariana Fujikawa, uma pessoa alegre e apaixonada pela vida. Muito obrigada pelas confidências trocadas, pelas chamadas de vídeo, pelos vinhos tomados e por toda a ajuda dada sem nunca pensar duas vezes.

À Gabrielle Lima, que me possibilitou uma vida saudável e o realizar de uma escrita aprazível e tranquila mesmo em meio ao caos vivido.

À Casa da Memória de Curitiba, ao Museu Oscar Niemeyer e aos detentores do acervo de João Turin que abriram suas portas e permitiram o realizar dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira e à Prof. Dra. Vanessa Bortulucce, pelas correções generosas durante a banca de qualificação.

À CAPES, pelos anos de bolsa sem a qual seria impossível a realização deste trabalho e à UFPR por me acolher desde 2016.

Ao PPGHIS-UFPR, em especial à todas as professoras e professor da Linha de Pesquisa Intersubjetividade e Pluralidade: Reflexão e Sentimentos na História, pessoas afetuosas e de grande intelectualidade. Muito obrigada pelas críticas e sugestões atentas realizadas durante esse período de pesquisa.

À Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni, por todos esses anos de orientação, pela correção atenta deste trabalho e, principalmente, por ter me apresentado a academia, ter me dado a oportunidade e me ensinado a pesquisar. Muito obrigada por demonstrar a possibilidade de outras subjetividades. Sua orientação me instigou a querer ser e aprender mais.

À todas as pessoas que injustamente não estão citadas aqui, mas que foram, às suas maneiras, importantes nessa caminhada.

Minha opinião é que nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso, o que não significa exatamente o mesmo que ruim. Se tudo é perigoso, então temos sempre algo a fazer (FOUCAULT, 1995, p. 256).

RESUMO

O Movimento Paranista ocorreu na década de 1920, em Curitiba, e objetivava construir uma nova identidade e proposta cultural para o estado do Paraná. Neste projeto, participaram artistas, políticos e parte da elite paranaense, criando diversas formas de expressão, dentre elas, a revista *Ilustração Paranaense* e as obras do escultor João Turin, *Ânfora* e *Columna Paranaense* e Casa Paranista, objetos desta dissertação. Nestas criações, notamos, em evidência, a presença da Antiguidade greco-romana, pouco estudada e discutida pela historiografia paranaense. À vista disso, tendo como base teórica os estudos de Recepção da Antiguidade, entendemos a possibilidade do mundo antigo ser revisitado, repensado e usado para formular novas identidades, políticas e expressões artísticas em períodos subsequentes. Assim, propomos analisar como e porque o mundo greco-romano antigo era conhecido e interpretado entre esses intelectuais e artistas paranistas, observando, principalmente, as produções e o significado da Antiguidade para Turin. Contando como fonte de pesquisa a já citada *Ilustração Paranaense* e, também, os manuscritos do escultor, o presente trabalho é constituído a partir de três pontos principais de análise: o textual, o gráfico e o material. Partindo deles, analisamos: como a Antiguidade estava presente no imaginário paranista; como ela servia à construção dos ideais deste movimento; quais as formas demonstradas na revista; e, por fim, de que maneira foi pensada nas obras de João Turin. Isto para entender a realidade da elite curitibana do início do século XX e sua circulação de ideias e, principalmente, para conhecer diferentes maneiras que o mundo antigo foi pensado, trabalhado e naturalizado. Como resultado desta dissertação, almejamos estabelecer novas discussões acerca da Antiguidade na obra de João Turin e na *Ilustração Paranaense*, explicando tais relações e, principalmente, as motivações e objetivos das criações do escultor. Aqui apresentamos novas formas de pensar o Paranismo e de conhecer as perspectivas curitibanas acerca do mundo greco-romano em suas expressões artísticas e intelectuais. Por consequência, realizamos também um trabalho que pretende contribuir para o campo dos estudos de Recepção no Brasil.

Palavras-chave: João Turin; Recepção da Antiguidade; *Ilustração Paranaense*; Movimento Paranista; *Columna Paranaense*;

ABSTRACT

The Movimento Paranista took place in the 1920's, in Curitiba, and aimed to build a new identity and culture to the state of Paraná. Artists, politicians and part of the state's elite took part in this project, expressing themselves through several ways such as the magazine *Ilustração Paranaense* and João Turin's works of art, *Ânfora Paranaense* and *Columna Paranaense* and the Casa Paranista, which are the objects of this thesis. It is possible to identify in these elements references to the ancient Greeks and Romans, a subject that has not been studied and discussed by the state's historiography. Supported by the Classical Reception Studies - Martindale (1993) and Hardwick (2001) - we understand the possibility given by the Ancient World to revisit, rethink and how it was used to formulate new identities, politics and artistic expressions in subsequent periods. We propose to analyze how and why the Paranista intellectuals and artists interpreted and understood the Ancient World, paying attention to Turin's understanding of the Ancient over his works of art. Through the already mentioned *Ilustração Paranaense* and Turin's manuscript, this thesis constitutes its analysis from three perspectives: textual, graphical and material. We therefore analyze: how the Ancient World was present in Paranista imaginaries; how it served to build the movement ideals; in which way the Ancient World was demonstrated through the magazine; and finally how Turin thought the Ancient World in his works of art. That analysis was done in order to understand Curitiba's elite's reality in the beginning of the 20th century and its ideas and to know in which ways the Ancient World was thought and naturalized. As a result of this thesis, we aim to establish new discussions regarding the Antique in João Turin's work of art and in the *Ilustração Paranaense*, explaining those relations, motivations and goals of his creations. We present a new way of thinking about the Movimento Paranista and understanding Curitiba's perspectives about the Ancient World and its artistic and intellectual expressions.

Palavras-chave: João Turin; Classical Reception; *Ilustração Paranaense*; Movimento Paranista; *Columna Paranaense*;

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ESCULTURA DA COLUMNNA PARANAENSE	43
FIGURA 2 - “O SYMBOLO PARANISTA”, TEXTO DE ROMÁRIO MARTINS.....	51
FIGURA 3 - “BOM DIA, PARANÁ”, TEXTO DE ROMÁRIO MARTINS	51
FIGURA 4 - “HOMEM PINHEIRO”: CAPA DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. EDIÇÃO Nº 12 DE 1929.	56
FIGURA 5 - PINHEIRO DO PARANÁ COMO VINHETA ILUSTRATIVA DO TEXTO “OS BRIAREUS VERDES”	64
FIGURA 6 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 1.....	72
FIGURA 7 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 2.....	72
FIGURA 8 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 3.....	72
FIGURA 9 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 4.....	72
FIGURA 10 - ESCULTURA DA ÂNFORA PARANAENSE.....	73
FIGURA 11 - VINHETAS ILUSTRATIVAS DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE.....	82
FIGURA 12 - PRÉDIO HISTÓRICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ.....	84
FIGURA 13 - MORRETES, F. L. DE. ALMA DA FLORESTA. 1927-1930.....	88
FIGURA 14 - “A ESTYLISAÇÃO PARANAENSE”.....	91
FIGURA 15 - FOTOGRAFIA DA CASA PARANISTA	112
FIGURA 16 - PLANTA DA CASA PARANISTA.....	114
FIGURA 17 - PLANTA DA CASA DE AUGUSTO LOUREIRO.....	114
FIGURA 18 - PLANTA DA CASA DO SR. APREIJO DE BISPO BEIJA.....	115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS E O MOVIMENTO PARANISTA	20
2.1 AS REVIRAVOLTAS ENTRE O PASSADO E O PRESENTE.....	20
2.2 OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO	27
2.3 ANTIGUIDADE E MODERNIDADE NA OBRA DE JOÃO TURIN	37
3 A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NAS PÁGINAS DA <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	48
3.1 A <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	48
3.2 “OS BRIAREUS VERDES” DO PARANÁ: A RECEPÇÃO DA MITOLOGIA GRECO-ROMANA NA REVISTA	58
3.3 A ÂNFORA PARANAENSE.....	70
4 “O REI DA FLORESTA” COMO COLUNA DO PARANÁ: O PINHEIRO E A COLUMNA PARANAENSE	84
4.1 A <i>COLUMNA PARANAENSE</i>	84
4.2 A COLUNA E A GRÉCIA ANTIGA PARA JOÃO TURIN.....	95
4.3. <i>COLUMNA PARANAENSE NA ARQUITETURA: A CASA PARANISTA E O SALÃO PARANAENSE</i>	107
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	125
ANEXO 1 – A ARTE DECORATIVA NO BRASIL	132

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe analisar a Recepção da Antiguidade greco-romana no Movimento Paranista, isto a partir da revista *Ilustração Paranaense* e, principalmente, das obras do escultor João Turin, presentes em suas páginas. Por conseguinte, faz-se essencial em um primeiro momento conhecermos os dois conceitos que orientam esta dissertação: o Paranismo e a Recepção da Antiguidade.

No início da década de 1920, criou-se no Paraná a ideia de Paranista. Ou seja, um morador do estado que não nasceu nele, mas que o amava e trabalhava para que a região pudesse crescer. Assim, residentes da localidade, mas não necessariamente paranaenses, identificavam-se enquanto paranistas e criaram um movimento regionalista com esse nome. Esta identificação permaneceu por todo o século XX, com alguns períodos de mais ou menos destaque e se mantém até a atualidade.

Seguindo os trabalhos mais recentes sobre o Paranismo, como o de Luis Pereira (1998), Geraldo Camargo (2007), Luis Salturi (2007 e 2011) e Luciana Bueno (2009), entendemos nesta dissertação que o Movimento Paranista possuía suas bases no regionalismo. Foi constituído pela elite curitibana – burgueses ervateiros e políticos – e por artistas, os quais não necessariamente participavam da classe dirigente da cidade. Seu marco temporal pode ser fixado na década de 1920, mais especificamente em seus anos finais, momento de produção da *Ilustração Paranaense* (1927 – 1930), uma das principais formas de comunicação dos ideais paranistas e fonte primária de nossa pesquisa¹.

A revista era o mensário paranista de arte e atualidades e divulgava as mais variadas informações. Em suas páginas encontram-se obras de arte, textos, contos, crônicas, fotografias e notícias. O conteúdo era majoritariamente criado por paranistas e para paranistas. Dentro desta situação, também eram veiculados textos sobre o estrangeiro e outras localidades do Brasil que poderiam inspirar, gerar curiosidade ou críticas para o meio social curitibano. A revista, assim, revelava o que se identificava com o Movimento para além dos temas regionais. Por exemplo, ao lermos suas

¹ Pensamos, de maneira semelhante a Salturi (2011), que o Movimento Paranista é a expressão prática das concepções formuladas pelo Paranismo, o qual despontou em território paranaense desde, ao menos, os primeiros anos do século XX. O primeiro deve ser entendido de maneira datada, enquanto o segundo, ao se constituir no plano das ideias, permanece no imaginário paranaense até a atualidade. Durante nosso texto, em muitos momentos usaremos Paranismo como sinônimo de Movimento Paranista, pois foi esse imaginário que permitiu a constituição do movimento datado.

páginas nos deparamos com as mais diversas referências à Antiguidade e percebemos que Turin, além de ser o principal ilustrador da revista, também foi o autor que em maior número, por meio de seus desenhos e esculturas, difundiu e reproduziu aspectos da Grécia Antiga no periódico.

João Turin (1878 – 1949) foi um dos mais importantes artistas do Movimento e, devido a sua proeminência na *Ilustração Paranaense*, delimitamos nossa pesquisa a partir de suas produções. Paranaense é filho de imigrantes italianos, esculpiu diversos bustos e estátuas de heróis políticos e de guerra, a pedido do governo do Paraná e de prefeituras, como a de Curitiba e a da Lapa. Dentre suas obras de estilo paranista, reconfigurou a Antiguidade greco-romana nas criações intituladas de Ânfora Paranaense, *Columna Paranaense*, Casa Paranista e o Salão Paranaense, presente no Clube Curitibano. As duas primeiras são desenhadas no periódico paranista e, também, se materializaram como esculturas. Ambas apresentam em sua composição pinhões e pinhas, relacionando o estilo do estado² com as formas do mundo antigo. As duas últimas, por sua vez, são projetos arquitetônicos que apresentam em sua estética, respectivamente, a *Columna Paranaense* e colunas antigas vinculadas a pinhões.

Tais relações tecidas por Turin entre seu presente e elementos da Antiguidade nos chamaram a atenção logo após o primeiro contato com a teoria de Recepção da Antiguidade na disciplina de História Antiga I, durante a graduação em História na Universidade Federal do Paraná. Ao entendermos a possibilidade de a Antiguidade ser revisitada, repensada e usada como maneira de formular novas identidades, políticas e expressões artísticas, percebemos nas obras de João Turin e de outras paranistas, um caminho de pesquisa ainda pouco explorado para se seguir. Por conseguinte, após o desenvolvimento de iniciações científicas e da monografia de conclusão de curso acerca das obras da Ânfora e da *Columna Paranaense*, propomos o projeto de mestrado que resultou nesta dissertação³.

² As vinculações com pinhas, pinhões e outros elementos do Pinheiro do Paraná são bem pensadas pelo artista, uma vez que a árvore seria considerada pelos paranistas o principal símbolo do estado. O Movimento, ao buscar uma identificação regional a partir de obras de arte, símbolos, comemorações, revistas e outras formas de expressão, evidenciou a beleza da natureza paranaense. Assim, o Pinheiro passou a ser a representação natural do homem paranista, que na ânsia de constituir sua marca e um estado de futuro grandioso, deveria ser forte, altivo e pujante, assim como era a árvore paranaense.

³ As Iniciações Científicas (PIBIC – UFPR) foram realizadas de 2017 a 2019 com bolsa do CNPq por um ano e meio, sendo a monografia de conclusão de curso apresentada no ano de 2019. A monografia está disponível em: https://drive.google.com/file/d/19tdQ_Pp9EtoZFA8N8Uz174tQxwf7v9RD/view. Acesso: 08 mai. 2022.

Sabemos que os estudos de Recepção possibilitam pesquisas bidirecionais, dialógicas e o questionamento de percepções hegemônicas acerca da Antiguidade. Assim, realizar um trabalho de Recepção é perceber como análises da Antiguidade, pensadas em diferentes períodos e localidades, alteram o entendimento acerca dessa temática, simultaneamente em que possuem a capacidade de modificar a percepção do respectivo presente. À vista disso, partindo principalmente das obras de Charles Martindale (1993) e Lorna Hardwick (2001) – dois teóricos da Recepção – buscamos analisar o Paranismo, investigando como o saber da Antiguidade era conhecido e interpretado entre esses intelectuais e artistas, evidenciando as produções e o que significaria a Antiguidade para João Turin.

Neste caminho, buscamos responder ao longo das páginas deste trabalho porque e como a Antiguidade estava presente no imaginário paranista. Como ela servia a construção desse ideal. Quais são as formas que aparece na revista. E, por fim, de que maneira é pensada nas obras de Turin. Isso não apenas para entender a realidade curitibana do início do século XX e sua circulação de ideias, mas principalmente para conhecer diferentes maneiras que a cultura greco-romana foi pensada, trabalhada e naturalizada.

Nosso trabalho se delimita temporalmente no estudo das discussões e expressões do mundo antigo nas primeiras décadas de 1900, mas o projeto paranista se mantém atuante no período da escrita desta pesquisa. João Turin, em um de seus manuscritos, afirmou – ou podemos dizer que previu – que sua Casa paranista, “quer queira ou não, será incontestavelmente o estilo paranaense” (TURIN, [19--], nº 1994/032). Talvez o escultor não tenha conseguido em vida observar a realização de seu sonho, mas cerca de quase um século depois da construção de seu projeto arquitetônico, esse se estabeleceu politicamente como qualidade do que é ser paranaense. A fachada da Casa Paranista foi reproduzida em 2019 na construção do Memorial Paranista, pela Prefeitura de Curitiba, sob a segunda gestão do prefeito Rafael Greca⁴.

Greca, muito conhecido como um prefeito urbanista, pensa os símbolos paranistas pela cidade de Curitiba desde seu primeiro mandato em 1993. Conforme observamos no trabalho de Bueno (2009), com os 300 anos da cidade de Curitiba em 1993, o prefeito utilizou da efeméride para criar incentivos à identidade paranista.

⁴Memorial Paranista foi construído em Curitiba no Parque São Lourenço, local movimentado de lazer, esporte e sociabilidade da cidade.

Quando reeleito, em 2016, o prefeito voltou a desenvolver projetos com essa identidade visual, como a nova fachada do Mercado Municipal de Curitiba com pinhões e o Memorial Paranista.

O Memorial é composto por obras de diversas fases da vida artística de João Turin e é formado por um salão de exposição, salas para oficinas de arte e palestras e por um espaço exterior. Observamos, nesse conjunto, esculturas animalistas do autor, principalmente de felinos, como a obra Marumbi, e esculturas de motivos indígenas. Há, também, duas fachadas reproduzidas em tamanho real de projetos arquitetônicos já demolidos: o Ateliê de João Turin e a Casa Paranista. O Ateliê, de estilo paranista, apresentava pinhões estilizados em suas paredes e foi construído na década de 1930. Enquanto a Casa Paranista foi realizada em fins de 1920, para ser moradia do Dr. Bernardo Leinig. Em sua composição apresentava colunas gregas esculpidas com pinhas e pinhões.

A construção de Turin, assim, tornou-se parte principal da memória coletiva e, conseqüentemente, do projeto de identidade cultural da cidade na atualidade. Neste caminho, estudar a recepção da Grécia e Roma Antiga entre os paranistas de 1920 possibilita, sem dúvidas, explicar processos que permanecem nos dias de hoje. Ao delimitarmos como objeto de análise a presença da Antiguidade greco-romana no Paranismo, propomos articular ao menos três temporalidades e contextos socioculturais diversos neste trabalho. Por isso, faz-se primordial o estudo do estado paranaense e de sua capital no início do século XX, como também do passado Antigo e, ainda, dar-se conta da percepção e intromissão de nosso presente e nossas experiências na compreensão da correlação dessas temporalidades.

Para desenvolvermos nossa pesquisa, foram pensadas como fontes os dois documentos já citados aqui: a revista *Ilustração Paranaense* e os manuscritos de João Turin. A revista foi nossa documentação principal, uma vez que possui em sua impressão diversas formas de exposição das ideias paranistas. Enquanto isso, os manuscritos de Turin nos permitem entender de maneira mais íntima a relação, percepção e argumentos do escultor acerca da Antiguidade, bem como a reconfiguração dos símbolos antigos em suas obras.

Na *Ilustração Paranaense* observamos a Recepção da Antiguidade a partir da veiculação de diversas obras e textos. Além das criações de João Turin, encontramos publicações que apresentam e trabalham o mundo greco-romano, com personagens, textos, autores e, principalmente, a mitologia, relacionados aos símbolos

paranaenses. Para sua análise, além da teoria da Recepção, apoiamo-nos na metodologia de trabalho com periódicos expressa por Tânia Regina de Luca (2008), que nos leva a pensar a revista a partir de sua produção: quem seriam os editores, autores, a qualidade da impressão, o número de folhas, de edições e quem eram os anunciantes. Como também sobre sua circulação e quem seriam seus leitores.

Por outro lado, os manuscritos do escultor, apesar de serem escritos em folhas soltas, foram pensados por nós como uma espécie de um diário do escultor, pois identificamos em seus textos a escrita de sentimentos, desabaços, confissões e vontades, conforme é característica dessa forma de produção textual. Mesmo que de maneira inconsciente, Turin procurou a partir deles revelar e buscar aceitação pelos seus atos e fortalecer seus argumentos sobre sua concepção de arte. Diante disso, tal conjunto de fontes foi de extremo valor ao fornecer reflexões do escultor acerca de seus posicionamentos enquanto artista, suas noções do que seria a arte e suas interpretações da história ocidental e Antiga.

O presente trabalho visa, portanto, analisar a Recepção da Antiguidade no Movimento Paranista a partir de três pontos principais: o textual, o gráfico e o material. Textualmente conhecemos na revista e nos manuscritos novas formas de se pensar a Antiguidade de acordo com contos e textos variados. Graficamente, observamos as obras *Ânfora* e *Columna Paranaense* de João Turin impressas no periódico como formas de se representar o estilo paranista junto da elite dirigente da cidade. Materialmente, encontramos também as esculturas da *Ânfora* e da *Columna*, mas principalmente os projetos arquitetônicos da Casa Paranista e do Salão Paranaense. À vista dessas temáticas é perceptível, assim, entender como o uso do passado antigo no Paraná se deu de acordo com fins políticos-identitários e, também, de maneira cultural e artística.

Diante dessas reflexões, nossa dissertação foi dividida em três capítulos, cada qual com três subcapítulos de acordo com a seguinte disposição: no primeiro, intitulado de “A Recepção dos Clássicos e o Movimento Paranista”, buscamos responder perguntas essenciais sobre a Recepção da Antiguidade e sobre o Paranismo. Expomos nosso entendimento acerca das diferentes formas por meio das quais o passado foi e pode ser pensado. Trabalhamos nossa perspectiva teórico-metodológica a partir dos Estudos de Recepção e buscamos analisar os tensionamentos realizados por paranistas e seus coetâneos entre a visualidade do que seria considerado antigo e moderno, dado João Turin, mesmo se inspirando no

passado greco-romano, apresentar suas criações enquanto modernas. Por fim, questionamos como os autores e autoras mais recentes sobre a temática do Paranismo, Luis Fernando Lopes Pereira (1998), Geraldo Veiga Leão Camargo (2007), Luciane Bueno (2009), Luis Afonso Salturi (2011) e Adalice Araújo (2012) apresentam o Movimento, suas obras e a relação com a Antiguidade.

Em um segundo momento, no capítulo “A Recepção da Antiguidade nas páginas da *Ilustração Paranaense*”, analisamos a revista, sua importância no Movimento Paranista e como a Antiguidade é apresentada em suas páginas. Para isso, partimos da metodologia de análise de periódicos proposta por Luca (2009) e a investigação tecida por Salturi (2011) quanto aos autores e patrocinadores do periódico paranista. Ainda, ressaltamos a Recepção realizada a partir da mitologia e da presença da Ânfora Paranaense como vinheta ilustrativa em suas páginas. Nesse momento, após demonstrar nossas perspectivas teóricas e historiográficas, pretendemos analisar nossa fonte principal, mapeando como a Antiguidade é pensada na *Ilustração Paranaense* e de que maneira essas discussões revelam o conhecimento paranista acerca do mundo antigo. Destinando, assim, um subcapítulo somente para a Ânfora Paranaense, pois esse é o elemento que mescla em sua composição a Antiguidade que mais aparece na revista.

Por fim, em nosso último capítulo, “O Rei da Floresta como coluna do Paraná: o Pinheiro e a *Columna Paranaense*”, focamos na obra da *Columna* e nos ideais e manuscritos de João Turin, a fim de entender o que representaria uma coluna antiga dentro do Movimento, como Turin pensava a Antiguidade e quais seriam suas motivações para realizar a recepção em suas obras. Ao observarmos críticas e tensionamentos do escultor sobre a arte e arquitetura paranaense e brasileira, analisamos a criação e a recepção da Casa Paranista e do Salão Paranaense, ambos projetos de João Turin, na cidade de Curitiba

Nas páginas que se seguem, almejamos estabelecer novas discussões acerca da Antiguidade na obra de João Turin e na *Ilustração Paranaense*, as quais possuem a potencialidade de explicar relações que até o presente momento foram pouco exploradas – como as motivações e objetivos da criação de obras como a *Columna Paranaense*. Nessa direção, acreditamos conseguir apresentar novas formas de pensar o Paranismo e, principalmente, de conhecer as perspectivas curitibanas acerca do mundo greco-romano em suas expressões artísticas e intelectuais. Por consequência, realizamos também um trabalho que pretende contribuir para o campo

dos estudos de Recepção no Brasil, visto analisarmos diferentes visões tecidas sobre o mundo antigo no país.

2 A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS E O MOVIMENTO PARANISTA

2.1 AS REVIRAVOLTAS ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

David Lowenthal (2015, p. 23), em seu livro *The Past is a Foreign Country*, afirma que o “passado e o futuro são inacessíveis fisicamente, mas compõem nossa imaginação. Assim, a reminiscência e a expectativa impregnam cada momento presente, no entanto, elas atraem – e repelem – de formas diferentes”⁵. Com esse excerto, conhecemos três informações essenciais para iniciarmos nossas reflexões deste capítulo: a primeira delas é que não se pode viver no passado. No caso, pensamos sobre o vivido, historiadores e historiadoras o estudam, mas nunca será possível habitar novamente outro espaço-tempo que não o presente. Assim, conseqüentemente, em segundo momento percebemos que por não termos a capacidade de *viajar no tempo*, nosso interesse pelo passado confunde-se com o presente (LOWENTHAL, 2015, p. 55). O passado é copiado, emulado e, por que não, rejeitado por nós. Por fim, compreendemos que o presente decide como o passado o influencia e como esse deve ser anunciado. Melhor dizendo, entendemos que os presentes – no plural – estabelecem o que será lembrado.

Em um mesmo local e na mesma época, é possível existirem divergências sobre o entendimento da relação passado e presente. Contudo, apesar dessa pluralidade, entendemos aqui que “o que sabemos e o que deixamos de saber interagem com o poder” (JENKINS, 2005, p. 31). Alicerçada nesses pressupostos, nossa investigação se dará, assim, a analisar como o passado, mais especificamente a Antiguidade Greco-romana, é conhecido no Movimento Paranista.

Ao escrevermos sobre o passado, concordamos com os argumentos de Lowenthal e, também, com os de Keith Jenkins (2005, p. 33), quando esse afirma que a História constitui um dentre uma série de discursos a respeito do mundo, pois “o passado que ‘conhecemos’ é sempre condicionado por nossas próprias visões, nosso próprio ‘presente’”. Como apresenta o autor, “aqueles que afirmam saber o que é a

⁵Todas as traduções, exceto as previamente indicadas, foram realizadas pela autora. No original, em Inglês: “Past and future are alike inaccessible. But though beyond physical reach, they are integral to our imagination. Reminiscence and expectation suffuse every present moment. Yet they attract – and repel – differently”.

história sempre realizam (assim como eu) um ato de interpretação” (JENKINS, 2005, p. 107).

Portanto, entendemos que conhecer o passado resulta de variáveis condizentes com o presente, bem como raça, classe, gênero, local de nascimento, entre outras. Para Lowenthal (2015), por exemplo, acessá-lo depende da memória, da história e de relíquias. Nas palavras do autor, “a história estende e elabora a memória através da interpretação de relíquias e sintetização de relatos de testemunhas do passado”⁶. Por conseguinte, pensando especificamente o objeto deste trabalho, entendemos que a Antiguidade greco-romana foi repensada ao longo dos séculos no Ocidente. Os estudos acerca dos Usos do Passado realizados por Martin Bernal (2005) e Richard Hingley (2005), por exemplo, são dois expoentes para se entender como o passado é moldado para fazer jus às necessidades do presente.

Bernal (2005, p. 13-14) afirma que os Estudos Clássicos estão longe de serem isolados do resto da história, pois estes “teriam incorporado os padrões sociais e culturais dos contextos em que se desenvolveram”. Assim, o passado antigo está presente nas políticas da modernidade, a exemplo da criação dos modelos de interpretação acerca das origens da Grécia Antiga. Segundo o autor, em determinados períodos a “descendência” do povo grego foi entendida por diferentes teorias, sendo essas, de maneira breve, o Modelo Antigo, que relacionaria o passado grego aos egípcios e fenícios e o Modelo Ariano, pautado no racismo e no romantismo do século XIX e que atribui as “origens” gregas aos povos indo-europeus.

Nos escritos de Hingley (2005), por sua vez, podemos notar semelhante perspectiva, visto o autor entender que durante a modernidade, a Inglaterra Vitoriana aproveitou das relações entre bretões e romanos para justificar suas políticas imperialistas e, assim, dominar territórios da mesma forma que o Império Romano teria feito na Antiguidade. Segundo o autor, a Roma Clássica serviu a muitos países europeus como matéria prima para a criação de identidades nacionais e mitos de origem.

De maneira semelhante, percebemos o uso da Antiguidade como forma de legitimação política e identitária na América. Ricardo del Molino Garcia (2009), por exemplo, disserta como personagens gregos e romanos compõem o pensamento patriota neo-granadino na construção da Primeira República Colombiana, ao serem

⁶ Tradução realizada por CARVALHO e SILVA (2014, p. 70).

entendidos como modelos de excelência política. Nesse caminho, também observamos a recepção dos romanos na constituição dos símbolos do Brasil Republicano, uma vez que, conforme discutem Funari e Garraffoni (2012, p. 64), as características estereotipadas dos romanos conquistadores e corajosos são comparadas a dos Bandeirantes, os quais, segundo parte da historiografia brasileira, não tiveram medo de desbravar os territórios desconhecidos do interior do Brasil.

Com a realização de Usos e Recepções do Passado⁷, além de observarmos a alteração de origens, políticas e perspectivas historiográficas, as palavras também ganham conotações diferentes de acordo com cenário espaço-temporal no qual são empregadas. Por exemplo, nas traduções das obras antigas para outros idiomas e na própria maneira como se adjetiva personagens, locais e situações da Antiguidade em tempos subsequentes.

Conforme afirmou Charles Martindale em sua obra *Redeeming the Text* (1993, p. 20), em concordância com os demais autores aqui trabalhados, os historiadores colocam o passado em questão a partir do presente. Assim, para Martindale, pensam-no de acordo com a linguagem e os conceitos de sua própria época: “pode-se dizer que estão engajados em um ato de traduzir o passado em termos do presente em uma 'fusão de horizontes’”⁸.

Em nosso caso, ao longo da pesquisa nos deparamos com diversas leituras nas quais, para se referir aos gregos e romanos antigos, apropria-se da palavra clássico⁹. Contudo, pouco observamos em nossas fontes de pesquisa os paranistas conceituarem essas duas sociedades dessa maneira. Por consequência, passamos a nos questionar se a divergência de designação também acarreta um desacordo no entendimento sobre os antigos. Nesse caminho, é importante discutir os significados que os termos antigo, Antiguidade e clássicos carregam, bem como quando começaram a ser usados.

Conforme discute Norberto Guarinello (2013), a noção de Antiguidade e de História Antiga nos moldes que conhecemos hoje nem sempre existiram. Na verdade,

⁷ Conforme discutem Funari, Garraffoni e Silva (2020, p. 44 - 45), a Recepção “chama a atenção para a transmissão de algo dos produtores para os receptores”. Os usos do passado, por sua vez, são entendidos como uma das formas possíveis de Recepção “na qual a mobilização/reutilização do passado assume um caráter pragmático e instrumental”.

⁸ “... they could be said to be engaged in an act of translating the past into the terms of the present in a 'fusion of horizons’”.

⁹ A exemplo do próprio conceito de Recepção dos Clássicos, o qual denota a Recepção da Antiguidade greco-romana. E, ainda, da Base Nacional Curricular Comum brasileira que categoriza essas duas sociedades como Antiguidade Clássica.

ambas foram construídas ao longo dos séculos e continuam se transformando no presente momento. Segundo o autor, “o passado, mesmo o bíblico, parecia comprimido num eterno presente, sem profundidade ou mudança” e é apenas a partir do século XII que se passa a difundir “a ideia de que tinha havido um mundo ‘antigo’, anterior ao cristianismo, com uma cultura rica e singular”. O antigo, assim, representaria uma cultura laica, livre da Igreja, adequada aos novos tempos, que “fornecia novos padrões estéticos, novas formas de pensar as relações entre sociedade e Estado, de valorizar a riqueza e o comércio, de projetar novos futuros” (GUARINELLO, 2013, p. 17-18).

Com a criação da imprensa e a reedição de livros antigos, observa-se no século XV a intensificação da redescoberta dos textos gregos. Como apresenta Guarinello (2013, p. 19), “é a esse processo que se dá o nome equivocado de Renascimento”. Equivocado, pois não foi um renascer passivo, mas uma reconstrução profunda da memória, com objetivos presentes. Para o autor:

a criação do 'antigo' foi uma verdadeira revolução cultural que, aos poucos, atingiu todas as camadas da população. O 'mundo antigo' tornou-se, assim, um participante ativo e necessário de outras revoluções: políticas, sociais, econômicas, cujas consequências sentimos até hoje" (GUARINELLO, 2013, p. 19).

A partir dessa discussão, percebemos que a noção de “antigo” foi constituída quando as formas de se viver com o passado foram repensadas, buscando um rompimento com a chamada, pelos setecentistas, “Idade das Trevas”. No caso, deparamo-nos com uma construção, não com uma noção ou conceito que sempre existiu. Conforme dissertou Guarinello, e apresentamos aqui de maneira breve, nos séculos XVII e XVIII a História Antiga surge, portanto, ao mesmo tempo que a História Científica na Europa.

No século XIX, por sua vez, a História Antiga passou a ser o “início de uma linha progressiva de civilização” e assim se tornou integrada em uma História de Nações, visto que muitos dos Estados europeus teriam “começado” na Antiguidade. É nesse período que “a disciplina de História Antiga se institucionalizou nas universidades europeias e seu ensino se difundiu pelos sistemas escolares” (GUARINELLO, 2013, p. 26).

De acordo com essas discussões, percebemos diversas alterações sobre o pensar da Antiguidade no mundo Ocidental ao longo dos anos. Entretanto, é

necessário cuidado para não as classificarmos como uma progressão até a noção de História Antiga atual. Afinal, a produção do conhecimento não é uma linha cronológica que apenas avança. No caso dos paranistas, verificamos que o entendimento sobre o antigo se assemelha à noção constituída no século XIX. Essa aproximação fica evidente principalmente quando lemos o caminho da civilização descrito por João Turin em um de seus manuscritos (TURIN [19--], nº 1994/221) – o qual será apresentado de maneira cuidadosa a frente. Contudo, não por isso os paranistas e outros intelectuais ocidentais deixaram de lado as visões do “Renascimento” sobre a Antiguidade. Pelo contrário, Turin se inspirava em autores renascentistas e em suas formas de revisitar o passado, principalmente em Michelangelo¹⁰.

A partir dessa discussão, percebemos que a História Antiga e a ideia do antigo nem sempre existiram, mas ainda precisamos observar em que momento parte da Antiguidade passou a ser designada de clássica. Ao entendermos a Recepção no Paranismo como uma reconfiguração dos clássicos, apresentamos claramente nossa convenção contemporânea de chamar os antigos gregos e romanos por esse termo. Caso realizemos isso sem cuidado, podemos generalizar mais de dois mil anos de história em apenas uma palavra, como se todo esse período fosse homogêneo e significasse a mesma coisa. Desta forma, para analisar criticamente tal questão, um relevante autor para nossos estudos é Salvatore Settis (2006), o qual discute a importância do estudo dos clássicos, os diversos significados que a palavra recebe e/ou recebeu e de que maneira isso foi entendido ao longo da história.

Além das questões já apresentadas, segundo Settis (2006, p. 3), a crescente falta de interesse em se estudar os clássicos acaba por admitir o uso desses de maneira vaga, fortalecendo a tendência de colocar essa cultura em um pedestal inacessível e a privá-la de seu contexto histórico. Nesse sentido, o aprofundamento de seus estudos nos permite questionar a noção de universalismo dos clássicos e possibilita a Recepção de maneira não hierarquizante.

De acordo com o autor, a palavra clássico começou a circular no século XVI, mas foi usada como sinônimo da Antiguidade greco-romana apenas a partir do século XIX, quando se cria a ideia de Estudos Clássicos. “Antes disso, usava-se

¹⁰ Uma das principais obras paranistas do escultor, “O Homem Pinheiro”, é uma releitura do *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci. Ainda, as obras de temática indígena de Turin, nas quais o autor esculpiu bravos guerreiros, possuem “um certo ar renascentista, onde a musculatura é bem definida e os padrões seguem as normas de equilíbrio e harmonia, tão caras ao Renascimento Italiano” (PEREIRA, 1998, p. 147).

principalmente os termos antigos e modernos para contrapor e comparar os Gregos e Romanos com as experiências e projetos contemporâneos”¹¹ (SETTIS, 2006, p. 56). Segundo Settis, o aparecimento da noção de “clássico” se dá em meio a Querela dos Antigos e Modernos, quando estudiosos europeus passaram a questionar qual desses dois períodos históricos teria sido superior intelectualmente.

Nesse caminho, com a garantia de superioridade dos modernos sobre os antigos, fixou-se que a autoridade dos gregos e romanos não era mais intocável e a palavra clássico foi retirada da literatura latina, passando a circular nas línguas europeias (SETTIS, 2006, p. 59). Contudo, as línguas modernas não restringiam o termo apenas a autores gregos e romanos e esse foi aplicado para qualquer texto considerado exemplar. O clássico, assim, poderia ser um modelo antigo ou mais recente pertencente à cultura nacional (SETTIS, 2006, p. 61).

Inicialmente o uso do termo era exclusivo à literatura, mas com o desenvolvimento de práticas artísticas e do antiquarismo, foi ganhando outros sentidos. No século XIX, com a separação entre as duas ações, Settis (2006, p. 63) afirma que a “remontagem planejada” dos antigos foi direcionada para a Universidade e suas disciplinas, consagrando-se no discurso acadêmico e apresentando novos termos como filologia clássica, arqueologia clássica, artes clássicas... e o Departamento de Estudos Clássicos. A partir desse momento, passa a existir uma “ênfase incessante na identidade entre tradição europeia e antigos, os quais seriam os pais e educadores da civilização”¹² (SETTIS, 2006, p. 64).

Mesmo sabendo que o emprego do termo clássico se intensifica no mundo ocidental apenas no século XIX, Settis retorna aos antigos para verificar se a ideia de sobreposição de um período ao outro já existia entre os gregos e/ou romanos. Nesse caminho, o autor entende que apesar de os antigos não apresentarem tal conceito, há sim a existência de um ponto alto dentro da própria Antiguidade, sendo esse período o século V a.C, uma vez que “Historiadores e retóricos [antigos] recomendavam o uso da linguagem e método de Tucídides, e não os do presente”¹³ (SETTIS, 2006, p. 64).

¹¹ “Before then, the terms ‘ancient’ and ‘modern’ were mainly used for contrasting or comparing the Greeks and Romans with contemporary experiences and projects”.

¹² “There was an incessant emphasis on the identity between the European tradition and the ancients, who were the fathers and educators of that civilization”.

¹³ “Historians and rhetoricians were recommending the use of Thucydides’ language and method rather than those of the present”.

Por conseguinte, ao descobrir esse “apogeu” na História Antiga, ele percebe também que essa ideia buscava “[...] justificar as tentativas modernas de identificar um período mais restrito [...] que merece ser considerado mais genuíno e intensamente clássico [...]”¹⁴ (SETTIS, 2006, p. 71). O destaque realizado pela modernidade enfatiza Atenas do século V, conforme fez Plutarco ao definir as obras de Acrópolis patrocinadas por Péricles como a suprema realização artística:

imediatamente antigas até então por causa de sua beleza, mas hoje elas parecem tão frescas, como se tivessem acabado de terminar. Eles parecem possuir uma juventude eterna que os protege dos ataques do tempo, quase como se estivessem cheios de um espírito que floresce sem parar e de uma alma incapaz de envelhecer”¹⁵ (SETTIS, 2006, p. 73).

Nesta situação, conforme discute Settis (2006, p. 73), a modernidade tentava ler nas entrelinhas da Antiguidade para chegar em uma palavra que os antigos não possuíam. “A Antiguidade dos antigos, com seu desejo de endossar e julgar o presente por meio de uma poderosa nostalgia do passado, convocou e de fato moldou todas as nossas imagens da Antiguidade - todos os nossos 'classicismos’”¹⁶. Classicismos no plural, pois de acordo com Settis, o clássico assume uma forma particular toda vez que é mencionado pelos especialistas como uma categoria para a interpretação histórica (SETTIS, 2006, p. 75).

Nesse caminho, o autor apresenta quatro categorias principais acerca do significado do termo clássico, sendo essas: 1) uma denotação de valor; 2) um período cronológico, no caso a Antiguidade greco-romana ou simplesmente do ápice da civilização grega; 3) um estilo histórico, em que escritores ou artistas modernos concordaram com modelos antigos; 4) uma categoria estética associada com a harmonia e equilíbrio (SETTIS, 2006, p. 64 - 65). Para pensarmos o Paranismo, parece-nos mais adequado o emprego do segundo significado do termo clássico, isto é, como sinônimo da Antiguidade greco-romana.

¹⁴ “The existence at a particular stage in history of 'classics' for the ancients justifies all modern attempts to identify a more restricted period within the long development of 'classical' antiquity that merits being considered more genuinely and intensely 'classica' than the other periods, and this has tended to put the spotlight on fifth-century athens”.

¹⁵ “was immediately ancient even then because of its beauty, but today they appear so fresh, as though they had just been finished. They seem to possess an eternal youth that protects them from the assaults of time, almost as though they were filled with a spirit that blossoms unendingly and a soul incapable of ageing”.

¹⁶ “The antiquity of the ancients, with its drive to endorse and judge the present through a powerful nostalgia for the past, summoned up and indeed moulded all our images of Antiquity - all our 'classicisms’”.

Quando lemos a *Ilustração Paranaense*, observamos a noção de clássico para se referir aos antigos, contudo, em menor quantidade do que a noção de Antiguidade. Ao referenciar os antigos como clássicos, os paranistas se voltam a cultura grega, usando a palavra clássico para adjetivar o “período histórico da Antiguidade Clássica”, “Estátua Clássica”, “Estética Clássica” e “Atenas Clássica”. Já as palavras antigo e Antiguidade são a maioria para adjetivar tanto os gregos quanto os romanos, “Estética dos Antigos”, “Grécia Antiga”, “Roma Antiga”, “Mundo Antigo”, “Antiguidade Hellenica”, entre outros exemplos e repetições.

Entender a partir de Settis que o “apogeu” da História Antiga seria considerado o século V, em Atenas, é significativo para percebermos por que os paranistas, em sua maioria, indicaram a Grécia Antiga como sinônimo de clássico. Além disso, essa afirmação denota a visão de João Turin sobre os gregos. De maneira semelhante a modernidade apresentada por Settis, o escultor paranaense considerava Fídias o maior artista já nascido no mundo por ter, entre outros motivos, supervisionado sob a proteção de Péricles a reconstrução de Atenas devastada pelos Persas. Por consequência, ao questionarmos se as divergências entre as designações entre Antigos e Clássicos – que aparentemente seriam sinônimos – trariam perspectivas diferentes sobre o passado, percebemos ser essencial romper com a aparente neutralidade e continuidade de significados das palavras.

A discussão realizada até aqui nos levou a conhecer ao menos três pontos principais quanto as relações passado e presente. Primeiramente, observamos que o passado é constituído de diferentes formas e, assim, existem interpretações plurais sobre ele. Em segundo momento, conhecemos a noção de Usos do Passado e a modificação da Antiguidade greco-romana de acordo com os interesses de quem a manipula. Por fim, percebemos que a Antiguidade pode receber diversos significados e até mesmo nomes diferentes que condizem com o sentido que se busca apresentar dela. Nos três caminhos verificamos a importância dos estudos de Recepção se juntarem a essa análise – o que será feito a seguir –, uma vez que pensar o conceito de Recepção da Antiguidade permite a percepção do diálogo tecido entre a Antiguidade e o presente e, principalmente, a desnaturalização do conhecimento sobre o mundo greco-romano.

2.2 OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO

Até fins do século XX, a presença da cultura clássica no mundo ocidental contemporâneo era pensada principalmente a partir da noção de “Tradição dos Clássicos”. Essa ideia foi apresentada por Gilbert Highet, em 1946, como “O rio de influência grega e romana”¹⁷. De acordo com tal metáfora, Highet (1946, apud DE POURCQ, 2012, p. 221) entendia a Tradição Clássica como uma unidade e continuidade, a qual regaria o devir das sociedades ocidentais por meio da literatura. Os estudos de Recepção dos Clássicos¹⁸, por sua vez, firmam-se no cenário dos Estudos Clássicos no início dos anos 2000 e problematizam a noção de Tradição. A ideia de Recepção, conforme afirmou De Pourcq (2012, p. 221), refere-se ao ato de ‘receber’, portanto “o foco não está mais na influência duradoura da fonte antiga, mas nos diferentes significados, funções e forças que um elemento antigo adquire no momento da recepção”¹⁹.

Nessa perspectiva, concordamos com a afirmação de Anastasia Bakogianni (2016, p. 115 - 116) de que “a recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados”. Assim, “a recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado”. Ainda, acreditamos que os escritos de Ricardo Del Molino Garcia (2010, p. 172) complementam tal ideia, uma vez que para ele a retomada dos antigos se dá “no momento em que uma ideologia, um sujeito ou uma comunidade buscam um benefício atual para sua legitimação ou para atingir determinados objetivos naquele presente”²⁰.

Tais posições são consolidadas em 1993 com a publicação da obra *Redeeming the text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, de Charles Martindale. Naquele momento, o autor questionou leituras positivistas que defendiam significados essencializados nos textos greco-romanos e passou a enfatizar a importância do presente de quem os lê. Nesse sentido, Martindale apresentou aspectos teóricos

¹⁷ “the river of Greek and Roman influence”.

¹⁸ É importante atentar que o conceito de Recepção dos Clássicos é, também, citado por nós como Recepção da Antiguidade, uma vez que no primeiro subcapítulo buscamos desconstruir a noção de clássico.

¹⁹ “The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moment of reception”.

²⁰ “el pretérito se actualiza en el momento en el que una ideología, un sujeto o una comunidad buscan en él un beneficio actual para su legitimación o para cumplir objetivos determinados en ese presente”.

essenciais para o campo da Recepção, que apesar de ter se intensificado apenas nos anos 1990/2000, já era pensado desde 1960 na Alemanha (BAKOGIANNI, 2016, p. 115), especialmente a partir dos trabalhos de Hans Robert Jauss (1982), Wolfgang Iser (1978) e, mais tarde, Hans-Georg Gadamer (1960).

Na atualidade, de acordo com Bakogianni (2016), existem três teóricos principais dedicados aos estudos de Recepção dos Clássicos. Um deles é o já citado Charles Martindale, o qual se destaca por atribuir ao campo da Recepção um caráter interdisciplinar e apresenta que as expressões da Antiguidade em outro período se fazem de maneira dialógica, em um processo bidirecional, no qual a Antiguidade ilumina a modernidade tanto quanto essa ilumina a Antiguidade. Sua principal diferença com relação aos outros e outras estudiosas da Recepção se dá a partir do entendimento de que a Recepção dos Clássicos “abrange todo trabalho referente ao material pós-clássico”. Enquanto a própria Bakogianni e, também, Lorna Hardwick, argumentam a existência da Recepção já entre os antigos (BAKOGIANNI, 2016, p. 117).

Lorna Hardwick (2008, p. 1 apud BAKOGIANNI, 2016, p. 116), segundo Bakogianni, entende a Recepção juntamente com Christopher Stray, no livro *Companion to Classical Receptions*, como “a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado”. Nesse caminho, enfatiza implicitamente os aspectos textuais da Recepção, conforme pode ser observado no uso dos termos “traduzido” e “reescrito”.

Já um terceiro autor relevante nesse campo é Ahuvia Kahane (2014, p. 884 apud BAKOGIANNI, 2016, p. 117), o qual entende que os estudos de Recepção “assumem várias categorias geográficas, temporais, nacionais, políticas, étnicas e de gênero. Elas abrangem performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização da tragédia grega em todos os tempos”. Assim, Kahane defende uma abordagem inclusiva “tanto em termos de diferenças geográficas, raciais, políticas e de gênero quanto de meio e cronologia”. O classicista se difere dos citados anteriormente por pensar seus estudos de Recepção principalmente de acordo com a tragédia grega. Como nosso objeto de estudo é mais abrangente, dos três autores citados, focaremos apenas em Martindale e Hardwick²¹.

²¹ Outros autores já citados como a própria Bakogianni e De Pourcq, apesar de contribuírem para o debate acerca da Recepção, possuem Hardwick e Martindale como referências centrais em seus textos.

Ambos os autores, de maneira semelhante, apontam para o passado como uma forma de repensar o presente e acrescentar um diálogo para o futuro. Dessa forma, Martindale (2013, p. 172-173) constrói seu argumento principal em volta da ideia de trans-histórico²², entendendo a Recepção como “parte crucial da experiência do ser humano e necessária para a compreensão dos grandes textos do passado”²³. Nesse sentido, sua noção de Recepção dos Clássicos resulta na ideia de que “qualquer cultura ou qualquer período, em qualquer idioma ou meio, que tenha alguma conexão com a diversidade, pode agora, encontrar-se no nível dos clássicos”²⁴ (MARTINDALE, 2013, p. 170).

No caso, com a ideia de trans-histórico, "os textos clássicos são refeitos e remodelados por escritores posteriores, como resultado de uma nova luz" (MARTINDALE, 2013, p. 170), tornando-se elegíveis novamente. Assim, a ‘remodelação’ das fontes antigas, no caso, a Recepção, é, para Martindale, estritamente vinculada ao leitor e esse diálogo entre fonte e leitor sempre implica em outra Recepção. Nesse sentido, entendemos que nossa pesquisa também acaba por constituir uma Recepção e, dessa maneira, sabemos que inevitavelmente lemos o passado por meio de um filtro de recepções.

Neste contexto e, considerando a diversidade de reconfigurações possíveis do mesmo texto, o próprio reconhece o surgimento de problemas metodológicos, afinal os estudos de Recepção assumem diferentes formas e, conseqüentemente, diferentes teorizações (MARTINDALE, 2013, p. 170). Por conseguinte, sendo contra a noção de universalismo dos clássicos, Martindale afirma que um dos maiores desafios para estudar a Recepção é que essa análise “aconteça sem recorrer à crença nos valores imutáveis e de um cânone congelado, contra o qual as histórias de Recepção nos advertem com razão”²⁵ (MARTINDALE, 2013, p. 172). Por esses motivos, conforme discute Lorna Hardwick (2003, p. 107) sobre o autor, entende-se que as tentativas de mapear e “descascar” as camadas de Recepção podem ser um dispositivo valioso para desconstruir as visões criadas acerca dos clássicos e seus significados (HARDWICK, 2003, p. 107).

²² “transhistorical”.

²³ “as indeed a crucial part of the experience of being human as well as necessary to the understanding of the great texts of the past”.

²⁴ “The result is that any text from any culture or any period, in any language or in any medium, which has some connection with antiquity, might now—at least potentially—find itself in a Classics degree”.

²⁵ “the challenge is for this to happen without recourse to belief in the immutable values of a frozen canon against which histories of reception rightly caution us”.

Dado que a Recepção não implica em passividade por parte do leitor, apesar do significado da palavra “recepção” indicar o ato ou o efeito de receber, os estudos de Recepção passam longe de qualquer tipo de imposição dos antigos para os modernos. Afinal, só o pensar sobre uma fonte em outro contexto resulta em novas interpretações, as quais podem, ainda, serem reinterpretadas ao longo da história. Para Martindale, embora o contato com os clássicos se faça de maneira “racional”, um olhar de fora, seja ele espacial, cultural ou temporalmente exterior, possibilita diferentes leituras sobre a reconfiguração dos antigos em outras sociedades. Diante dessa situação, o autor apresenta que sua metodologia de análise busca pensar a Recepção tanto ontologicamente quanto historicamente, pois para ele é necessário captar o movimento dialético²⁶, a implicação do histórico e, como já afirmado, do trans-histórico (MARTINDALE, 2009, p. 179).

Logo no início do subcapítulo mencionamos que, para Martindale, a Recepção se constrói dialogicamente e, da mesma maneira, Hardwick apresenta a ideia de que tais estudos são uma via de mão dupla. Isto é, ambos os autores acreditam ser preciso analisar a comparação entre a fonte antiga e o contexto no qual foi pensada, no intuito de compreender associações e reapropriações. Esses novos enfoques sobre os clássicos proporcionam retornos às fontes antigas e o encontro de novas questões que foram anteriormente esquecidas ou marginalizadas (HARDWICK, 2003, p. 4).

Apesar disso, ambos apresentam aspectos e propostas únicas que não necessariamente se confrontam, mas sim desenvolvem diferentes formas de pensar o mesmo assunto. Tomamos aqui como exemplo a questão da reconfiguração do mesmo texto fonte em diversas vezes ao longo dos séculos. Em tal situação, Martindale pensa a Recepção apenas como um momento pós-clássico, de acordo com sua perspectiva trans-histórica. E, Hardwick, por sua vez, apoia-se em conceitos trabalhados na própria Antiguidade.

A autora acredita ser necessário considerar os caminhos pelos quais essa fonte passou até o momento da Recepção estudada e, de qual maneira, as suposições culturais subsequentes a filtraram (HARDWICK, 2003, p. 32). Nesse sentido, apresenta as recepções na Antiguidade e como essas são importantes para pensar as do período moderno, visto que “Forças culturais”²⁷ (HARDWICK, 2003, p. 22)

²⁶ No sentido Hegeliano.

²⁷ “Cultural Forces”.

moldaram a Recepção na Antiguidade e foram incorporadas em conceitos chave que influenciaram os períodos subsequentes.

Em seu livro *Reception Studies*, longe de ditar com rigidez o que é ou não Recepção, Hardwick (2003, p. 2) apresenta ferramentas para que o estudioso ou estudiosa trace seu próprio caminho analítico. Assim, uma das mais valiosas ideias da autora é a indicação de que cada estudo de Recepção dos Clássicos deve ter seu método próprio, pois objetos diferentes exigem metodologias específicas.

Por conseguinte, para identificar as aproximações e distanciamentos entre a fonte e o contexto de Recepção, Hardwick (2003, p. 5) propõe uma série de perguntas, como: de que maneira o criador da obra entrou em contato com a fonte, quem o financiava e qual era o público dessa Recepção. Ainda, apresenta que os estudos de Recepção devem focar em processos culturais e não apenas em textos individuais, uma vez que, como apresenta Hardwick (2003, p. 98), a apropriação dos clássicos pode gerar dois entendimentos sobre o mesmo objeto. De um lado se identifica pontos em comum, do outro as diferenças entre as fontes e textos reconfigurados.

De acordo com esses questionamentos, Hardwick (2003, p. 109) também lança mão da função que a Recepção teria em seu contexto de criação, podendo ser essa para delegar autoridade ou legitimar alguém ou algum regime. Ou, ainda, para questionar, reagir a alguma imposição, como por exemplo, um instrumento de resistência às censuras, para debater valores, estéticas e a natureza humana. Conforme explica a autora, “a recepção é e sempre foi um campo sobre práticas e estudos de contestação acerca de valores e suas relações com o conhecimento e o poder”²⁸ (HARDWICK, 2003, p. 11). Dessa maneira, a mesma fonte pode ser repensada diversas vezes em diversos períodos, apresentando certos aspectos de cada contexto de criação e suas motivações políticas para abrir de certa forma uma “disputa” das figuras do passado (HARDWICK, 2003, p. 32).

Conforme afirma a autora, os clássicos ainda são um “trampolim” para a criação de novos trabalhos (HARDWICK, 2003, p. 52), da mesma maneira que foram para as obras criadas ao longo dos séculos, principalmente no XX, em que os antigos serviram a movimentos nazi-fascistas, mas também para movimentos de resistência, como a Liga Spartakista. Essas recepções não possuem apenas uma conotação conservadora, reacionária e até mesmo fascista. Elas também podem ser essenciais

²⁸ “Reception is and always has been a field for the practice and study of contest about values and their relationship to knowledge and power”.

para criar novas formas vanguardistas de pensar. Entretanto, devemos tomar cuidado nesse ponto, uma vez que “alegar a importância dos textos clássicos não é o mesmo que anexar a eles novos tipos de mitos fundamentais”²⁹ (HARDWICK, 2003, p. 99).

Conforme explica Lorna Hardwick (2003, p. 99), é preciso ter cautela para não aceitar “correspondências triviais como influências ou submissões de uma maneira universalista, caminho de todas as explorações da situação humana sob uma noção de comportamento humano imutável”³⁰. Ou seja, os clássicos são importantes para o encontro de novos meios de pensar as configurações sociais e culturais, mas é necessário o cuidado para não reproduzir a ideia hierárquica de que os antigos foram os povos mais importantes do ocidente e acabar retomando a noção de Tradição Clássica de Highet.

A partir dessa breve discussão, percebemos que a Recepção dos Clássicos pode ser pensada por ao menos três conceitos: trans-histórico, dialógico e bidirecional. Não obstante, outro ponto importante e ainda não citado da obra de Martindale é a noção de *bagagem*. A concepção do autor acerca da Recepção dos Clássicos enfatiza a necessidade de um conhecimento prévio para a realização da leitura e interpretação da Antiguidade em cada período histórico, o qual ele denomina por *bagagem*. Para o autor “ter bagagem é o que é ser um ser humano na história: sem isso não podemos ler nada”³¹ (MARTINDALE, 1993, p. 5).

Tal afirmativa de Martindale nos permite questionar, portanto, nossa própria capacidade de entender a Antiguidade e a Recepção dos antigos, como também nos leva a questionar, o que ou quem definiu a capacidade de assimilação dos paranaenses para com a cultura antiga. No caso, qual seria a “bagagem” que esses paranaenses carregavam para que pudessem realizar esse movimento de Recepção do passado. Afinal, conforme afirma o autor, para se tornar lido, um texto deve ser legível. Logo, para se falar e escrever sobre a Grécia e a Roma antiga, não apenas os autores como também os leitores deveriam ter conhecimentos prévios sobre a cultura antiga para entender as referências tecidas nos textos (MARTINDALE, 1993, p. 8).

²⁹ “It also has to be made clear that claiming the continuing importance of classical texts is not the same as attaching to them new kinds of foundation myths”.

³⁰ “to accept trivial correspondences as 'influences' or subsuming in a woolly 'universalist' way all explorations of the human situation under a notion of unchanging human behaviour”.

³¹ “To have such baggage is what it is to be a human being in history; without it we could not read at all”.

O autor apresenta seu conceito de *bagagem* ao discorrer sobre as formas de leitura – interpretação – possíveis de serem realizadas ao longo do tempo por diferentes leitores e leitoras. Ao trabalhar em *Redeeming the Text* com traduções de Virgílio e Ovídio e seus diversos significados e divergências existentes, Martindale (1993, p. 5) acredita que:

qualquer noção de um encontro nu entre um texto e um leitor que é uma espécie de tabula rasa é absurdo. Todos abordamos a leitura de textos com a bagagem dos nossos valores e da nossa experiência, com certas categorias, pressupostos, preconceitos e pré-entendimentos.³²

Ao questionarmos a *bagagem* dos paranistas, em primeiro momento a observamos com certa estranheza. Pensávamos que essa recepção estaria deslocada de seu contexto intelectual. Contudo, ao conhecermos as influências da cultura antiga no Paraná e no Brasil no início do século XX, percebemos que tal “estranheza” se deu muito mais devido a nosso contexto histórico³³ do que a uma dificuldade de assimilação dos próprios paranistas quanto aos antigos.

A partir de leituras de autores como Cardoso (2014), Carvalho (1990), Francisco (2017), Fujikawa (2021), Garraffoni (2018) e Santos (2015), os quais discutem a presença de símbolos antigos no Brasil e o ensino da História Antiga no país, observamos ao menos quatro pontos que possibilitam os autores paranaenses do início do século XX conhecerem e serem influenciados pela Antiguidade greco-romana.

O primeiro ponto é a educação a partir de obras, pensadores e do ensino das línguas grega e latina nas escolas brasileiras. Conforme discute Zelia Cardoso (2014), o Ensino da História Antiga no Brasil remonta ao realizado pelos jesuítas no período colonial. De acordo com a autora, com a publicação de um conjunto de regras pedagógicas a serem observadas em escolas jesuíticas em 1599, há um plano de estudos das humanidades fundamental, que confirmaria o estudo de autores como “Homero, Demóstenes, Isócrates, Sófocles, Eurípides, Aristóteles, Cícero, César, Virgílio, Horácio, Ovídio, Tito Lívio, Sêneca, Tácito, São João Crisóstomo, São Basílio e outros (CARDOSO, 2014, p. 21).

³² “but any notion of a naked encounter between a text and a reader who is a sort of tabula rasa is absurd. We all approach the reading of texts with the baggage of our values and our experience, with certain categories, assumptions, prejudices and 'fore-understandings'”.

³³ À exemplo da necessidade de defesa do Ensino de História Antiga na BNCC. Para saber mais, ler Moerbeck (2021).

Já no século XIX, após a chegada da Família Real ao Brasil, observa-se a criação do Colégio D. Pedro II e do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro). Segundo Beatriz Santos (2015, p. 58), “faziam parte das duas instituições os intelectuais encarregados de escrever e ensinar a História no Brasil, em uma articulação singular entre a História acadêmica e a História escolar”. Conforme apresenta a autora, há prevalência do ensino das humanidades no Colégio, “cabendo às aulas de Latim a maior carga horária semanal, seguidas do Grego, da Retórica e Poética, da Filosofia, da História e da Geografia” (SANTOS, 2015, p. 61). No IHGB, por sua vez, conforme discute Mariana Fujikawa (2021), apresenta-se em sessões de sua revista o ideal romano a partir de frases em latim, corroborando para a construção da identidade nacional de acordo com signos de romanidade e para a demonstração de que esses intelectuais faziam parte de prestigiada cultura letrada.

O segundo ponto destacado é a constituição da própria República Brasileira, marcada por símbolos greco-romanos. De acordo com Renata Senna Garraffoni (2018, p. 29), José Murilo de Carvalho em sua obra *A Formação das Almas* (1990), aponta que cada corrente de pensamento republicano expressaria leituras sobre os símbolos antigos, muitas vezes advindos de seus usos na Revolução Francesa. Apesar da Recepção dos Clássicos não ser o foco do autor, Carvalho apresenta diversas imagens com referências aos antigos. Um exemplo é o monumento de Júlio de Castilhos em Porto Alegre, o qual possui esculturas de Hércules e da Liberdade, símbolo feminino expresso pela imagem de *Marriane*, inspirada na Roma Antiga (CARVALHO, 1990, p. 74).

Apesar de observarmos os símbolos republicanos vinculados a elementos antigos, notamos que o uso do passado nessa situação se difere, por exemplo, do terceiro e próximo ponto de manifestação da Antiguidade, esse expresso em terras curitibanas. Dario Vellozo, segundo o site de Patrimônio Cultural do Paraná (c2021), junto com um grupo de pensadores composto por professores e alunos do Ginásio Paranaense, fundou em 1909, em Curitiba, o Instituto Neo Pitagórico.

O Instituto promovia reuniões “com finalidades de iniciação de novo membro, administrativas, musicais e literárias ou até mesmo em homenagem a personalidades ou povos, precedidas da leitura e comentário de trechos dos escritos de Pitágoras” (PATRIMÔNIO CULTURAL, c2021). Principalmente após a construção do Templo das Musas em 1918, conforme apresenta o site (c2021), “os irmãos neo pitagóricos deificavam os gregos, mergulhavam na literatura e procuravam reconstruir o

pensamento e o modo de viver dos antigos. Desejavam reprisar não somente as ideias, mas a arquitetura, o vestuário e até nomes pessoais”. Conforme observamos, Dario Vellozo pouco se voltava para símbolos romanos ou republicanos, mas principalmente à Grécia Antiga, e, de acordo com Beltrami (apud GARRAFFONI, 2009, p. 179), um dos sonhos de Dario Vellozo era que “o Brasil [fosse] a Grécia da humanidade futura, possa ser Curitiba sua Atenas”.

Por conseguinte, entendemos que o quarto ponto de influência da Antiguidade na cultura paranista advém das viagens realizadas por artistas e intelectuais à Europa. Conforme discute Gilberto Silva (2015, p. 35), ir à Europa estudar e, conseqüentemente, aprender os antigos, proporcionaria uma formação humanista e o encontro com o “berço da civilização ocidental”. Entre os paranistas, sabemos que João Turin, Lange de Morretes e Zaco Paraná foram à Europa para concluírem seus estudos. Todavia, provavelmente outros artistas, escritores e pertencentes à elite curitibana realizavam o mesmo caminho.

Segundo Adalice Araujo (2012, p. 63), a admiração de Turin pelo mundo clássico já existia antes de sua viagem. De acordo a autora, o grupo de Dario Vellozo, Emiliano Pernetta e Silveira Neto criou uma “Hélade em Curitiba”, e seria a “fonte de inspiração para muitas obras de autoria de João Turin – frequentador desse grupo –, mais próximas à cultura greco-romana”. Não obstante, quando lemos sobre seus anos na Europa, sabemos que Turin ganhou uma bolsa de estudos do governo do Paraná, conseguida por Romário Martins, e foi estudar na Bélgica; concluiu seus estudos e se estabeleceu na França; mas também viajou para a Itália, onde, conforme afirma Elisabete Turin (1998, p. 133), “realizou seu sonho de conhecer a arte greco-romana: desde as obras gregas e romanas até as renascentistas e barrocas, em doze dias visitou tudo o que havia de grande e belo em Roma”.

Isto posto, entendemos os quatro pontos de influência greco-romana na realidade paranista e, provavelmente, entre os autores da *Ilustração Paranaense*. A partir dessa compreensão, é possível analisar que o ambiente intelectual desses autores no Paraná, como também no mundo Ocidental, conhecia e, por que não, ambicionava os antigos. Com a formação nas humanidades voltada para os povos greco-romanos, percebemos que entre os paranistas não há um estranhamento em mencionar e até mesmo combinar os símbolos paranaenses com os antigos, pois autores, obras e artes da Antiguidade eram inerentes às suas formações intelectuais. Como diria Martindale, o mundo antigo constituía parte de suas *bagagens*.

A compreensão dessas possíveis vinculações entre paranistas e o saber da Antiguidade nos leva a questionar como essa situação já foi trabalhada por autores paranaenses. Assim, no próximo subcapítulo buscamos entender como a relação Paranismo e mundo antigo foi pensada anteriormente e quais os pontos principais de análise que são levantados por esses estudiosos. A partir dessa investigação, propomos principalmente apontar quais as nossas contribuições possíveis de serem realizadas a partir da perspectiva dos estudos de Recepção.

2.3 ANTIGUIDADE E MODERNIDADE NA OBRA DE JOÃO TURIN

Com o objetivo de discutir as maneiras que a presença da Antiguidade no Paranismo e, principalmente, na obra *Columna Paranaense* de João Turin, já foram trabalhadas na historiografia paranaense, nosso subcapítulo se volta para as dissertações e teses escritas a partir de 1998, data da publicação do livro *Paranismo: o Paraná Inventado*, de Luis Fernando Lopes Pereira. Essa escolha se dá, uma vez que Pereira propôs pensar o Paranismo de acordo com a perspectiva cultural e constituiu, assim, um ponto de inflexão nos estudos sobre o movimento³⁴. O autor abriu caminhos para trabalhos desenvolvidos no século XXI, principalmente quanto as relações culturais do Paraná, entre os quais listamos Geraldo Camargo (2007), Luis Salturi (2007 e 2011) e Luciana Bueno (2009).

Ao analisar o Movimento Paranista a partir dos estudiosos citados, o entendemos como um movimento regionalista, identitário, político, artístico e cultural. Sabemos ter ocorrido na capital paranaense, durante a década de 1920, e que foi criado pela elite curitibana, por artistas e intelectuais que buscavam uma identidade para o estado que havia se tornado independente de São Paulo apenas em 1853. Criaram-se obras de arte como pinturas, esculturas, desenhos sobre o Paraná, e, também, periódicos, estátuas e festividades na cidade. Junto dessas ações, constituíram-se símbolos do que representariam a identidade da região e de quem seria o paranista³⁵. Entre esses, encontramos principalmente elementos da natureza

³⁴ Conforme afirmou Luis Fernando Lopes Pereira, seu intuito foi o de se afastar das visões economicistas que enxergavam o Movimento Paranista apenas como uma resposta no campo ideológico dominado pelas elites: “Espero ter conseguido aqui, priorizar a cultura, reconhecer o significado simbólico das comemorações paranistas e, acima de tudo, me distanciar dos modelos analíticos globalizantes, tentando apreender as ideias do passado” (PEREIRA, 1998, p. 5).

³⁵ O estado era constituído por diversas etnias, de imigrantes europeus, luso-brasileiros, indígenas e negros. A população negra foi ocultada pelos paranistas em seus símbolos e fotografias da cidade,

como a erva-mate, o Pinheiro do Paraná e o pinhão; também há a criação de heróis de guerra, como General Carneiro e, ainda, a exaltação dos indígenas seguindo a proposta indianista, idealizando-os como um mítico herói nacional.

Conforme dito por autores paranistas, o Paraná anteriormente ao movimento era apenas um local de passagem de gado. Contudo, Pereira (1998, p. 62) afirmou ser errôneo pensarmos dessa maneira, afinal, era justamente isso que o movimento buscava: realizar uma contraposição entre um local de pequena expressão, para um que teria se tornado moderno e grandioso a partir das ações paranistas. Em suas próprias palavras, o importante para os paranistas “era não retratar a realidade, mas construir uma imagem do real que, por sua força simbólica, se tornaria mais forte que o próprio real” (PEREIRA, 1992, p. 62).

Dessa maneira, apesar do estado até fins do século XIX realmente ser majoritariamente rural e ter como uma de suas principais atividades a pecuária, é necessário o cuidado para não criar uma dualidade entre seu antes e depois, como se o movimento fosse o grande divisor de águas do desenvolvimento regional. A partir da década de 1850, há o crescimento nas vendas da erva-mate e é nesse momento que surge uma burguesia ervateira na cidade de Curitiba. É parte dessa classe dirigente que participa da construção do Paranismo.

Além de ressaltar as belezas naturais, parte de seus integrantes acreditava que apenas a civilização e o progresso técnico trariam a modernização para o estado. Por isso, há certa pavimentação de Curitiba, a implementação da luz elétrica e, também, avanços tecnológicos nos carros e em formas de registro de imagem, para citarmos alguns exemplos. O paranista deveria se voltar para o futuro, enquanto agia no presente pensando na grandiosidade do porvir, uma vez que seu passado não o era. Uma obra que bem representa essa situação é *O Semeador*, de Zaco Paraná, pois nela se apresenta a ideia de que os curitibanos estariam semeando o hoje, a fim de colher os frutos no futuro³⁶.

Entre os artistas que participavam desse Movimento, destacamos aqui João Turin, João Groff e Lange de Morretes. Turin é considerado pela historiografia citada

como se não morasse em território paranaense. Assim, a partir de diversas etnias vivendo no Paraná, cria-se o termo “paranista”, a fim de articular os diversos povos habitantes e, ainda, expressar uma identidade regionalista. O paranista seria todo aquele que amava e trabalhava para o estado crescer, independentemente de onde nasceu ou de quem é – desde que fosse branco.

³⁶ Não por isso os paranistas deixavam de lado as tentativas de construir um passado, uma origem e uma tradição para o Paraná.

como o principal ator do Movimento Paranista devido a suas esculturas, estátuas, projetos de roupas paranistas e desenhos presentes na *Ilustração Paranaense*, principal periódico de circulação de ideias paranistas, dirigido por João Baptista Groff, cineasta e fotógrafo curitibano. Lange de Morretes, por sua vez, estudou as proporções do pinheiro e do pinhão e criou a estilização da pinha, a qual se tornou o *petit-pavé* das calçadas de Curitiba³⁷.

Constituímos como um dos principais focos de nosso trabalho a análise das obras de João Turin por três motivos principais. O primeiro deles é devido ao escultor ser o único paranista que possui suas obras com referências a Antiguidade analisadas na historiografia paranaense justamente devido a essa particularidade. Em segundo lugar, por João Turin ser o principal artista da *Ilustração Paranaense*, fonte primária de nosso trabalho. Por fim, pelo escultor expressar a Antiguidade de diversas formas: a partir de seus desenhos de vinhetas na revista, de sua escultura, em seus projetos arquitetônicos e em seus manuscritos acerca do seu interesse pelo mundo greco-romano.

Turin era filho de imigrantes italianos e foi o único dentre seus irmãos a nascer no Brasil, em Porto de Cima, Morretes, no ano de 1878. Mudou-se para Curitiba ainda na infância e, na cidade, frequentou a Escola de Belas-Artes e Indústrias do Paraná. Foi por meio dessa escola que recebeu a subvenção do Estado para ir à Bruxelas se especializar em escultura (TURIN, 1998, p. 24). Turin teve uma grande produção de obras durante os anos do Movimento Paranista, contudo, ficou conhecido nacionalmente como escultor animalista, ao ter suas esculturas “Tigre Esmagando Cobra” e “Luar do Sertão” premiadas no Salão Nacional de Belas Artes em 1944 e 1947. Faleceu em 1949 e deixou diversas obras, projetos inacabados e manuscritos que ainda repercutem atualmente.

Da mesma maneira que outros intelectuais e artistas paranistas, João Turin tem o Simbolismo de Dario Vellozo e Emiliano Pernetta “como forma de construir um pensamento esteticamente avançado em literatura, [assim] têm uma visão diferente, étnica, estética e política, do Brasil e de seus habitantes” (CAMARGO, 2007, p. 9). Conforme discute Maria Tarcisa Bega (2013, p. 479), os poetas simbolistas podem

³⁷ Lange de Morretes levou o amor paranista para o túmulo. Pediu para ser sepultado em pé, de frente para o Pico do Marumbi. O desejo foi realizado e seu túmulo se encontra no Cemitério de Morretes. (SALTURI, 2007, p. 180).

ser entendidos como “a primeira geração de letrados” do Paraná, portanto, “lançaram as bases do que será definido depois, pela geração que os sucede, como Paranismo”.

Ao trabalhar a constituição do simbolismo no Paraná, Bega (2013), em seu livro *Letras e Política no Paraná: simbolistas e anticlericais na República Velha*, apresentou como essa primeira geração de letrados, além de influenciar os paranistas com o simbolismo e o anticlericalismo, também contribuiu para definir o que é o paranaense a partir de alguns ideais da Antiguidade.

Segundo a autora, as Festas da Primavera, inauguradas em 1911, influenciavam fortemente a constituição do “ser paranaense”. Essas festas organizadas por Dario Vellozo, realizadas nas dependências do Clube Curitibano, comemoravam o equinócio e, conforme apresenta Bega (2013, p. 484), “combinavam lembranças das antigas civilizações celtas, gregas e romanas, com bailes, torneios esportivos e sessões literárias”. Na festa de 1912, por exemplo, Emiliano Pernetta, o príncipe dos poetas³⁸, declamou um poema intitulado de Hércules e, a partir dele, edificou o homem paranaense como uma “síntese do colonizador português embebido da cultura helênica” (BEGA. 2013, p. 484).

No Paranismo, ao identificarmos a permanência do estudo e exaltação do mundo antigo, também observamos vinculações e tensões entre a Antiguidade e a modernidade. Ao circularmos nosso trabalho nas obras de João Turin e compreendermos a necessidade de estudar a localização espaço-temporal que essas se inserem, percebemos contraposições do escultor para com o campo das artes europeias, brasileiras e com o próprio Movimento Paranista. Turin, ao se relacionar com o mundo antigo, posicionou-se enquanto moderno, questionou as vanguardas europeias e a ânsia por modernização curitibana pautada na cópia dos países ocidentais.

O escultor, ao escrever, em 1925, o manuscrito intitulado “O fantasma da Originalidade” (TURIN, 1925, nº 1925/004), direcionou duras críticas aos artistas que só pensavam na inovação e não criavam com sua alma e amor. Assim, ao mesmo tempo em que criticou os movimentos estéticos do início do século XX, subverteu a ideia de moderno e apresentou, a partir de seu entendimento do que seria uma verdadeira obra de arte, como deveria ser o realizar de um trabalho verdadeiramente moderno: “todo o artista de talento que ama apaixonadamente sua arte e a faz com

³⁸ Coroado com esse epíteto na festa inaugural.

amor e carinho não precisa procurar o fantasma para ser original, ele à é, e bem moderna!”

Nesse caminho, entendia que as “escolas” artísticas que ganharam ênfase após o Impressionismo de Monet anarquizaram a arte e os críticos passaram a aceitar tudo como arte (TURIN, 1998, p. 109). João Turin ainda desabafou, provavelmente contra o dadaísmo, ao afirmar que “um monte de caixões de querosene com alguns buracos é uma obra-prima. Uma gritaria no rádio é uma sinfonia *beethoviana*, e quem ousar discordar, dizer que é uma porcaria, é perseguido como um cão, passa por passadista e antimoderno” (TURIN, [19--], nº 224 apud TURIN, 1998, p. 109). Além disso, apesar do escultor dar aulas de cubismo para sobreviver em Paris, afirmava que:

seu sucesso [do cubismo] se deu após a Grande Guerra com o aparecimento de *parvenue* (oportunistas), isto é, daqueles pobres ferreiros, sapateiros e comerciantes que com a guerra ficaram milionários e, para não serem chamados de imbecis, encheram suas casas de quadros, de livros e revistas cubistas (TURIN, [19--], nº 224 apud TURIN, 1998, p. 109).

Segundo Loio-Pérsio (1998, p. 161), Turin assistiu a expansão de diversos movimentos estéticos nas primeiras décadas do século XX: “do neo-impressionismo ao dadaísmo, ao futurismo, ao cubismo, ao surrealismo, ao expressionismo e ao abstracionismo. Mas não participou de nenhum deles”. Para o autor, as criações do escultor seguiam o estilo de Aristide Maillol e Giacomo Manzù.

Devido a tal posicionamento, José Roberto Leite (2015, p. 66) apresenta que, em 1926, Turin surpreendeu os artistas e intelectuais curitibanos ao apoiar a renovação imediata das letras e das artes do Paraná. Essa era defendida, principalmente, pelo jovem Jurandir Manfredini, “que se identificava como o porta-voz da mocidade que não sofreu ainda o mal do espírito acadêmico! Que não tem ainda o cérebro atulhado de traças! Que não tem teias de aranha dependuradas na alma” (LEITE, 2015, p. 67). Manfredini, ainda naquela década se tornaria um antropófago, e defenderia a liberdade total de criação artística.

Segundo Leite (2015, p. 68), Turin teria sido procurado por um repórter, para que se posicionasse contra a renovação, contudo, não foi o que aconteceu. O escultor defendeu a juventude, declarou sua adesão ao movimento e se posicionou “contra a imitação servil do passado, inclusive admitindo a validade da arte moderna, sempre que baseada em sólidos conhecimentos técnicos e numa ampla cultura”, afinal,

segundo ele, “fazer modernismo não é fazer uma obra fútil e disparada” (TURIN, 1926 apud LEITE, 2015, p. 69). À primeira vista, tal posicionamento pode parecer contraditório, mas como o próprio José Teixeira Leite apresenta, a visão de Turin sobre a modernidade era, senão contrária, em partes diferente dos movimentos estéticos já citados e dos modernistas paulistas de 1922:

Na verdade, o que Turin entendia por modernidade diz respeito mais ao conteúdo do que à forma: a sua era uma modernidade de essência, não de aparência. Na mesma entrevista, ele sugere aos artistas e arquitetos paranaenses que o pinheiro, símbolo maior do Paranismo, seja por eles incluído em sua gramática ornamental (LEITE, 2015, p. 70).

Destarte, aproveitando-se da discussão proposta por Leite, observamos aqui como o Paranismo era para Turin um movimento moderno, pois quebrava com o passado das artes no Paraná ao propor um novo estilo para o estado. Assim, observamos como a definição do que é moderno pode variar de acordo com quem, onde e quando a pensa.

Analisando teoricamente essa situação, nos baseamos na obra de Joan DeJean (2005, p. 40), uma vez que a historiadora, ao investigar a chamada “Querela dos Antigos e Modernos”, apresenta como a constituição do que se é moderno se altera de acordo com o que se contrapõe enquanto antigo. A autora argumenta que o Iluminismo é a marca inicial da modernidade ocidental, principalmente por ser entendido como um período cumulativo de progresso científico. Entretanto, é fundamental compreender que a primeira lição da *querela* afirma que “qualquer proclamação de modernidade automaticamente força àqueles que discordem dela a definirem-se a si próprios em desafio como Antigos” (DEJEAN, 2005, p. 45).

Aceitando essa argumentação, observamos que para Turin, sua afirmativa de modernidade paranista fundamentou a criação de um estilo autenticamente paranaense e qualificou a cópia das obras de arte europeias como uma ação antiquada para Curitiba. Contudo, esse posicionamento não deve ser visto de maneira generalizadora, mas sim em suas particularidades, uma vez que não necessariamente Turin entendia o passado como algo ruim ou como um período para se afastar. Exatamente de maneira oposta, o escultor se voltou para a Antiguidade a fim de afirmar que o Pinheiro seria um exemplo de coluna antiga. Com essa inspiração o autor criou a *Columna Paranaense*:

Os nossos arquitetos e os nossos artistas nunca deram-se a pena de olharem para essa deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna, entretanto até agora ela viveu esquecida e desprezada, na sua exuberante beleza, para dar lugar a ornamentos estrangeiros, que chegam deturpados dos modelos primitivos (TURIN, [19--], nº 1994/032).

A *Columna* de João Turin é uma escultura criada nos anos finais da década de 1920 e sua composição se baseia em uma coluna grega estilizada por pinhas e pinhões. É apresentada na *Ilustração Paranaense* como o exemplo da estilização do Paraná, aparece em fotografias de Turin junto com a Senhorita Curityba e também faz parte das vinhetas ilustrativas da revista. Consideramos ser a principal reconfiguração da Antiguidade de Turin, uma vez que além da obra sozinha ser considerada um dos símbolos do Paranismo, também participa de outros projetos do escultor, como a Casa Paranista.

FIGURA 1 – ESCULTURA DA COLUMNNA PARANAENSE



FONTE: Site João Turin.

A escultura é a única criação de João Turin que possui sua vinculação com a Antiguidade analisada, mesmo que por intermédio de sua relação com o Fascismo, conforme veremos a seguir³⁹. A historiografia paranaense trabalha a *Columna* principalmente pelo texto de Amedeo Mammalella, publicado na *Ilustração*

³⁹ A Ânfora Paranaense e suas outras obras são citadas, porém suas composições não são analisadas diretamente.

Paranaense, acerca das semelhanças entre a *Columna Paranaense* e a *Columna Littoria*. À vista dessa situação, nossa discussão que até o momento visava compreender a diversa relação entre Paranismo, Modernidade e Antiguidade, passa a levar em consideração também as perspectivas fascistas presentes no movimento e suas análises.

Luis Pereira (1998, p. 150), a partir da matéria de Mammalella, afirmou que a ligação dos paranistas com a arte moderna europeia se dava pela “incorporação de elementos artísticos do futurismo italiano e, em particular das adulterações feitas neste pela Itália fascista de Mussolini”. Assim, para o autor, o Movimento Paranista realizou, de maneira semelhante ao Fascismo, um resgate aos valores clássicos e um forte elogio ao progresso e a técnica. Isto, para construir uma ideia de estado moderno e de um passado mítico, que comprovasse a grandeza do povo paranaense.

Neste sentido, a *Columna Paranaense* foi interpretada por Pereira como resultado desta articulação. Como uma criação realizada de acordo com o princípio futurista deturpado pelo Fascismo. Assim, o autor demonstrou a suposta ligação entre os movimentos a partir da existência de uma “contraposição feita entre a beleza tradicional e clássica” presente na obra de Turin.

Adalice Araújo, por sua vez, em seu livro intitulado de *Dicionário das artes Plásticas do Paraná* (2012), argumentou que Pereira estaria equivocado ao lançar tais afirmações acerca da relação entre Paranismo e Futurismo e, principalmente, quanto Turin e o Fascismo. Para a autora, “Turin [acreditava] estar criando um espaço para a eterna preservação da natureza e defesa da Causa Indígena, [assim] sua obra se [tornava] utópica”. Portanto, seria absurdo aproximar a obra utópica/humanista de João Turin seja com o Modernismo Paulista seja com o Futurismo italiano (ARAÚJO, 2012, p. 69).

Para a autora, Mammalella teria se enganado totalmente em sua leitura, pois a *Columna Paranaense* possuiria uma estrutura extremamente complexa. Seria uma releitura original da arquitetura universal que integra a flora local em sua composição. Nada tendo a ver, portanto, com a “Coluna Littória, que é uma transposição mecânica, fria, artificial e dogmática de um capitel composto por machados sobre um fuste greco-romano” (ARAÚJO, 2021, p. 69). Ainda, segundo Araújo, jamais seria possível Turin ser um fascista, uma vez que esse seria pacifista, pois era maçom, participava das reuniões do Instituto Neo Pitagórico e, ainda, lutava contra os sistemas ditatoriais, visto na Primeira Guerra Mundial ter trabalhado em hospital, cuidando dos feridos.

A contraposição entre os dois autores apresenta importantes considerações acerca da relação entre a *Columna Paranaense*, o Fascismo e o Paranismo. De acordo com a leitura de Pereira, observamos que a obra de Turin estava presente no imaginário paranista e chamava a atenção o suficiente para ser comparada com o símbolo fascista. Assim, mesmo que João Turin não tivesse se inspirado na criação italiana, conforme observado na argumentação de Araujo, ao menos parte dos paranistas possuía uma estreita relação com o movimento do *Duce*. A obra não estava deslocada de sua realidade e outros paranistas desejavam esta vinculação⁴⁰.

Araujo, por sua vez, ao distanciar a criação de Turin do Fascismo, também recusou quaisquer ligações da obra com os movimentos de vanguarda europeia e o Modernismo Paulista. Sua perspectiva levou em consideração que o paranaense teria construído sua obra devido a uma noção humanista, classicista e naturalista. A autora considerava que Turin, por amar a natureza, criou suas obras paranistas com inspiração ao pinheiro e outras belezas do estado.

Na literatura sobre o Paranismo, para além dos dois autores, encontramos a análise de Luciana Bueno, a qual se distânciava da relação entre *Columna* e Fascismo. Em sua dissertação, a autora afirmou a existência de obras de autores paranistas que não foram discutidas e analisadas por Pereira, Camargo e outros estudiosos, percebendo “notória falta de repertório imagético sobre o Paranismo” (BUENO, 2009, p. 17). Por isso, destacou entre as criações de João Turin, os vestidos, toucas e sombrinhas paranistas, projetos arquitetônicos e, também, as *Ânforas* e *Columns Paranaenses*.

Ao buscar analisar as respectivas obras do escultor, Bueno (2009, p. 85) notou suas vinculações com o mundo antigo e discorreu acerca de duas possibilidades para entender essas criações. Na primeira, apresenta que o escultor teria se voltado para os gregos e romanos antigos, para assim demonstrar “que [até] mesmo o clássico poderia receber uma nova 'roupagem'” no Movimento Paranista. Já a segunda, leva em consideração os argumentos de Pereira quanto a noção sobre o passado no

⁴⁰ Além da relação tecida por Amedeo Mammalella entre as *Columnas Littoria* e *Paranaense*, na revista ainda observamos reportagens sobre o Fascismo e uma edição especial apenas para apresentar a ideologia aos paranaenses (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, nº4, 1930). Entre essas páginas, encontramos imagens de Mussolini, textos em defesa do Fascismo, tentativas de depreciar antifascistas e, ainda, fotografias do *Duce* e do Papa Pio XI, em comemoração à assinatura do Tratado de Latrão (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, nº 3, 1929).

Paranismo⁴¹, e entende que a volta aos antigos seria uma maneira de reafirmar “o discurso histórico onde se acreditava que o imaginário popular carecia de retorno à Antiguidade”. Nesse caminho, “as colunas criadas por Turin visualmente retrocediam ao passado, como que reforçando o discurso de que a Antiguidade seria o melhor alicerce para a identidade que estava sendo criada” (BUENO, 2009, p. 85)⁴².

Concordamos com a segunda hipótese lançada e corroborada pela autora. Contudo, levantamos juntamente dessa, a importância em entender as razões de o passado escolhido pelo escultor ter sido o greco-romano. De maneira semelhante a Bueno, acreditamos que a vinculação das obras paranistas com as antigas foram realizadas como um meio de exaltar o estado. Entretanto, entendemos que esse não foi o único motivo a impulsionar paranistas a conhecerem a cultura clássica.

João Turin imaginava seu trabalho como inovador. Para ele, a arquitetura grega representava a grandeza da civilização ocidental, assim, sua combinação entre o exemplo máximo da arquitetura universal e os elementos paranaenses, possuíam também a potencialidade de revelar a modernidade no Movimento. Nos próximos capítulos, com embasamento nos Estudos de Recepção, buscaremos avançar nesta discussão de maneira mais atenta. Conforme percebemos a partir de Hardwick e Martindale, investigar a reconfiguração dos antigos em outros períodos de tempo possibilita conhecer como esses podem ter sido usados para criar identidades, legitimar políticas, como formas de resistência, entre outras práticas.

Até o presente momento, indicamos por meio da historiografia paranaense como os estudos sobre o Paranismo apresentam a relação entre Antiguidade e Modernidade no Movimento por meio da *Columna Paranaense*. A seguir, propomos alargar a discussão acerca da presença da Antiguidade no Paraná ao analisar a revista *Ilustração Paranaense*. Isto é, observar a revista de maneira geral, a fim de entender a complexidade da volta ao passado por parte dos paranistas. Essa escolha se explica pelo fato de a *Ilustração* ser o principal veículo de ideias paranistas e, junto

⁴¹ A partir da análise da criação dos mitos indígenas, principalmente de Romário Martins; e também da constituição de heróis por parte dos paranistas, Pereira (1998, p. 117) argumentou que: “Se nenhuma ligação com os símbolos do passado paranista fosse criada, os símbolos cairiam no vazio, se não no ridículo”.

⁴² Além dessas possibilidades, Luciana Bueno (2009, p. 91) ainda trabalhou os locais onde essas *Columnas* se encontrariam e assim cita a revista *Ilustração Paranaense*, mas foca principalmente na arquitetura, descrevendo e analisando artisticamente a Casa Paranista de Dr. Bernardo Leinig. E, também, apresenta a arquitetura da antiga sede do Clube Curitibano, localizada na Rua XV de Novembro, a qual possuía o “Salão Paranaense”, decorado com estilizações paranistas do escultor.

dela, Turin ser seu principal ilustrador. Analisa-la com mais vagar a partir desta perspectiva, significa, portanto, ampliar a compreensão do contexto em que desenvolveram suas produções.

3 A RECEPÇÃO DA ANTIGUIDADE NAS PÁGINAS DA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*

3.1 A *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*

Tânia Regina de Luca (2008, p. 122), em seu texto “História dos, nos e por meio dos periódicos”, afirma que “o impresso revista merece ser analisado com vagar”, e é justamente esse nosso esforço inicial ao estudar a *Ilustração Paranaense*. Longe de esgotar ou responder todas as perguntas quanto à produção e circulação da revista, buscamos aqui esclarecer pontos de sua materialidade como seu formato, tipo de papel, qualidade da impressão, capa, estruturação e divisão do conteúdo, as relações que manteve (ou não) com o mercado, a publicidade, o público que visava atingir e seus objetivos propostos (LUCA, 2008, p. 138). Ainda, pretendemos ao menos apontar caminhos a seguir quanto a sua aceitação em Curitiba.

Quando analisamos a revista, obtemos poucas informações sobre sua tiragem, circulação e subsídios obtidos para a publicação. Ao partirmos para a bibliografia especializada, percebemos que os pesquisadores pouco pensaram a materialidade dessa. Alguns deles, como Pereira (1998), Camargo (2007) e Bueno (2009) analisam a revista em parte de seus trabalhos, mas raramente se voltaram para sua tiragem e circulação. Salturi (2011) que tem sua obra situada na Sociologia e não na História, realiza, em sua tese de doutorado, a análise mais cuidadosa sobre a *Ilustração Paranaense* entre a bibliografia conhecida. O autor discute a qualidade gráfica da revista, sua impressão, ilustrações, estrutura do conteúdo, preços e apresenta dois quadros para informar e contabilizar os anunciantes e colaboradores do periódico. É, principalmente a partir de seu trabalho, que realizaremos nossa análise.

A revista *Ilustração Paranaense* foi publicada ininterruptamente de 1927 a 1930, momento da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, a qual foi apoiada pelos editores do periódico. Essa situação, em contrapartida, enfraqueceu o projeto político descentralizado e regionalista do estado, o que pode ser considerado um dos motivos da descontinuação da publicação da revista. Em 1933, houve a tentativa de retomar sua veiculação, contudo, o projeto não passou da produção de apenas um novo volume. Assim, no total foram publicadas 31 edições da revista, sendo 30 nos quatro anos finais da década de 1920 e a última em 1933. A proposta era ser um “mensário paranista de arte e actualidades” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1927),

entretanto, conforme discutiremos à frente, nem sempre a publicação respeitou a periodicidade mensal. Alguns volumes representam dois meses em apenas uma publicação. Por exemplo, o 12º volume publicado da *Ilustração Paranaense* condiz aos meses de outubro e novembro de 1928.

A revista foi criada por João Baptista Groff, cineasta, fotógrafo e jornalista da região de Curitiba e, também, foi produzida por um grupo vinculado aos círculos intelectuais que frequentavam o *Club Curitibano*⁴³ (CAMARGO, 2007, p. 168). Entre os principais artistas que colaboraram com a revista, para além de Groff, encontramos os paranistas Alfredo Andersen, Arthur Nísio, João Turin, Lange de Morretes, Theodoro de Bona e Zaco Paraná. Segundo Luis Afonso Salturi (2014), depois de Groff, Turin foi o principal colaborador da revista, com 57 publicações de desenhos e/ou obras. Entre os principais escritores, Salturi (2011, p. 78) indica em seu quadro ao menos 44 nomes que contribuíram duas ou mais vezes com contos, crônicas, reportagens, críticas de arte ou poesias. Destacamos aqui Dario Vellozo⁴⁴, Emiliano Pernetta⁴⁵, Jurandyr Manfredini⁴⁶, Pamphilo D'Assumpção⁴⁷ e Romário Martins⁴⁸.

A *Ilustração Paranaense* era uma revista de alta qualidade gráfica para os padrões do período. Suas folhas são espessas e pouco frágeis, sua capa quase

⁴³ O Clube Curitibano foi fundado em 1881 pelo Coronel Romão Rodrigues de Oliveira Branco, o qual convidou 60 pessoas da alta sociedade curitibana para propor a criação de uma sociedade recreativa na cidade (CLUBE CURITIBANO, 2021c). O Clube permaneceu ativo durante todo o século XX e permanece em Curitiba até os dias de hoje, ultrapassando o número de 31 mil sócios.

⁴⁴ Dario Vellozo (1869 - 1937), foi um escritor, poeta e professor natural do Rio de Janeiro, que mudou para Curitiba aos 16 anos. Colaborou com a criação de diversos jornais e revistas na capital paranaense e é considerado um dos principais nomes do Movimento Simbolista no estado. Criou o Instituto Neopitagórico, existente até hoje, local onde se busca valorizar uma vida de acordo com o helenismo.

⁴⁵ Emiliano Pernetta (1866 - 1921), foi um advogado, poeta e professor curitibano. Expoente do Movimento Simbolista no Paraná ao trazer um exemplar de Baudelaire do Rio de Janeiro. Em 1911 foi coroado como o Príncipe dos Poetas do Paraná, em uma cerimônia carregada de elementos helênicos, no Passeio Público de Curitiba.

⁴⁶ Jurandyr Manfredini (1905 - 1974), foi um Médico Psiquiatra Brasileiro, formado pela Universidade do Paraná. É conhecido principalmente por participar da fundação da Associação Brasileira de Psiquiatria. Na década de 1920, entretanto, envolveu-se com as artes paranaenses, e conforme discute Iorio (2004), seria o porta-voz oficial do Movimento Modernista Paranaense. Era poeta e participava da sociabilidade artística paranaense.

⁴⁷ João Pamphilo Velloso d'Assumpção (1868 - 1945), conhecido na *Ilustração Paranaense* como Dr. Pamphilo d'Assumpção, foi um advogado curitibano de prestígio. Foi o fundador e primeiro presidente do Instituto de Advogados do Paraná, da primeira faculdade de Direito do Paraná e do Centro de Letras do Paraná, o último, juntamente com Emiliano Pernetta, seu colega na Faculdade de Direito de São Paulo em 1889. Contribuiu com a imprensa local através crônicas e críticas artísticas (INSTITUTO DOS ADVOGADOS DO PARANÁ).

⁴⁸ Romário Martins (1874-1948), foi historiador, jornalista e político curitibano. Fundou o Instituto Histórico e Geográfico do Paraná e dirigiu o Museu Paranaense por 23 anos. É conhecido como um dos idealizadores do Paranismo e, popularmente, como "Pai do Paranismo". Criou a Oração Paranista e diversos outros contos e textos de exaltação ao estado (MARTINS, Câmara Municipal de Curitiba, 2018).

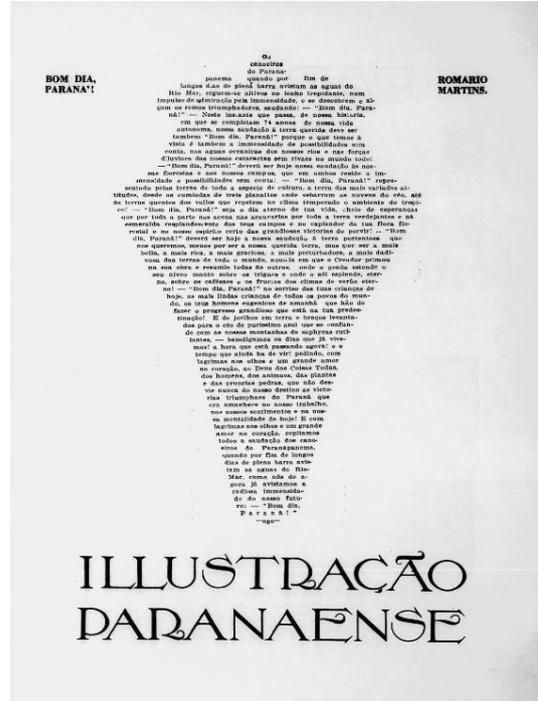
sempre colorida e com tintas especiais (como o dourado), e suas páginas contam com diversas fotografias, ilustrações e vinhetas ilustrativas que serviam como decoração de textos e como molduras (SALTURI, 2014, p. 72).

Poucas regiões do Brasil possuíam nesse momento tal tecnologia gráfica para a impressão de uma revista ilustrada. Curitiba, apesar de não se destacar economicamente, teve como importante nome na expansão das artes gráficas da cidade o tipógrafo Cândido Martins Lopes. Lopes migrou para o Paraná no ano de 1854, em acordo com o primeiro presidente da província Zacarias de Góes e Vasconcelos. Após esse primeiro contato com essa forma de expressão e com o aumento da produção e venda de erva-mate, houve o desenvolvimento e sofisticação da tecnologia gráfica, na medida em que os rótulos das sacas passaram a ser impressos litograficamente. Esse movimento possibilitou a criação e impressão de diversas revistas ilustradas na região (CAMARGO, 2007, p. 168).

Entre as 31 edições do periódico não há um padrão no número de páginas dos exemplares. Por exemplo, a primeira edição de 1927 contava com 44 páginas e a segunda edição com 75 páginas. Porém, em 1928 esse número se estabilizou e as edições, em sua maioria, passaram a ter entre 44 a 48 páginas. Até 1929, a primeira folha da revista era a apresentação de seus dados, com o título “*Ilustração Paranaense*”, subtítulo “mensário paranista de arte e actualidades”, data, ano e edição. Além disso, possuía sempre um conto indígena de Romário Martins, exaltando as belezas naturais do Paraná.

O texto de Romário Martins aparece impresso algumas vezes em formato de pinhão e em outras como se fosse um tronco do pinheiro, pois acima havia a ilustração da copa da árvore (figuras 2 e 3). Já em 1929, os anúncios passaram a aparecer antes dessa página inicial.

FIGURA 2 - "O SYMBOLO PARANISTA", TEXTO DE ROMÁRIO MARTINS
FIGURA 3 - "BOM DIA, PARANÁ", TEXTO DE ROMÁRIO MARTINS



FONTE: Revista Ilustração Paranaense, edições nº1 e nº 2 de 1927. Hemeroteca Digital Brasileira.

Apesar dessa diferença, de 1927 a 1929 os anúncios sempre estavam nas primeiras e últimas folhas da revista, antes e depois dos textos e conteúdos publicados. Em 1930, entretanto, passou-se a misturar textos e anúncios. O número de páginas de anúncios por revista não cresceu de maneira volumosa ao longo dos anos, mas há sim um acréscimo de anunciantes. Em 1927, a média de páginas de anúncios é de 11 por revista; em 1928, é 13; em 1929, é 14; e em 1930, nas edições 1 a 8, a média se mantém em 14. Em setembro desse ano a revista não circulou e as duas últimas publicações, que têm sua temática modificada pela “Revolução de 30” de Getúlio Vargas, não possuem anúncios, assim como a última revista publicada em 1933.

Salturi (2011, p. 81) publicou um quadro de anunciantes da *Ilustração Paranaense* que apareceram ao menos duas vezes ao longo das edições. De acordo com seu levantamento, 62 produtos ou serviços foram anunciados e entre esses estão empresas de bebidas e alimentos; cosméticos e medicamentos; moda e vestuário; automóveis e peças automobilísticas; equipamentos eletrônicos e eletrodomésticos; prestação de serviços e comércio. Destacamos aqui, a fim de explicitar quem seriam esses anunciantes, as propagandas da água *Ouro Fino*, *Chá Matte Leão*, *Chá Ildefonso*, *Ford motors Company Exports*, *G Nickel Junior & Cia.* (distribuidor do

General Motors of Brazil), F. Essenfelder & Cia, Philips, Banco do Estado do Paraná, Companhia Força e Luz do Paraná, Industrias Reunidas F. Matarazzo e David Carneiro & Cia.

Até fins de 1929, uma página inteira de anúncio custava 200\$000; meia página 150\$000; um quarto da página 80\$000 e um oitavo da página 50\$000. A partir da edição 8 - 11 de 1929, o preço da página inteira encareceu em 50\$000. Neste volume, também observamos a mudança dos detalhes da capa e a escrita “*Ilustração Paranaense*” na folha de apresentação tem sua estética alterada. Conforme aponta Salturi (2014, p. 154), a equipe editorial da edição 8 - 11 relatava a melhoria da qualidade da impressão, já que havia sido adquirido novo maquinário, importado da Alemanha.⁴⁹

Ainda no mesmo ano, a revista, que anteriormente teria juntado dois meses em uma edição apenas uma vez, publica quatro edições conjuntas. Acreditamos, assim, que a falta de periodicidade mensal se deve possivelmente à alteração do maquinário e, também, do local da Redação e Oficina, os quais anteriormente situavam-se, respectivamente, na Rua XV de Novembro e Rua Marechal Deodoro, e mudam para a Rua Dr. Muricy. Em 1930, a revista voltou a circular mensalmente, com exceção do mês de setembro.

Consideramos que alguns dos pontos citados até o momento evidenciam o sucesso de circulação da revista, afinal, percebemos o cuidado em modernizar as máquinas e, ainda, em estabelecer uma sede fixa por parte do editor e dos autores. Contudo, em possível contraposição à sua ampla circulação, observamos que a revista realizava sua venda mensal até agosto de 1929 pelo valor de 2\$000. Após essa data, segundo escrito na *Ilustração Paranaense* (nº 8-11, 1929), o preço foi reduzido para 1\$500 “a fim de alcançar novos leitores”.⁵⁰

⁴⁹ Para entendermos o que esses valores representavam em Curitiba naquele período, buscamos o preço de outros produtos para comparação. Encontramos no jornal Diário da Tarde (1929) a seguinte relação de preços de “generos de primeira necessidade distribuida pela associação Commercial do Paraná”: um quilo de arroz refinado - 1\$600; um quilo de banha - 3\$500; um quilo de carne de porco salgada - 2\$8000; um quilo de farinha de trigo - 1\$100; um quilo de manteiga - 7\$000; uma garrafa de vinho paranaense - 1\$600. Já em comparação ao preço de jornais e outras comunicações, o Jornal o Dia em 1928 custava \$200 a edição; a assinatura anual do Jornal o Estado de S. Paulo, o jornal de maior circulação no Brasil, é apresentada pelo jornal A República (1929) como 50\$000. Enquanto isso, a assinatura anual da *Ilustração Paranaense* seria de 25\$000. Além disso, ir ao cinema, por exemplo, custava 2\$000 o ingresso da plateia e 10\$000 os camarotes numerados.

⁵⁰ Além dessa afirmativa, provavelmente a alteração de preço da revista se dá devido a diminuição do custo de impressão com o novo maquinário.

Até aqui, apesar de trabalharmos apenas dados técnicos da revista, encontramos importantes informações para pensar sua recepção na cidade. Ao conhecermos o número de escritores e artistas colaboradores, percebemos que não foram poucos os envolvidos na concretização do periódico paranista. Logo, é evidente que sua circulação não estava restrita a um pequeno grupo de amigos. Entretanto, apenas a partir dessa informação não podemos afirmar a leitura por pessoas além do círculo de intelectuais, artistas e burgueses ervateiros da cidade, pois grande parte dos autores, senão sua totalidade, ou frequentavam esses ambientes ou eram convidados, pagos e traduzidos por Groff e outros que participavam da composição da revista.

Além do número de autores, percebemos o alto número de anúncios, os quais não eram apenas regionais, como podemos atestar a partir da presença de grandes empresas como a *Ford*. Isso significa, ao menos, a potencialidade de circulação e visibilidade do periódico entre os curitibanos e curitibanas. Alguns anúncios como o do *Matte Ildefonso* são encontrados em todos os anos de circulação da revista, evidenciando, assim, o retorno econômico possibilitado pela publicidade. Afinal, dificilmente diversas empresas pagariam um anúncio por anos se não obtivessem retorno desse investimento.

De acordo com Salturi (2011, p. 151 – 152), “embora não tenham sido encontrados documentos oficiais, a revista também recebia incentivo financeiro estatal, por parte do então Presidente do Estado, Affonso Camargo”. Esse “patrocínio” de Affonso Camargo à *Ilustração* nos leva, assim, à discussão dos motivos e objetivos da existência do periódico. Conforme já explicitado em seu subtítulo, esse é um periódico paranista que tem como objetivo expor notícias e artes do Paraná. Assim, veicula parte da vida da elite curitibana do período ao mostrar casamentos, festas, datas comemorativas do estado, a urbanização da cidade, eventos políticos e, ainda, acontecimentos de outros estados ou países estrangeiros. Mostrando, por exemplo, filmes lançados nos Estados Unidos, estrelas do cinema e novidades da moda. Entre as artes encontramos desenhos, fotografias, contos, poemas e vinhetas ilustrativas.

Não obstante, a revista vai além dessas duas categorias e, também, publica textos que hoje seriam chamados de textos de opinião, informações sobre outras regiões, como a arquitetura das cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires e até mesmo organizava concursos, como o da “Senhorita Curityba”. Além disso, conforme discute Salturi (2011, p. 151-152), em troca do incentivo realizado pelo

presidente do estado, “fazia-se apologia à política da época por meio de publicações de desenhos e fotografias que retratavam os políticos, dentre eles o próprio Affonso Camargo”.

Desta forma, não se pode definir um único motivo para a criação da revista, se foi para estabelecer uma forma de divulgação dos ideais paranistas, para obter lucro, pelos dois motivos, ou ainda outras situações. De toda forma, o periódico correspondeu ao intuito de divulgar a elite curitibana, exaltar a cidade e ser um espaço de exposição para as criações dos artistas do estado. Conforme observou Jean-François Sirinelli (1996 apud. LUCA, 2008, p. 140), “uma revista é antes de tudo lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade”. A *Ilustração Paranaense* cumpre bem esse papel ao organizar caravanas para subir o Pico do Marumbi, fazer concursos e criar eventos com a participação de artistas, colunistas e a equipe editorial do periódico. Segundo Salturi (2011, p. 90), essa integração criaria “verdadeiros laços de amizade e companheirismo entre eles, constituindo uma configuração de artistas e intelectuais que se objetivaria em fins práticos em torno da luta pela consolidação do campo artístico no Paraná”.

Apesar da circulação entre a elite econômica e intelectual de Curitiba, questionamos se a revista conseguia sair do centro da cidade. Além de existir o obstáculo do idioma para imigrantes, também devemos contar com o alto índice de analfabetos no período. Observamos que nas páginas da revista, muito pouco se fala sobre qualquer assunto que fuja a figura do paranista: moderno, amante do estado e de suas riquezas naturais. O conteúdo era feito por artistas, intelectuais paranistas e pela classe dirigente e era voltado para os mesmos. Evidenciando, assim, o público que se buscava atingir, e, possivelmente, demonstrando os limites de sua circulação.

Para além dessas questões mais amplas sobre sua circularidade, já tangenciadas pela historiografia paranaense, o foco de nossa reflexão se dá em um aspecto que até então foi negligenciado ou muito pouco abordado: a presença da Antiguidade greco-romana em suas páginas. Nesse sentido, estabelecemos a revista não apenas como uma de nossas fontes de pesquisa, mas sim como eixo central de nosso trabalho.

A *Ilustração Paranaense* articulava os valores simbólicos paranistas e seu conteúdo possibilita a compreensão da visualidade da cultura antiga no Paraná, como também da recepção material nas obras de João Turin. A partir da expressão da

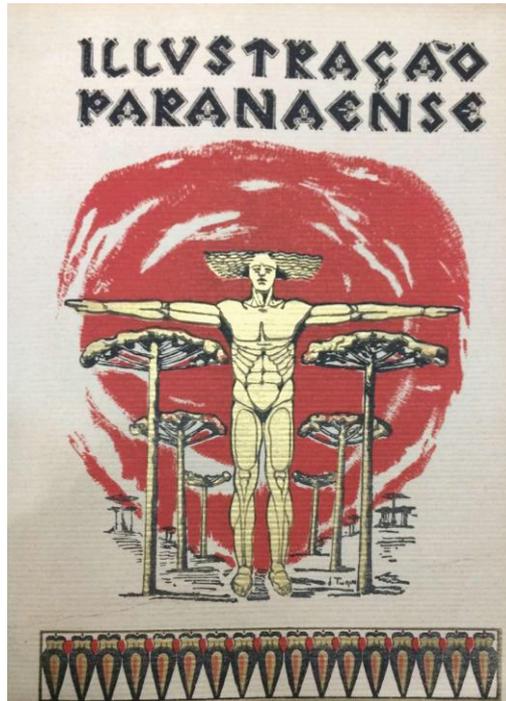
relação paranista entre Antiguidade e Modernidade, observamos a viabilidade em trabalhar em suas páginas a reconfiguração no mundo antigo na cultura visual gráfica e arquitetônica com as obras da *Ânfora* e *Columna Paranaense* e *Casa Paranista*.

Dos 31 volumes da *Ilustração Paranaense*, apenas dois não apresentam menções aos antigos. Essas são as revistas de número 9 e 10 de 1930, as quais foram publicações voltadas para a “Revolução de 30” e a passagem das tropas de Getúlio Vargas pelo Paraná. A diferença entre essas edições já se inicia na capa da revista, uma vez que a nº 9 tem em sua capa uma fotografia do General Plínio Tourinho, “commandante em chefe das forças revolucionarias do Paraná e Santa Catharina” e a nº 10, apresenta uma imagem de Vargas. Enquanto isso, todas as outras revistas, desde o primeiro volume de 1927, são marcadas pelo desenho do “Homem Pinheiro”, criado por João Turin (figura 4). O “Homem Pinheiro” faz referência ao Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci, mas carrega em si os elementos da natureza paranaense ao ser a representação humana do Pinheiro.

Uma explicação possível para a comparação tecida entre a obra renascentista de Da Vinci e a natureza paranaense é a relação entre os ideais de equilíbrio e perfeição atribuída ao Paraná. Isto é, parte dos paranistas evidenciava a perfectibilidade do Pinheiro, tanto em suas proporções físicas, por ser considerado forte, altivo e geometricamente⁵¹ excelente. Como também em sua importância econômica, devido a extração de sua madeira e da alimentação proporcionada pelo pinhão. Nesse sentido, podemos encarar a obra de Turin como uma representação do ser Paranista, na medida em que essa retratava o paranaense como um Homem ideal.

⁵¹ Trabalhado por Lange de Morretes em suas estilizações do pinheiro, da pinha e do pinhão, que mais tarde se tornaram o desenho do petit-pavé das calçadas de Curitiba.

FIGURA 4 - "HOMEM PINHEIRO": CAPA DA REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. EDIÇÃO Nº 12 DE 1929.



FONTE: Fotografado pela autora, Casa da Memória de Curitiba.

Entre as 29 revistas que trabalharemos, não há um número fixo de referências da Antiguidade, mas encontramos no mínimo duas e no máximo treze por edição. A maior parte dessas é sobre a Grécia Antiga, mas há também menções à Roma Antiga, como ainda existem textos nos quais se apresentam ambas as sociedades.⁵² Entre esses assuntos, há uma grande diversidade de temas acerca da Antiguidade, mas observamos alguns que mais se repetem, esses são: a mitologia; a ânfora; a arquitetura; e as personalidades da Antiguidade. As temáticas da Antiguidade, por sua vez, aparecem frequentemente vinculadas aos seguintes assuntos: natureza; modernização; sentimentos; elite curitibana e passado.

Quanto aos autores desses textos e obras de arte que se referem aos antigos, observamos ao menos 66 nomes. Seguindo o exemplo de Salturi (2011, p. 78), o qual organizou uma tabela com 44 pessoas que publicaram duas ou mais vezes na revista, encontramos 20 nomes com ao menos dois textos e cerca de 29 referências sem autoria sobre a Antiguidade. Ou seja, a partir desses dados observamos que quase metade dos autores levantados por Salturi revelam a presença dos antigos em suas criações.

⁵² Cerca de 69% são sobre a Grécia Antiga, 25,5% sobre a Roma Antiga e 5,5% trabalham as duas culturas juntas em um mesmo texto ou obra.

Entre esses autores, destacamos aqui João Turin, o maior colaborador da revista e, também, criador de conteúdo em referência à Antiguidade em suas páginas. Conforme podemos observar na tabela abaixo, o número de vezes que o escultor publicou na revista é ao menos sete vezes maior que o segundo autor dessa lista, Dario Velloso⁵³. A partir desta estatística, observamos o predomínio de Turin na *Ilustração Paranaense* e, por conseguinte, sua posição de precursor do Paranismo.

TABELA 1 – AUTORES DA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE QUE MAIS MENCIONAM OS ANTIGOS

Temas	Nº de menções
João Turin	36
Sem autoria	29
Dario Velloso	5
David A. da Silva Carneiro	5
Pamphilo D'Assumpção	5
Angelo Guido	4
Euclides Bandeira	4
Leoncio Correia	4
Berillo Neves	3
Heitor Stockler	3
Jurandyr Manfredini	3
Nestor de Castro	3
Paulo Tacla	3
Raul Gomes	3
Romário Martins	3
Bento Munhoz da Rocha Netto	2
David Carneiro Filho	2
Frederico de Marco	2
Seraphim França	2
Veriato Ballão	2
Zaco Paraná	2
Número Total de Citações	74

FONTE: Produzida pela autora. Com base nos dados da *Ilustração Paranaense* (1927 – 1933).

Conforme discutimos no primeiro capítulo, Hardwick (2003, p. 3) afirma ser fundamental seguir ao menos três passos para se entender a reconfiguração do antigo em outras temporalidades. Os dois primeiros, já pensados por nós anteriormente, buscam investigar o processo em que o artista ou intelectual está envolvido com os antigos e como isso foi possível (HARDWICK, 2003, p. 3). No caso do Movimento Paranista, observamos uma série de influências do mundo antigo a partir do ensino

⁵³ O professor neopitagórico, como dito anteriormente, almejava que Curitiba se tornasse a Atenas do Brasil

da Filosofia, da História, do Latim, entre outras perspectivas; e entendemos quem seria essa elite curitibana que proporcionou a criação e circulação da *Ilustração Paranaense*. Já o terceiro passo, por sua vez, deve levar em consideração as informações obtidas anteriormente, a fim de compreender como essa recepção se configura e para que é usada (HARDWICK, 2003, p. 3).

Ao conhecer a existência de várias maneiras de pensar e reconfigurar um mesmo assunto, buscaremos perceber, a seguir, como a presença da cultura antiga no Paraná se fez de maneira plural, de acordo com a adjetivação, a literatura e as artes visuais. Assim, situamos nosso trabalho nas narrativas e vinhetas ilustrativas presentes na revista, observando a temática apresentada por essas e também sua configuração estética. No caso, possuímos o cuidado em analisar a estrutura do periódico, assim como apresentado pela metodologia de trabalho proposta por Tânia de Luca (2008).

Tais formas de se compreender a Recepção da Antiguidade, apesar de serem tecidas por diferentes expressões, possuem em comum a relação entre o ser humano e a natureza. Isto é, as narrativas e as vinhetas apresentam em sua centralidade o pinheiro, que se vincula ao Homem, a partir da capa da *Ilustração Paranaense* e das narrativas que apresentaremos a seguir. Esse também é o caso das vinhetas Ânfora Paranaense, criada a partir do formato do pinhão, e da *Columna Paranaense*, estilização e representação da árvore enquanto sustentação e símbolo do Paranismo, as quais são relacionadas as personalidades paranistas devido sua localização na revista.

Por conseguinte, os dois próximos subcapítulos se propõem a pensar tal relação homem natureza, intermediada pelo pinheiro e pela Antiguidade, a partir de narrativas e da Ânfora Paranaense. Enquanto isso, a *Columna* será pensada no terceiro capítulo, dada a centralidade que o Pinheiro ocupa nas reflexões paranistas, principalmente de Turin, acerca da Antiguidade e, na criação de projetos arquitetônicos.

3.2 “OS BRIAREUS VERDES” DO PARANÁ: A RECEPÇÃO DA MITOLOGIA GRECO-ROMANA NA REVISTA

A temática Antiga de maior presença na revista *Ilustração Paranaense*, conforme já exposto brevemente, é a mitologia. Essa aparece das mais variadas

formas, mas se destaca, principalmente, em duas condições: como adjetivação e como narrativa⁵⁴. A adjetivação propõe a exaltação do Paraná, podendo colocar duas histórias (uma antiga e outra paranista) em paralelo ou não e qualificar uma pessoa, uma ação ou um elemento da natureza como um deus ou deusa⁵⁵. Enquanto isso, a recepção realizada a partir de narrativas, ocorre de acordo com autores paranistas que associam a mitologia a histórias ou elementos paranaenses e escrevem textos específicos para comentar a Antiguidade.

Dentro dos debates sobre a Mitologia, os assuntos proeminentes são: o Titan, este muito usado para qualificar as belezas naturais e esforços industriais; o Monte Olimpo, vinculado principalmente ao Pico do Marumbi; e Apollo, geralmente caracterizando alguma personalidade paranaense: “um construtor apolíneo” ou “esse poeta apolíneo”. Ao todo, ao menos 45 figuras mitológicas são citadas ao longo das páginas da revista. Juntamente dessas enunciações mitológicas, os temas paranaenses que mais aparecem são a natureza, com os dois exemplos máximos do Pinheiro e do Pico do Marumbi, sobre os quais nos deteremos aqui de maneira aprofundada.

Conforme discute Jean-Pierre Vernant (2009, p. 3), “os fenômenos religiosos têm formas e orientações múltiplas”, dessa maneira, precisamos tomar cuidado ao analisar a Mitologia, para não a cristianizarmos. Os deuses gregos são múltiplos e cada qual possui sua especificidade:

[eles] estão no mundo e dele fazem parte. Não o criaram num ato que, no caso do deus único, marca a completa transcendência deste em relação a uma obra cuja existência deriva e depende inteiramente dele. Os deuses nasceram do mundo [...] há, portanto, algo de divino no mundo e algo de mundano nas divindades (VERNANT, 2009, p. 4 - 5).

A partir dessa concepção, entende-se que o culto grego se voltava apenas ao que fosse de ordem natural. Cultuava-se “certos astros como a Lua, à aurora, à luz do Sol, à noite, a uma fonte, um rio, uma árvore, ao cume de uma montanha e igualmente a um sentimento, uma paixão, uma noção moral ou social...” (VERNANT, 2009, p. 5). Conhecer tal perspectiva é essencial para compreender a recepção da mitologia entre os paranistas.

⁵⁴ Aqui entende-se Narrativa como “Ação, efeito ou processo de narrar, de relatar, de expor um fato, um acontecimento, uma situação (real ou imaginária), por meio de palavras; narração”. (DÍCIO. Dicionário Online de Português, 2021c).

⁵⁵ Por exemplo, Berilo Neves (1929, nº 3, p. 46) afirma que o Pinheiro detém uma “grandeza olympica”.

Na edição maio-junho de 1929 da *Ilustração Paranaense*, encontra-se um conto sem autoria reivindicada e sem título. Nessa página observamos em primeiro momento uma litografia do Pinheiro e abaixo, quase como continuação do desenho, o conto. Em sua história, lemos sobre o caso de amor entre “o mais lindo príncipe do mundo” e uma ninfa. O amor dos dois era imenso, contudo, o Rei, ao perceber que seu filho não estaria se “relacionando com uma mulher de sangue real”, decidiu transformar a “Nympha do bosque de faias” em uma “pobre árvore dos campos”.

Ao descobrir o destino de sua amada, “a loucura escureceu o cérebro do mancebo”, gerando a piedade do rei mago. Contudo, o rei não poderia fazer com que a “faia dos campos” voltasse à forma de mulher, assim, decidiu transformar o príncipe também uma árvore:

A piedade do rei mago soccorreu-o: mas como não podia fazer com que a faia dos campos voltasse a ser a mulher, converteu em arvore tambem o principe delirante. Numa arvore alta como uma torre, que parece querer enfiar no céu de turqueza os braços tremulos, que o desespero fustiga: e ainda com a corôa real equilibrada muito lá em cima, sobre uns hombros desfeitos que as tempestades chicoteiam, e que, nos crepusculos tristes, imitam, de encontro ao encendio do horizonte, o perfil soffredor do rei Tazir!!! Essa arvore foi o pinheiro (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 5-6, 1929, p. 16).

Nesse conto, a origem do Pinheiro se dá a partir de um mito, vinculando-o a poderes sobre-humanos de um Rei Mago e de um amor inconcebível, entre um lindo príncipe e uma ninfa. As ninfas na Grécia Antiga eram consideradas como divindades secundárias, “com a aparência de mulheres jovens e belas, que personificavam as fontes, os rios, os lagos, as montanhas e as árvores” (KURY, 1990, p. 243). Muitas participaram de histórias de amor na mitologia, seja com deuses ou com mortais, como é o caso do conto paranista. O Pinheiro, assim, vincula-se com a deidade grega e representa parte do natural a ser reverenciado.

De maneira alguma essa narrativa seria considerada verossímil aos primórdios do “pinheiral” para os paranistas, mas mesmo assim é de extrema importância para demonstrar o prestígio da árvore dentro de seus ideais. Conforme apresentamos no primeiro capítulo, Luciane Bueno (2012) retoma Luis Pereira (1998) para confirmar a relação entre Antiguidade e o Paraná, pois o passado, segundo os autores, seria a base para a afeição de qualquer novo símbolo ou imaginário. O remoto teria a habilidade pedagógica de proporcionar a aceitação de um novo ideal (PEREIRA, 1998, p. 89), contudo, os paranistas possuíam escassas histórias condizentes com

seus projetos de presente e, assim, precisavam forjar novas. É nesse caminho que percebemos o referido conto.

Em outro texto da *Ilustração Paranaense* (nº 3, 1928, p. 30), esse de autoria de Octavio Tavares, intitulado “Os Briareus verdes”, também podemos observar a vinculação do Pinheiro com a Mitologia, agora, contudo, com deuses do Olimpo e outras deidades. O próprio título já indica tal relação, uma vez que Briareu, “o vigoroso”, era um dos três gigantes Hecatônquiros, filhos de Gaia e Urbano, os quais possuíam cem braços e cinquenta cabeças.

O solo paranaense abre-se, no apogeu da fecundidade, e atira para o ar, criando florestas suspensas, as columnas esguias e nuas dos pinheiros, que se vão abrir no espaço, coroadas de verdura, em galhos symetricos, como se cada uma dessas arvores, fosse um extranho Briareu vegetal a agitar para os céos os seus cem braços (TAVARES, 1928 nº3, p. 30).

Conforme se observa, o objetivo principal do texto de Tavares é afirmar a importância do Pinheiro, mas ao contrário do conto anterior em que se buscava uma origem fabulosa, o presente autor pretende defender o símbolo paranista do desmatamento.

O pinhal geme,
Geme de dôr,
Ante o machado
Do lenhador! (TAVARES, 1928 nº 3, p. 30).

Para isso, volta-se à Grécia Antiga e apresenta como a árvore figuraria entre os deuses: “Volve o nosso pensamento para trás, para os tempos em que a arvore merecia o esplendor da glorificação. Ah! o pinheiro! Consagravam-no a Pan, a Artémis, a Sylvano, a Demeter e a outros dos muitos deuses que enchiam o Olympto” (TAVARES, 1928 nº 3, p. 30).

Pan, Ártemis e Deméter são deuses gregos, cada qual vinculado a uma parte da natureza. Pan seria o deus dos rebanhos e dos pastores, Ártemis a deusa da lua, da caça e dos animais selvagens e Deméter a deusa da terra cultivada, sendo especialmente a deusa do Trigo, símbolo da civilização. Por isso, está relacionada à fertilidade e ao ciclo de vida e morte. Silvano, por sua vez, seria a divindade romana protetora dos bosques, confundida frequentemente com Fauno e assimilada a Pan por influência grega.

Em seguida, o texto continua exaltando o Pinheiro a partir de sua vinculação aos deuses e o confirma como parte dos cultos e lendas da Antiguidade:

A mythologia tem nas suas paginas o ramalhar dos pinheiros. Aqui e ali o Briareu vegetal, o gigante das mattas paranaense vibra nas paginas do fabulario das divindades, illuminando o thyrsos dos sacerdotes de Cybele ou cercando como uma muralha viva, o santuario de Poseidon, no Peloponeso, nossa Corintho que foi, quando esplendida a Hellade do cyclo de ouro da historia, a rival de Athenas e de Sparta.

De dois em dois annos, quando se celebravam em honra de Poseidon - o Neptuno dos gregos - os jogos isthmicos, recebiam os vencedores a consagração das odes de Pindaro, mas o symbolismo da sua realiza de athletas estava na corôa de pinheiro com que lhes cingiam a fronte (TAVARES, 1928 n°3, p. 30).

Aqui o Pinheiro ainda é apresentado como um sinal de força e pujança, sendo parte do tirso dos sacerdotes de Cibele. Cibele era considerada uma divindade “ligada à fertilidade da terra, mas proporcionava também a saúde, oráculos e protegia os combatentes na guerra; era ainda a deusa das montanhas sob o nome de Dindimene, e presidia a vida da natureza selvagem” (KURY, 1990, p. 66). Na Grécia, Cibele passou a ser cultuada a partir do século V a.C, sendo confundida a princípio com Deméter e depois com Rea em Roma, a partir de 205-204 a.C. Seus sacerdotes, os Galli, eram eunucos que dedicavam suas vidas a ela, e, segundo Tavares, armavam-se com um tirso para poderem defendê-la.

O tirso, conforme descreve *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities* (1890), seria “um bastão ou cetro carregado por Dionísio e por Sátiros, Mênades e outras entidades em ritos báquicos. Geralmente formado por um bastão reto encimado por uma pinha ou por um cacho de folhas de videira e uvas ou folhas de hera e bagas”⁵⁶. Entretanto, sua composição é motivo de discussão até os dias de hoje. Olszewski (2019, p. 153) argumenta em seu estudo que o Tirso de Dionísio, “variava tanto na forma escrita quanto visual na Antiguidade, e que se tornou associado a uma pinha apenas no século XIX”⁵⁷. Apesar de sua importância na historiografia sobre a Antiguidade, tal discussão não será detalhada por nós, afinal a Recepção realizada

⁵⁶ “THYRSUS, a wand or sceptre carried by Dionysos (Bacchus) and by Satyrs, Maenads, and others engaged in Bacchic rites. It usually consists of a straight staff surmounted by a pine-cone, or by a bunch of vine-leaves and grapes or ivy-leaves and berries”.

⁵⁷ “This study argues that Dionysus’s staff, which is sometimes referred to as fennel, varied in both written and visual form in antiquity, and that it became associated with a pinecone only in the 19th century.”

por Tavares se dá de acordo com a presença da pinha no bastão, assim como se pensava em 1800.

Observa-se ainda que o tirso detém caráter fálico e, conforme destaca Eric Csapo (1997, p. 261), era o símbolo do poder fálico do deus Dionísio, carregado por mulheres, causando um paradoxo e uma ambivalência de gênero. No caso paranista, percebemos que também há certo paradoxo quando Octavio Tavares descreve os sacerdotes de Cibele como portadores do tirso. Os Galli eram eunucos e trajavam roupas e acessórios considerados femininos.

O falo na Antiguidade greco-romana era um símbolo de fecundidade e sorte, sendo capaz de afastar o mal e trazer felicidade. Em uma sociedade agrícola como a romana, por exemplo, segundo Pérola Sanfelice (2016, p. 121), não se dissociaria a fertilidade da natureza e da vida cotidiana, assim, as imagens de atos e órgãos sexuais não estariam relacionadas propriamente ao sexo, “mas a uma série de valores a ele atribuídos”. Conforme apresenta a autora a partir de sua pesquisa da cultura material pompeiana, o símbolo fálico poderia aparecer em diversos locais pela cidade, como vasos, pingentes, pinturas e paredes. Nesse sentido, sua representação não era exclusivamente símbolo de poder masculino.

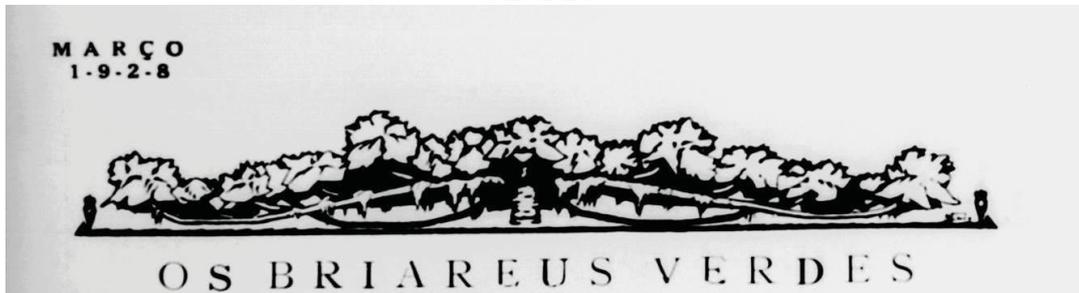
A partir da Modernidade, contudo, conforme afirma Marina Cavicchioli (2008, p. 237), o falo tornou-se sinônimo de virilidade e as análises da sexualidade “partiam de valores implicitamente androcêntricos, como a submissão do gênero feminino em relação ao masculino”. À vista disso, interpretações e estudos acerca do falo na Antiguidade passaram a significar uma demonstração desse poder.

No texto paranista, o Pinheiro é vinculado com a representação fálica do tirso e carrega em sua simbologia a potencialidade masculina. Pamphilo D'Assumpção (1928 nº 1, p. 25), por exemplo, descreve-a como “o dominador herculeo” e apresenta a dualidade entre o Pinheiro masculino e a Palmeira feminina. O Pinheiro seria “a mais altiva, mas inflexível e recta das nossas arvores”, “O pinheiro é aspero, perpendicular e serio. Impassível, desdenha dos golpes rijos dos vendavaes”, enquanto a Palmeira teria a “graça fragil da belleza feminina” (D'ASSUMPÇÃO, 1928 nº 1, p. 25).

Voltando ao texto de Octavio Tavares, ainda observamos a presença do Pinheiro na Antiguidade de ao menos duas maneiras: como uma muralha viva que protegia templos e cidades antigas e como um símbolo do triunfante, uma vez que compunha as coroas dos vencedores dos Jogos Ístmicos realizados na cidade de Corinto, em homenagem a Poseidon, Deus dos mares. De fato, os vencedores dos

Jogos Ístmicos recebiam coroa de folhas de Pinheiro, entretanto, não o mesmo Pinheiro presente no Paraná e desenhado na página do texto (figura 5).

FIGURA 5 - PINHEIRO DO PARANÁ COMO VINHETA ILUSTRATIVA DO TEXTO “OS BRIAREUS VERDES”



FONTE: Revista *Ilustração Paranaense*, edição nº 3 de 1928. Hemeroteca Digital Brasileira.

Os dois textos trabalhados aqui, além de serem de exaltação ao Pinheiro, se assemelham na forma de Recepção realizada. Ambos são narrativas que criam um diálogo entre o Pinheiro e a Antiguidade, no qual as personagens mitológicas e a árvore paranaense ganham semelhante destaque. Contudo, apesar de ambos os autores tomarem aspectos do mundo antigo e os relacionarem com o Paranismo, realizam essa ação de maneiras diferentes. O primeiro conto insere a Antiguidade em uma história, enquanto isso, Tavares parte de uma narrativa sobre a Antiguidade para demonstrar como o Pinheiro se destacava entre os antigos.

Outra forma de Recepção a partir da Mitologia é a adjetivação. Na edição nº 2 de 1927, Heitor Stockler no poema “Curityba e o Sól”, ao tentar apresentar a cidade de Curitiba na primavera, faz de uso das mitologias grega e romana para elogiar e exaltar as belezas naturais que essa terra proporcionaria:

Que cortejo, que pompa e que deslumbramento!
 É Céres e Pomona!
 É Hygiéa e Hymeneu!
 É Hipocrene e Castalia!
 Primavera!
 É Curityba a esplendor
 Sob as irradiações maravilhosas
 De Apollo enamorado!... (STOCKLER, 1927 nº2, p. 54).

O autor apresenta diversas qualidades da Primavera em Curitiba, sendo essas: Ceres, deusa romana da agricultura e do amor maternal; Pomona, “ninfa romana guardiã das frutas” (KURY, 1990, p. 286); Higéia, deusa da preservação da saúde; Himeneu, deus grego do casamento, “um rapaz tão belo, que seus conterrâneos

chegaram a confundi-lo com uma moça” (KURY, 1990, p. 169); Hipocrene, fonte de água doce que teria sido consagrada a Apolo e às musas; e, Castália, ninfa transformada por Apolo em fonte nascente no Monte Parnaso. Em todos esses exemplos, percebemos um ponto em comum: a noção de feminilidade dos paranistas. A primavera curitibana, seria, assim, maternal, fecunda, salutífera, apaixonante, bela e musa.

Além do poema de Stockler, outros textos da *Ilustração Paranaense* corroboram a feminilidade da primavera. Silveira Neto, por exemplo, a vincula à Didi Caillet, famosa Miss Paraná de 1929, segundo lugar no concurso de Miss Brasil - injustamente, de acordo com os paranistas -, poetisa e celebridade curitibana:

PRIMAVERA, pela mocidade radiosa, pelo sorriso iluminado, pela beleza que a auréola, é a embaixatriz da beleza paranaense no torneio hellenico da formosura brasileira. Com seu ar de madona italiana, retemperada na seiva exuberante e alegre da terra brasileira, Didi Caillet é bem a flor exquise dessa raça nova que o acorde de raças europeias com a nossa vae caldeando no sadio e laborioso Estado do Paraná (grifo no original) (SILVEIRA NETO, 1929 nº3, p. 20).

Em publicação intitulada de "Quando setembro floresce", Rodrigo Júnior narra a chegada da Primavera na cidade, e não deixa de vincular a estação com a Deusa Flora. Conforme discute o autor, a volta das andorinhas revela o regresso de Flora, e com a estação, uma prática comum em Curitiba no período é realizada: a Festa da Primavera⁵⁸.

Seja como fôr, á agil avezinha cabe a gloria suprema de predizer o regresso de Flora sorridente, a mithologica amada de Zephyro, coroada de lirios e de giestas, que todos os annos, por este idilio mês de Setembro, recebe o culto da mocidade coritibana nessa floralia bohemia e ruidosa que é a Festa da Primavera, a mais linda tradição da nossa terra joven... (JUNIOR, 1928 nº9, p. 14).

Além da vinculação do Pinheiro com a masculinidade e da primavera com a feminilidade, isto com intermédio da reconfiguração de histórias da Antiguidade, ainda observamos na *Ilustração Paranaense* a incorporação dos antigos no Paranismo a

⁵⁸ A prática das Festas da Primavera, iniciada em 1911 por Dario Velloso, ainda é recorrente em Curitiba, contudo, na atualidade possui menor relevância na cidade. Nas Festas da Primavera de Velloso, conforme apresentado no primeiro capítulo, tinha-se como objetivo reverenciar o universo, assim, voltava-se à Antiguidade, vivenciava-se a cultura Helênica a partir de competições de jogos do Olimpo e se trajava igualmente aos antigos.

partir da cultura letrada. Alguns exemplos dessa situação são os textos nos quais cita-se o latim, discute-se a língua grega, apresentam-se autores e obras como Ovídio e Sófocles e palavras como “Augusto”, “Epopéia” e “Apotheose” aparentam ser inerentes ao vocabulário de alguns autores, quando eles as usam para adjetivar elementos paranistas⁵⁹. Além disso, há a presença da mitologia como elogio, sem a necessidade de explicação de quem seriam esses deuses, como é o caso do poema de Stockler. Acreditamos, assim, que a *Ilustração Paranaense* faz parte e retrata um movimento de diálogo entre antigos e paranistas muito maior que ela mesma, presente no Paraná ao menos desde fins do século XIX, conforme discutimos no primeiro capítulo.

Existem na *Ilustração Paranaense* outras formas de recepção, nas quais, a partir da reconfiguração do mundo antigo, cria-se ou altera-se uma história, personagem, obra e local paranaense a partir da volta aos antigos ou vice-versa. Um exemplo, são as citadas Festas da Primavera de Dario Velloso, afinal, reproduzia-se ou buscava-se imitar a Antiguidade conhecida na realidade paranaense. Para aprofundarmos essa forma de recepção no Paranismo, focaremos aqui na revista *Ilustração Paranaense*, primeiramente a partir da mitologia antiga, com o texto “A derrota do Titan”, de Jurandyr Manfredini, publicado na *Ilustração Paranaense* nº 6 de 1928. Esse foi publicado na matéria "A 1. Caravana da Ilustração Paranaense Ao Pico do Marumby" com fotos de J. B. Groff.

Prometeu, segundo a mitologia grega, foi um titã acorrentado por ordem de Zeus ao monte Cáucaso, pois roubou o fogo de Héstia para dar aos mortais. Apesar de ter sido condenado a 30.000 anos de castigo em cima do monte, Hércules o libertou de sua punição. Contudo, ultrapassando a história grega, com o objetivo de enaltecer a natureza paranaense, Manfredini afirma em seu conto que Prometeu, caso tivesse sido acorrentado ao Marumbi, não teria sido liberto, pois sucumbiria a grandiosidade das belezas naturais da região. Essa seria a derrota do Titan, descrita no título.

Os deuses, - deuses imprevidentes calcetaram Prometteu ao Caucaso, abutre, esmoendo-lhe no concavo estellar, o precito esteve por millenios ambicionado rehavere o fogo sagrado, que os olympicos repuzeram, nos aranos impenetraveis, alem da cortina azul, que vela a immensidade dos intermundos...

⁵⁹ À exemplo da Ferrovia Paranaguá-Curitiba, descrita como uma epopeia (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº7, 1928, p. 18); dos escritos de Pamphilo D’Assumpção (1928 nº1, p. 25) ao afirmar que o Pinheiro possuía uma “Copa Augusta”; e de Heitor Stockler (1929 nº6, p. 18), quando o autor destaca a beleza de Guaratuba afirmando que a “princeza encantada” “numa apotheose justa” embalará o Paraná como um conto de fadas.

Agrilhoassem-no á lage da mole granítica do Marumby e, não haveria cuidado de o ter eventrando perpetuamente.

A amplidão com o olhar embrazeado...

Mal o titan, que é "sobre martyrio, o orgulho e, sobre os deuzes, o Homem", repouzasse um segundo os olhos no espectáculo formidavel da orographia circunjacente, subindo do oceano, pela planura, ás 'escarpas, que em terraõs sotopostos, chegam ás lindes do planalto e perlongam, no fundo, o horizonte, mal Prometteu attestasse o cyclopicismo scenico da payzagem inabalavel e morreria no martyrizado orgulho, assim no Homem morreria a ambição de degladiar os deuzes...

Lá o topariam, desde seculos fascinado na maravilha da ossatura tellurica, constricta entre o mar que prateja na frente e o altipano de Curityba que esmeralda ao fundo, ali disposta pelo atticismo do estheta super-requintado que presidio, em eras immemoriaes, a eversão cataclismica da Terra...

Haveriam assim os immortaes aniquillado o sonhador da divina chamma...

Não de Tooso erguido o veriamos, crispados os punhos, o olhar coruscando ambição desmedida, blasphemo contra os senhores do mundo, que elle, microcosmos, conquistaria com o genio e 'o ideal que anima'... Sim, o titan, sentado na lage estreita, mediria a mesquinha grandeza da chimera estultissima.

O Tão extraordinaria a prospectiva em torno, abarcada da grimpa do Marumbi, feita a pique sobre o abysmo das recháns e dos despenhadeiros, que a Prometteu ouviriamos a confissão tremenda da derrota!

- Como é infinita a audacia do meu sonho, e como sou mesquinho diante desta só nesga do universo...

E, si elle houvéra lido o 'Elogio da Loucura', concluiria por certo, consolando-se:

A belleza, para Erasmo, é a unica dadiva que os deuses, na fuga, legaram aos homens... Bem dita seja a herança divina que, sendo a unica, é a maior de todas... [sic] (MANFREDINI, 1928 nº6, p. 22-23).

Ao lermos a narrativa de Manfredini, vinculando Prometeu ao Marumbi, percebemos que o autor antes de estar preocupado em discutir o mito, pretende exaltar as belezas naturais da serra do litoral paranaense. Refere-se ao titã apenas para contar brevemente sua história de prisão ao Cáucaso e o chama de blasfemo, dono de uma ambição desmedida. Não encontramos outras referências a Prometeu ao longo das páginas da revista, por isso, não conseguimos conhecer com exatidão qual a referência de inspiração de Manfredini para criar sua história.

Quando voltamos aos autores da Antiguidade que escrevem sobre Prometeu, deparamo-nos com ao menos duas obras importantes sobre o titã, *Teogonia* de Hesíodo e *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Na primeira delas o autor discorre sobre a "História de Prometeu" em formato de poema mitológico, apresentando Zeus como um soberano justo e sábio do universo, enquanto Prometeu o teria enganado ao roubar o fogo e entregar aos homens. Prometeu, assim, passa a ser culpado pela existência da humanidade. A segunda obra, por sua vez, é uma tragédia grega, em que se apresenta Prometeu como o benfeitor da humanidade e há, entre os diálogos da obra, a queixa de Zeus como cruel, impiedoso e raivoso.

Nesse caminho, percebemos ser plausível a vinculação do desfecho de Prometeu no Marumbi junto das duas obras. É possível pensar a vinculação de Manfredini com os escritos de Hesíodo, quando o autor reprova as ações de Prometeu a partir de adjetivos negativos, já que Hesíodo também apresentou o Titã negativamente, como ardiloso. À vista disso, Prometeu sucumbir ao Marumbi seria uma forma de “resolução” do problema que o Titã representaria.

Não obstante, há também a possibilidade de pensar o escrito paranista pela obra de Ésquilo, visto que, em seus diálogos finais, Hermes buscou persuadir Prometeu a conversar com Zeus e deixar seu orgulho de lado para poder ser solto de sua punição. Entendemos que o Marumbi, nessa situação, faria com que Prometeu confessasse sua derrota, logo, teria se rendido a Zeus assim como Hermes pedira. Ao mesmo tempo, o pico mais alto da Serra do Mar paranaense seria, assim, uma beleza natural de maior grandiosidade que o Cáucaso, apresentado na tragédia de Ésquilo – traduzida no ano de 1907 no Brasil Pelo Barão de Paranapiacaba (apud SANTOS, 2020, p. 218) -, como “O mais alto dentre os montes; Onde a causal, com ímpeto, rebenta; Ampla, a ferver, das temporas da serra; Salva as cumiadas, que do céu vizinham”.

Como dito, podemos apenas traçar suposições quanto a relação da recepção para com seu texto de origem, afinal, ainda é possível que Manfredini tenha se inspirado em outros textos sobre Prometeu que não dos dois autores gregos citados, como obras renascentistas acerca do Titã. Não obstante, sabemos que de acordo com o levantamento realizado por Ricardo Neves dos Santos (2020, p. 31), existiam ao menos três traduções do mito de *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo na década de 1920. Essas seriam, a primeira, de 1871, do Imperador Dom Pedro II. A segunda, de 1907, de João Cardoso de Menezes e Souza, Barão de Paranapiacaba, e a terceira, de 1909, de J.B. de Mello e Souza. Por isso, entendemos ser possível a leitura dessa obra pelos paranistas.

Conforme podemos perceber, o Pico do Marumbi, assim como o Pinheiro, tem relevância central para os paranistas. Segundo descreve Antonio R. de Macedo (1928 nº 6, p. 32-35), a Serra do Marumbi sempre chamou a atenção por sua beleza e altura. “com o seu aspecto colossal, maravilha ao observador e faz-o contemplar com admiração a magnificencia d’esta obra da natureza”. Para o autor, por esse motivo seria natural o desejo de muitos em subir a montanha, contudo, até 1880, pelo que se

sabia entre os paranistas, essa ainda era inacessível ao ser humano. Assim, juntamente ao jugo de sua inacessibilidade, criaram-se lendas do Marumbi:

Dizia-se que tinha no cume uma lagoa de ouro, e que por tanto era o depositario de immensas riquezas.

Tambem dizia-se que desde que qualquer tentava a subida era detido por um temporal que nunca deixava de declarar-se por mais que o tempo estivesse bonançoso e firme.

Dizia-se mais, que os metaes existentes tambem impediam a ascenção, proximo se tornava o mais proprio para zendo tão grande alarido quando qualquer se aproximava que ninguem se atrevia a continuar a subir por mais temerario que fosse. (MACEDO, 1928 nº6, p. 32).

Além das lendas, Macedo também descreveu as intempéries que os escaladores encontravam ao tentar subi-lo, contudo, tudo isso foi vencido por um bravo aventureiro, Sr Joaquim Olympio de Miranda, o qual chegou ao pico mais alto do Marumbi. “Em honra ao nome de seu primeiro descobridor, e por analogia ao monte que a mythologia dá como morada dos deuses, demos a este morro o nome de cume do Olympo” (MACEDO, 1928 nº 6, p. 33).

A exaltação do Marumbi segue o mesmo caminho que a do Pinheiro, visto que “as belezas naturais [eram] tidas pelos paranistas como elemento central que possibilitaria o progresso do Estado” (PEREIRA, 1998, p. 86). Além disso, conforme discutiu Odilon Negrão (1928 nº6, p. 21), subir o Marumbi seria uma forma de exaltar também o Homem, ao vencer esse grandioso desafio colocado pelo pico. “A ansia de subir, de se elevar, de galgar os cimos, de pisar os pinaros é uma das características mais acentuadas do espírito humano”.

O Pico do Marumbi, assim, era uma beleza paranaense encantadora e também engrandecia os paranistas que o escalavam, pois apresentava um imaginário fabuloso remetendo a tradições; demonstrava dificuldades para chegar ao topo; e revelava para aqueles que teriam a audácia de o escalar, o prazer em vencer um difícil obstáculo e em ver pela primeira vez um infinito horizonte de beleza. Tais sentimentos vão ao encontro com os ideais paranistas, dado que para o estado crescer, seria necessário amar e trabalhar por ele. O paranista deveria buscar o progresso e olhar para o futuro, para o horizonte, fazendo no presente (em sua escalada), o que fosse necessário para alcançar um amanhã glorioso.

Em “A derrota do Titan”, Manfredini modificou o mito de Prometeu e, também, parafraseou Erasmo de Roterdã ao consagrar o Marumbi como uma dádiva legada pelos deuses. O texto, assim, a partir da relação com os antigos, corroborou os ideais

paranistas e construiu um diálogo entre a Antiguidade e os paranaenses. A história desenvolveu uma relação direta com a mitologia, interseccionando a recepção com a construção da identidade paranista. Nessa situação, é possível perceber com clareza como o movimento dialógico da Recepção alterou tanto a visão que se tem sobre a Antiguidade, quanto a realidade subsequente. De maneira semelhante, observamos na *Ilustração Paranaense* duas outras importantes formas de recepção que confundem as duas temporalidades aqui trabalhadas: a *Ânfora Paranaense* e a *Columna Paranaense*, criações de João Turin, as quais apresentaremos a seguir.

3.3 A ÂNFORA PARANAENSE

A *Ânfora Paranaense*, criação de João Turin, pode ser vista como vinheta ilustrativa na *Ilustração Paranaense* e, também, como escultura – atualmente presente no acervo do artista. Em nosso estudo não encontramos na historiografia e em nossas fontes de pesquisa explicações ou discussões sobre a obra. À vista disso, buscamos aqui realizar um trabalho inicial de apresentação da *Ânfora*, bem como a análise de sua provável função no periódico. Estas ações possuem como intuito iniciar a discussão sobre a Antiguidade na obra de João Turin, que será melhor pensada no próximo capítulo, bem como apontar caminhos para futuros trabalhos sobre a temática.

Nas páginas da *Ilustração Paranaense* constatamos diversos elementos decorativos, os quais Salturi chama de “vinhetas ilustrativas”. Essas, conforme apresenta o autor, foram desenhadas por João Turin, Lange de Morretes, Arthur Nísio, entre outros artistas e “serviam como molduras, separando e decorando ilustrações, poesias, contos, críticas de arte, crônicas e reportagens”. As vinhetas possuíam fortes referências simbólicas e “tinham como principais temáticas o pinheiro, pinhas, pinhões, sapés e a gralha azul” (SALTURI, 2014, p. 136). Entendemos que tais vinhetas, além de servirem como decoração, também proporcionavam a fixação dos novos símbolos paranistas no imaginário curitibano. Repetiam-se diversas vezes em várias páginas e edições e estavam sempre a fácil encontro dos olhos do leitor.

A *Ânfora Paranaense*, ao ser uma obra de arte e exigir certa experiência estética, assim como outras formas artísticas, pode também ser considerada um veículo de comunicação – especificamente, um veículo das ideias paranistas. Assim, para realizar o exercício de sua análise, além de nos atentarmos a teoria de Recepção,

apoiamo-nos aqui ao Método Iconológico de Panofsky (1991), no qual o historiador da arte propõe a análise de uma obra de arte de acordo com três etapas: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica⁶⁰.

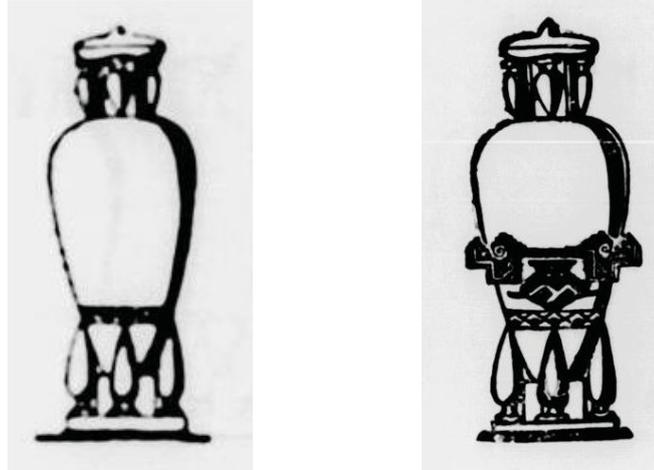
Examinando a Ânfora no periódico, observamos três estilos diferentes. Na primeira e na terceira ilustração (figuras 6 e 7), o principal elemento constitutivo da Ânfora é o pinhão. Tem o formato de pinhão, em seu pescoço observamos pinhões desenhados e seu pé possui um suporte de pinhões na posição contrária. Além disso, a Ânfora conta com uma tampa e não possui alças. Esses dois modelos diferem apenas no número de detalhes do desenho, sendo a segunda, de um período em que a *Ilustração Paranaense* melhora sua qualidade gráfica. Contudo, devido ao tamanho da impressão e da resolução do periódico presente na Hemeroteca Digital Brasileira, não conseguimos descrever quais seriam os significados dos novos desenhos⁶¹.

A segunda ilustração (figuras 8 e 9), por sua vez, também possui formato de pinhão, contudo, apresenta diferenças em seu pescoço e em sua base. No lugar de pinhões, apresenta desenhos que se assemelham a folhagens, as quais não conseguimos identificar a origem. Pensamos, primeiramente, que essa figura seria a representação da erva-mate, contudo, as folhas da erva-mate são levemente arredondadas e não pontiagudas.

⁶⁰ O momento pré-iconográfico pode ser entendido como uma forma de descrever o tema primário ou natural de uma obra, ao perceber o formato, elementos e algumas das qualidades expressivas. A análise iconográfica, por sua vez, pretende observar o tema secundário ou convencional da criação, ao identificar imagens e suas relações presentes. Por fim, a interpretação iconológica deve buscar o significado intrínseco ou conteúdo da obra, bem como seus valores simbólicos (PANOFSKY, 1991, p. 64)

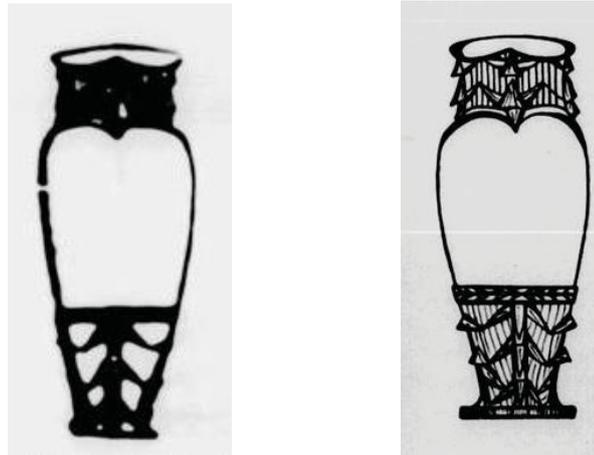
⁶¹ Ressaltamos que não foi possível analisar os periódicos fisicamente devido a pandemia do Novo Coronavírus durante o período dessa pesquisa de mestrado.

FIGURA 6 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 1
 FIGURA 7 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 2



FONTE: Revista *Ilustração Paranaense*, edições nº 8 de 1928 e nº 1 de 1933. Hemeroteca Digital Brasileira.

FIGURA 8 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 3
 FIGURA 9 - ÂNFORA PARANAENSE COMO VINHETA ILUSTRATIVA 4



FONTE: Revista *Ilustração Paranaense*, edições nº 8 de 1928 e nº 1 de 1933. Hemeroteca Digital Brasileira.

Como escultura, possui o tamanho de 0,360 m x 0,170 m x 0,166 m e apresenta os elementos que a identificam como Ânfora Paranaense: o formato de pinhão, a ausência de alças e a ampla base. Contudo, difere dos desenhos do periódico ao não possuir apenas pinhões em seu pescoço, como também em sua base e em seu corpo pinhões com frutos do café. Não sabemos a data da escultura, no *site João Turin* “dedicado ao resgate da obra do escultor”, a imagem da Ânfora se encontra na sessão paranista de suas obras, ou seja, suas produções da década de 1920. Contudo, apesar de o café já ser cultivado em solo paranaense, a planta teve sua fase de expansão somente a partir da década de 1950, momento que Turin já havia falecido.

FIGURA 10 - ESCULTURA DA ÂNFORA PARANAENSE



FONTE: Site João Turin.

Até o presente momento, primeiramente pensando as formas e identificando os elementos presentes nas obras de Turin, observamos, assim, quatro variações da Ânfora. Três delas são expressas graficamente, enquanto uma se fez materialmente. O que as une é seu formato de pinhão, a ausência de alças e a relação com a natureza. Em três das quatro variações observamos pinhões, em uma existem folhagens abstratas, e, na escultura, encontramos folhas e frutos de café. Nesse sentido, podemos pensar a obra de João Turin no plural, entendendo a existência de Ânforas Paranaenses.

Buscando pensar as imagens presentes em suas composições, se partíssemos apenas da análise dos elementos encontrados a princípio, compreenderíamos sua possível vinculação com o Paranismo devido à presença do símbolo do pinhão. Contudo, se não houvéssimos o conhecimento do que Panofsky chama de significado intrínseco ao conteúdo⁶², obtido pela análise preliminar da *Ilustração Paranaense* e do acervo de Turin, seria de grande dificuldade trabalhar sua relação para com a Antiguidade, uma vez que, conforme discutiremos a seguir, seu formato pouco se relaciona com as ânforas antigas conhecidas.

Segundo Paulo Pires Duprat (2018, p. 165), “a origem da palavra ânfora vem do grego *amphoreus*, que significa vaso com duas alças. Essa deriva de *amphi* (em ambos os lados) + *phoreus* (portador)”. Por conseguinte, a ânfora pode ser definida como um “vaso-recipientes cerâmico, destinado ao armazenamento e transporte de

⁶² "princípios subjacentes que revelam a atitude da época de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificadas por uma personalidade e condensados numa obra" (PANOFSKY, 1991, p. 52).

produtos e líquidos a longa distância”. Tal configuração se deu pensando em suas funções de transporte, uma vez que duas alças permitiriam carregá-la firmemente, enquanto o pé fino facilitaria que fossem plantadas na camada de areia que cobria o fundo do porão, ou erigidas em fileiras bem alinhadas na areia ou terra dos portos (ROMA SOTTERRANEA, 2021c)⁶³.

Conforme apresentou Pedro Paulo Funari (1986, p. 227), a base do vaso antigo revela se esse seria um objeto destinado ao transporte ou se seria fixo. Sendo a transportabilidade do vaso o critério básico para pensar sua função na Antiguidade, enquanto sua aparência era uma informação de segunda ordem. A Ânfora Paranaense, por sua vez, seguindo essa indicação, deve ser considerada como um vaso fixo, afinal, além de ter pequenas dimensões, possui uma ampla base.

Apesar da obra de João Turin divergir da etimologia da palavra ânfora, pois não é um vaso constituído de duas alças, sua silhueta de pinhão muito se assemelha aos lécitos e lutróforos⁶⁴. Com essa aproximação, observamos como Turin teve o cuidado em perceber a relação dos pinhões com a morfologia dos vasos antigos, criando e nomeando suas obras dessa maneira. Sua constituição possuiu a capacidade de vincular o mundo antigo ao mesmo tempo em que criou uma produção paranista nova, por isso, além dessas aproximações citadas, nosso intuito não é classificar a obra paranaense a partir dos exemplos de ânfora antiga. Buscamos pensar como a ânfora era entendida e trabalhada no período de vida de Turin, a fim de observar seus significados e importância.

Conforme apresenta Gilberto da Silva Francisco (2015, p. 195), no século XIX a circulação de vasos antigos se deu a partir do que “se convencionou chamar mercado de Antiguidades. Dessa forma, há coleções em todos os continentes compostas de vasos que foram produzidos em várias cidades gregas”. Tal fenômeno é chamado por Francisco (2015, p. 196) como o fenômeno do colecionismo moderno. O ato de colecionar decorre, segundo apresentam Finardi e Sousa (2020, p. 89), do interesse acadêmico, científico, histórico e por diversas outras motivações particulares e subjetivas.

⁶³ “il piede a punta permetteva di piantarle nello strato di sabbia che copriva il fondo della stiva, o per rizzarle in file ben allineate nella sabbia o terra dei porti”.

⁶⁴ Os lécitos são vasos gregos antigos e eram usados para armazenar óleos perfumados e também como vasos funerários. Geralmente possui apenas uma alça e corpo cilíndrico, com pescoço fino. Os lutróforos também são vasos gregos antigos e eram usados em ritos funerários. Possui duas alças e seu corpo é alongado, o pescoço o acompanha, não sendo fino como o do lécito.

No contexto sociopsicológico, são indicadas motivações interativas entre aspectos sociais e subjetivos. Por exemplo, escapismo, nostalgia, saudosismo, status, poder de posse, hedonismo, encantamento estético e apelo à imortalidade. Isso porque a preservação e o cuidado com as peças de coleção, além de contribuírem a composição de um acervo como registro histórico, propõem a perpetuação da identidade da pessoa que coleciona (FINARDI, SOUSA, 2020, p. 196).

Contudo, no século XX, coleções particulares passam pelo processo de tornar público em museus o que antes era privado, projetando, assim, a figura do colecionador na sociedade (CHAVES, 2019, p. 215). Nesse sentido, portar ânforas antigas seria uma maneira de se vincular ao então considerado “berço da civilização ocidental”. Por sua vez, esculpir um vaso com elementos da flora paranaense e o nomear de Ânfora, revela as tentativas paranistas em forjar um passado para o estado, afinal, cria-se uma forma de cultura material seguindo o modelo das que eram colecionadas no século XIX e agora estariam sendo realocadas para os museus.

A Ânfora Paranaense aparece pela primeira vez na edição de agosto de 1928, e após essa publicação, torna-se recorrente, ilustrando ao menos doze das dezenove edições das revistas publicadas após essa data. Nessa primeira figuração, sua vinheta ilustrativa é desenhada ao lado de uma fotografia da “Exma. Sra. Mena Marçado Alves de Camargo – da alta sociedade curitybana” e acima do poema “Palavras do Coração” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 8, 1928, p. 27).

Conforme observamos nesse exemplo, a elite curitibana é o principal tema vinculado à Ânfora, afinal, a revista como um todo buscava representar essa classe social. Dessas reportagens, podemos observar outros assuntos correlacionados, como o feminino, a modernização e o passado da cidade. Não obstante, a Ânfora ainda se vinculou aos contos publicados na revista, os quais a relacionam com outras temáticas, como a natureza e os sentimentos.

Ao observarmos a Ânfora quando vinculada a classe dirigente curitibana, encontramos, por exemplo, duas Ânforas Paranaenses ao lado da fotografia de legenda:

Tarde hyppica - aspecto parcial da assistencia na bellissima tarde hippica, organizada pela officialidade desta Região Militar. Vê-se, da direita para esquerda, sentados, os Exmos. Snrs. General Monteiro de Barros, Dr. Affonso Alves de Camargo, presidente do Estado, Dr. Francisco Beltrão Secretario de Agricultura (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 9, 1928, p. 18).

Mas além de militares e políticos, a obra também se faz presente em páginas em que se representa as crianças da elite curitibana, ou melhor, os rostos do futuro curitibano; em uma reportagem sobre o Salão Paranaense do Club Curitibano; e até mesmo próxima as fotografias de um casamento:

- Criança da elite paranaense fantasiada de “Boneca do ‘Dia da Caridade” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 10-11, 1928, p. 45);
- Fotografias de: "Grupo no enlace do snr. Osvaldo Hauer e da senhorita Annita Joscher. Foto Leo Lintzmeyer"; "No dia do enlace do snr. Augusto Carneiro de Souza com a senhorita Odette Meister. Foto B. Heisler" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 12, 1929, p. 29);
- "Vista parcial do "Salão Paranaense", estilização do artista conterrano J. Turin. - Foto J. B. Groff (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1930, p. 12).

No caso do feminino, observamos além do primeiro exemplo, a Ânfora Paranaense ao lado de uma série de fotografias da Didi Caillet, miss Paraná, juntamente de militares e autoridades paranaenses; da Musa da Primavera e de um grupo de senhoras também em comemoração ao Dia da Caridade:

- Didi Caillet "No 9º Regimento de Artilharia Montada", "No 15º Batalhão de caçadores", "No corpo de Bombeiros" e "Na força Policial do Estado" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 5-6, 1929, p. 40);
- "Musa da Primavera de 1929, Sta. Ivette Dias. Fotos de B. Heisler" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 8-11, 1929, p. 38);
- "Grupo de senhoritas da nossa elite, na barra italiana por ocasião da linda festa realizada no Passeio Publico, em comemoração do "o Dia da Caridade" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 8-11, 1929, p. 42).

Quando vinculadas a modernização, as Ânforas ilustram textos sobre a pavimentação da cidade, suas construções e seus dados estatísticos:

- "Aspecto feerico da Rua 15 a noite" - Texto sobre o asfalto/pavimentação da Rua 15 e como esse "melhoramento que fala tão bem à sua esthetica" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, n 9, 1928, p. 41);

- “A vida universitária do Paraná” - Texto sobre estatísticas, cursos, lugares de ensino e fotos de três formandos em medicina (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1930, p. 18);
- “Curitiba, capital do estado do Paraná” - Dados sobre a cidade: hospitais, instalações, bairros, igrejas, escolas (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 11, 1929, p. 46);
- “Um trecho de séde do Districto de Contenda” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1930, p. 44).

Conforme discutido no primeiro capítulo, juntamente ao projeto de modernização da cidade, a descrição de Curitiba passou a ser realizada seguindo o desejo paranista e não necessariamente de acordo com sua realidade. O movimento almejava construir seu presente a fim de projetar um futuro glorioso, mas para que sua atualidade fosse reconhecida, era necessário a vincular também a um passado. Destarte, a *Ilustração Paranaense* apresentou textos sobre a história do estado e seus museus. Nas páginas da revista encontramos o texto intitulado “Um Museu” de Dr. Pamphilo d’Assumpção e o texto “O Museu Nacional”, de Roquette Pinto, ambos transcritos em páginas que possuíam vinhetas ilustrativas da Ânfora Paranaense.

No primeiro, observamos uma exemplificação de nossa discussão anterior sobre o colecionismo, bem como a projeção social do dono dos artefatos ao demonstrar ser altruísta e erudito. Pamphilo d’Assumpção narrou em seu texto como David Carneiro Jr. o convidou para ir à sua casa, a fim de homenagear seu falecido pai, Davi Carneiro, ex-coronel e industrial da erva-mate paranaense. Chegando na casa, d’Assumpção conta se surpreender com as diversas coisas que encontrara: “Tive então oportunidade de, topar [com] um verdadeiro museu, onde reúnem-se preciosíssimas colecções... Abençoada a riqueza que poupa o desperdício para aplicar a fortuna em obras uteis de cultura e de philantropia” (D’ASSUMPÇÃO, 1928 nº 9, p. 27).

Já no segundo texto, discute-se a importância do museu para uma nação a partir da apresentação do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sendo possível, assim, perceber o significado de Museu para os paranistas: “uma verdadeira miniatura da patria”, “reuniao de tudo quando pode caracterisar os aspectos da terra, da flora, da fauna e da população” (PINTO, 1928, nº 10-11, p. 23).

Conforme apresentamos até aqui, as Ânforas são, em sua maioria, representadas ao lado de pessoas e elementos da elite curitibana: relacionadas aos museus, aos militares, às senhoritas ou à modernização. Tal posicionamento nos faz pensar em um movimento dialógico da recepção, assim como descreve Hardwick (2003). No caso, as Ânforas Paranaenses podem ser entendidas como um relevante símbolo entre os paranistas, afinal eram apresentadas ao lado da classe e da cultura dirigente da cidade. Ao mesmo tempo a elite ganhava determinado *status* social ao ser expressa próxima de uma representação da Antiguidade.

Além do já citado, a Ânfora também foi ilustrada em páginas com cinco contos, momentos em que se percebe principalmente a expressão de sentimentos na *Ilustração Paranaense*. Tais contos são de grande importância para conhecermos o imaginário paranista, pois evidenciam vontades, emoções, pensamentos, personalidades e características importantes para esse grupo social. O primeiro exemplo que trazemos aqui foi intitulado de *A Herva Matte – Num Drama de Corrêa Garção*, de Raul Bopp. Neste texto, o autor dissertou sobre o Drama do autor português Corrêa Garção, argumentando a partir de sua história, que a Erva-Mate já era uma planta conhecida em Portugal e em São Paulo no século XVIII.

Entendemos que essa afirmação de Bopp possuía a capacidade de demonstrar a proeminência da planta, uma vez que discutiu sua existência no passado colonial:

Lendo ha pouco, as 'Obras poeticas e oratórias' de Corrêa Garção, o infortunado fundador da Arcadia Lusitania, encontrei lá referencias ao Brasil e particularmente a um producto muito páranaense, a herva matte... Dahi se deprende que em Portugal se sabia do consumo da "congonha" em S. Paulo e da presumpção que já os paulistas haviam, campando por velleidades 'aristocraticas rastreadas até a mais alta e remota prosapia lusitana (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 12, 1929, p. 26).

O segundo e o terceiro conto encontrados transcritos em companhia das Ânforas Paranaenses foram produzidos por mulheres e são criações de ficção, histórias de amor, dor, morte e honra. Criado por Luisa Israel de Portella e traduzido por M. Macaggi, o conto *O Indio Tayahué*, por exemplo, narra um amor impossível entre a filha de um fazendeiro e um indígena, mas acima desse sentimento, discute-se em suas páginas a honestidade, a honra e a coragem.

Conforme lemos na história, as duas personagens compartilharam a infância juntas, mas com o passar dos anos, a menina, chamada Florencia, vai estudar em Buenos Aires. Quando voltou à fazenda, anos após seu desencontro com o indígena

Tayahué, levou seu noivo Jorge Alvar para conhecer suas terras, o que causou raiva e tristeza em seu antigo amigo. O clímax da história ocorre quando Jorge Alvar decide sair para caçar e é emboscado por bandidos, Tayahué o vê e o salva dessa situação, ignorando sua ira e seu coração partido.

O indígena, assim, voltou para casa com o noivo ensanguentado em seus braços, mas quando Florência os vê, presume que ele teria agredido Alvar e, assim, comanda sua prisão. Tayahué, devido à sua tristeza ao ser acusado injustamente por sua ex-amada, mesmo conhecendo muito bem a floresta em que andava e nadava, afundou em um dos rios da região. Quando Jorge acordou, contou a verdade para Florencia, mas já era tarde demais (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1930, p. 22-23).

O terceiro conto, por sua vez, é intitulado de *Tapêra* e foi escrito por Annita Philipoweski. Nele, encontramos as temáticas do passado e das ruínas, geradas pela ausência de alegria em uma casa, devido ao falecimento do jovem filho de um fazendeiro. Após descrever a morte do jovem, a autora narrou principalmente como a fazenda ficou abandonada:

Afinal, já não tinha vida, apesar de se conservar de pé... E era naquela tarde amarelenta e fria, bem o symbolo da morte por desgostos, como aquellas paredes fenestradas de rombos, eram o transumpto amargo do abandono eterno (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 10-11, 1928, p. 29).

Annita Philipoweski nasceu e viveu em Ponta Grossa, cidade localizada na região dos Campos Gerais no Paraná, cerca de 100km de Curitiba. A autora foi contista, poetisa e novelista e, também, participou do grupo das primeiras animadoras das letras feministas no Paraná. Conforme descrito no site do Centro de Documentação de Literatura de Autoria Feminina Paranaense da Universidade Estadual de Maringá (2022c), a autora “desenvolveu atividade intelectual intensa no período de 1910 a 1930, colaborando assiduamente em numerosos jornais e revistas da época”.

Enquanto Luisa Israel de Portella era uma escritora argentina e sua tradutora de assinatura, M. Macaggi, acreditamos ser Maria Macaggi, conhecida popularmente por Nenê Macaggi. Nenê Macaggi nasceu em Paranaguá, no litoral do estado e ainda muito jovem começou sua carreira jornalística ao se mudar para o Rio de Janeiro e

escrever para jornais e revistas. Ao longo de sua vida foi morar no norte do Brasil e ficou conhecida por sua produção como escritora no estado de Roraima.

Já nos dois últimos contos encontrados, percebemos a importância da natureza na *Ilustração Paranaense* e, conseqüentemente, entre os paranistas. Uma dessas produções reverenciou de forma indireta o Pinheiro, enquanto a outra vinculou o relevo sul-americano ao corpo humano, criando uma relação direta entre o ser humano e o natural, situação que também foi realizada por João Turin em sua obra *Homem Pinheiro*.

Em *A lição das árvores*, de Roquette Pinto, o autor assim como descrito no título, escreveu acerca das lições que as árvores podem nos ensinar:

É também o sentimento profundamente bom da *sympathia* pela nossa Natureza individualizada nas árvores. - Nellas contemplamos, não só as nossas doces amigas de bondade sem parelhas; vemos também os supportes graciosos dos ninhos do Brasil. E quando os vendavaes sacodem as frondes magníficas nós nos lembramos, vendo as árvores lutando, que ellas agitam á face do infinito, uma porção do solo da nossa querida patria que pela seiva ascendeu ás folhas verdejantes. - Árvores piedosas, que tendes o segredo de erguer ás nuvens um pouco da terra natal, que lição profunda e delicada sabeis dar aos nossos filhos

Por fim, em *A mãe de ouro*, de João Simões Lopes Netto, lemos uma lenda missionária criada pelos jesuítas na região do Uruguai e do Rio Grande de Sul. No folclore brasileiro, a “mãe de ouro” seria uma bola de fogo que enuncia para os mineiros a localização de jazidas de ouro. Nesta história, o que nos chama a atenção, conforme afirmado a pouco, é a comparação realizada entre uma montanha e as partes do corpo do ser humano: “o que é hoje serra de pedra já foi gente vivente: foi gente num tempo muito antigo, e por um castigo do ceu, endureceu de repente e cahida ficou onde estava...”.

Ambos os autores eram nascidos e residiam em outros estados brasileiros que não o Paraná. Roquette Pinto, descrito na *Ilustração Paranaense* como Dr. Roquette Pinto, era carioca e assim como outros intelectuais coetâneos, possuía diversas ocupações. Entre as principais citamos médico legista, professor, escritor, antropólogo, ensaísta, membro da Academia Brasileira de Letras e pai da radiodifusão no Brasil, devido a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro no início da década de 1920. Conforme percebemos, era um homem de grande proeminência e ocupação na intelectualidade brasileira.

João Simões Lopes Neto, por sua vez, nasceu em Pelotas e faleceu em 1916, isto é, cerca de catorze anos antes da publicação de seu texto na revista paranista. Era escritor e empresário e pode ser considerado um dos maiores autores regionalistas do Rio Grande do Sul, pois sua obra valorizava o gaúcho e suas tradições. Conforme descrito no *site* da Secretaria da Cultura do RS (2012), o autor somente teria alcançado a glória literária postumamente, principalmente devido ao “lançamento da edição crítica de Contos Gauchescos e Lendas do Sul, em 1949, organizada para a Editora Globo, por Augusto Meyer e com o decisivo apoio do editor Henrique Bertaso e de Érico Veríssimo”.

A partir desses cinco exemplos é possível perceber como a revista possuía certa diversidade de autores e conteúdo. Juntamente de seus símbolos, veiculava histórias e notícias e possuía como um de seus objetivos apresentar grandes autores e autoras e entreter seus leitores com a ficção. Essa ação evidencia a vinculação dos paranistas para com outros intelectuais não paranaenses, os quais, inclusive, eram reconhecidos nacionalmente.

Sabemos que a *Ilustração Paranaense* republicava conteúdos de outras revistas, pois algumas de suas páginas possuem suas origens bem sinalizadas, mas também acreditamos que determinados textos poderiam ser realizados por encomendas particulares⁶⁵. De toda forma, compreendemos que o periódico veiculava conteúdos não apenas paranistas e de origem paranista, como também observamos possíveis aproximações e relações de amizade de João Groff e outros colaboradores paranaenses com esses autores não curitibanos. Este apontamento, além de revelar muito sobre o conteúdo do periódico, também evidencia nossa argumentação acerca do conhecimento do mundo antigo por parte dos paranistas, visto a provável relação com intelectuais e políticos brasileiros, sejam esses do Sul, Sudeste ou outras regiões do país, os quais reconheciam e estudavam autores e filosofias greco-romanas.

De acordo com essas proposições, também observamos que a *Ânfora* foi associada a uma variedade de assuntos e a partir disso, a fim de compreender se existiam particularidades na sua impressão, pensamos sobre o posicionamento de outras vinhetas ilustrativas na revista. Entre essas encontramos a *Gralha Azul*, a *copa do Pinheiro*, *pinhões*, *pinhas*, *sapés* e a *Columna Paranaense*. Conforme apresenta Salturi (2014), vemos a seguir algumas presentes na revista:

⁶⁵ Não foi possível encontrar maiores detalhes acerca dessas informações na própria revista.

Ao pensarmos iconologicamente a obra paranista, a fim de perceber sua condição histórica⁶⁶, também foi realizado, assim como propõe Panofsky, seu conhecimento iconográfico. Neste subcapítulo buscamos compreender o significado de uma Ânfora para o período; qual era a importância de determinados símbolos paranistas; como ela era apresentada e juntamente de quem era desenhada. Diante desses elementos, constatamos que para além de detalhes particulares, a obra de João Turin carrega em sua constituição a relação entre o antigo e o moderno, entre o homem e a natureza. O escultor também apresenta tal perspectiva de composição em sua obra *Columna Paranaense*, composta por um capitel jônico adornado com pinhas, pinhões e sapés.

Conforme podemos observar até aqui, o Pinheiro e seus derivados – sua semente, conhecida como pinhão e seus ramos secos que caem ao chão – são o que ligam não apenas as vinhetas ilustrativas, como também a maior parte das recepções mitológicas apresentadas. Nesse caminho, o terceiro capítulo se deterá em trabalhar a representação do Pinheiro em forma de coluna, sua presença na *Ilustração Paranaense*, os motivos de criação dessa obra, de que maneira era vista pelos paranistas e como saiu do papel ocupando as ruas da cidade.

⁶⁶ Isto é, a maneira como os objetos e fatos são expressos devido a formas que variam historicamente.

4 “O REI DA FLORESTA” COMO COLUNA DO PARANÁ: O PINHEIRO E A COLUMNA PARANAENSE

4.1 A COLUMNA PARANAENSE

Importante sustentação das construções da arquitetura grega, a coluna é, para o mundo ocidental, um dos principais símbolos de presença da Grécia Antiga na atualidade. Além das ruínas do passado grego, observamos a criação de novos edifícios, em diversos países, com as colunas em evidência⁶⁷. Um exemplo é o símbolo da cidade de Curitiba, o Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná (UFPR), construído em 1913 com colunas jônicas em suas laterais. Após a reforma, na década de 1940, passou a ter também a fachada remetente a famosa arquitetura grega (figura 12).

FIGURA 12 - PRÉDIO HISTÓRICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ



FONTE: Site Oficial da UFPR. Foto: Marcos Solivan.

A UFPR foi fundada em 1912, naquele momento como Universidade do Paraná. Sua criação foi proposta junto da modernização da cidade de Curitiba, período que consideramos seminal do Movimento Paranista. Já a *Columna*

⁶⁷ Os Estados Unidos, por exemplo, têm em sua capital Washington D. C. diversos exemplos de como as construções gregas são pensadas para reforçar identidades e governos. Apenas para citar dois mais conhecidos, observamos as colunas na Casa Branca e no Capitólio.

Paranaense, de João Turin, foi criada cerca de 15 anos depois da Universidade do Paraná, entre 1923 e 1925 (SALTURI, 2007, p. 54). Apesar de ser um exemplo de coluna jônica, conta com estilizações inovadoras de Turin, em que, conforme já afirmado, representa-se a pinha do pinheiro, sapés e pinhões.

A arquitetura grega, conforme descreve Funari (2015, p. 72), usava em suas edificações pedras, mármore e tijolos, e desenvolveu ordens arquitetônicas, essas definidas de acordo com “a forma e disposição das partes salientes e sobretudo das colunas e do entablamento que distinguem os diferentes processos de construção”. Entre as ordens greco-romanas, chamamos a atenção para três: a dórica, a jônica e a coríntia. A primeira possui colunas sem base e capitel curvo; na segunda há base e o capitel possui duas volutas; enquanto isso a terceira seria uma mistura dos dois estilos anteriores.

Conforme discute Savio Rodrigues (2018), as construções gregas caracterizavam as formas de pensamento e comportamento humano e, dessa maneira, tal arquitetura, com colunas, vinculava-se ao ideal de beleza presente na Grécia Antiga – esse poderia ser entendido a partir da “analogia com as proporções entre as partes do corpo humano” (FUNARI, 2015, p. 71). Assim, a escolha das ordens dórica, jônica e/ou coríntia é pensada por ao menos três caminhos: pelo gosto, de acordo com algum simbolismo, ou devido aos meios disponíveis, visto que, por exemplo, construir uma coluna dórica era mais barata que a de ordem coríntia (SUMMERSON, 2009, p. 11-12. Apud RODRIGUES, 2018, p. 8).

Além disso, conforme discutiu Summerson (2009, p. 11-12), a opção pela coluna dórica poderia se dar com o intuito de “expressar rudeza e força”, já a coríntia, devido seu capitel rico em detalhes complexos, seria escolhida “no desejo de se manifestar abundância, luxo e opulência”. As colunas, em períodos subsequentes, também foram e podem ser reproduzidas de acordo com essas impressões apresentadas por Summerson. Não por isso essas seguem necessariamente o mesmo estilo arquitetônico e o ideal de beleza grego. Tais construções foram reproduzidas na contemporaneidade também por diversas outras motivações, as quais entendemos se relacionar com o exercício do poder e de acordo com interesses civilizacionais legitimados a partir da Grécia Antiga.

O que queremos dizer com isso é que no século XIX, conforme discute Bernal (2005), os povos gregos passaram a ser encarados como os originários da civilização ocidental e, mesmo a historiografia contemporânea criticando tal argumento, ele ainda

é presente em nosso imaginário. Assim, representar a coluna na arquitetura e deixar à vista nas cidades é uma forma de se relacionar com preceitos civilizacionais, como também de pureza, equilíbrio, triunfo e altivez.

Júlio Gralha (2011, p. 3), ao estudar a presença das arquiteturas greco-romana e egípcia na cidade do Rio de Janeiro, entende-as como uma forma de cultura material que “representa a ação de um indivíduo ou grupos sociais que se utilizam de uma comunicação não verbal”. Nesse sentido, para o autor, a arquitetura seria uma comunicação eficiente, a qual expressaria as relações de poder de determinado grupo social que a criou. O autor ainda afirma que “a arquitetura e a iconografia possuem elementos significativos para a construção de uma memória coletiva” (GRALHA, 2011, p. 7), argumento com o qual concordamos e iremos explorar no caso paranista no decorrer do capítulo.

A *Columna Paranaense* representa o principal símbolo da natureza do estado e, além de ser considerada a estilização do Pinheiro do Paraná (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº1, 1928), é inspirada na ideia de João Turin de que a árvore seria o modelo de Coluna dessa região. O Pinheiro foi eleito pelos paranistas como o símbolo máximo de expressão de seus ideais – ele era considerado altivo, rijo e forte, assim como o paranista deveria ser. À vista disso, era relacionado com diversos conteúdos e assuntos tidos como relevantes, bem como, conforme visto anteriormente, a Antiguidade.

Segundo discute Pereira (1998, p. 126), a *Ilustração Paranaense* “traz uma série infindável de artigos sobre o pinheiro, praticamente todos seguindo o mesmo tom de exaltação desta árvore e da ligação da mesma com os paranaenses”. Isso se confirma, uma vez que o Pinheiro se transformou em um elemento capaz de se vincular às diversas características buscadas pelo movimento. A árvore representaria a bela natureza do estado, pois existiria em maior quantidade no Paraná e os paranistas entendiam que essa “seria de fato o elemento que perpassaria todas as gerações que se encontravam em terras paranaenses e poderia representar desde um passado remoto até a atualidade” (PEREIRA, 1998, p. 129).

Ou seja, concordando com Pereira, percebe-se que a Araucária, no Paranismo, conciliava em sua imagem a bravura indígena dos povos originários paranaenses, muito ressaltada, principalmente por Romário Martins, pois botanicamente seria pensada como uma árvore do passado (PEREIRA, 1998, p. 143). Ao mesmo tempo, era entendida como um signo do presente e do futuro paranista, devido a sua altivez

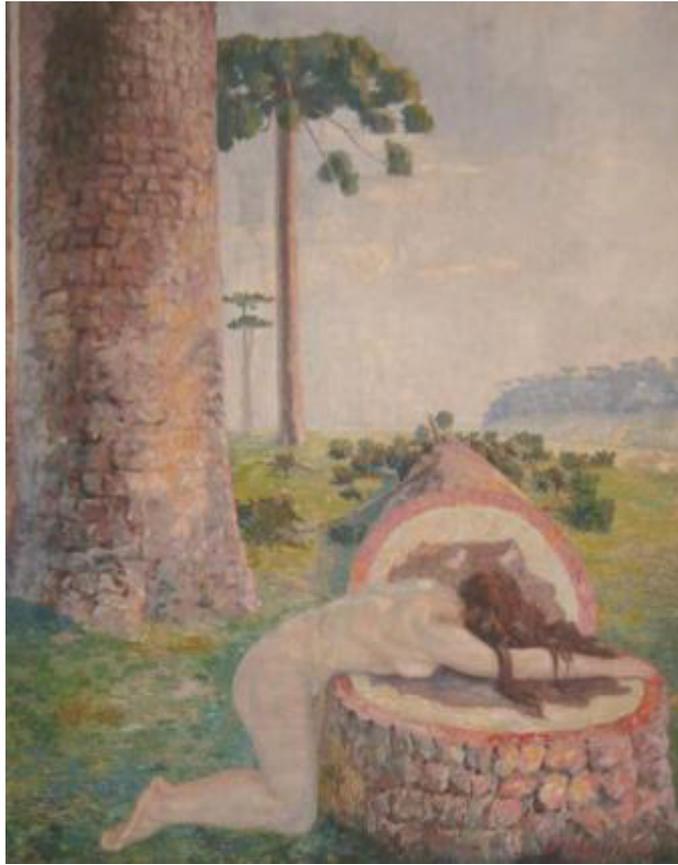
e pujança. Nesse caminho, poderia ser um elemento de união: “todos são pinhas que devem florescer e dar origem a um novo pinheiro, ao novo paranaense, a um paranista, um semeador” (PEREIRA, 1998, p. 143). Conforme disserta o autor,

o paranaense do futuro seria pujante, de porte gigantesco, assim como o pinheiro; teria uma identidade cultural própria que o tornaria especial, diferente dos demais, que o tornaria o rei da floresta, o que não faz com que ele deixe, de maneira alguma, de ser bem brasileiro. O pinheiro, desta forma, é o reflexo máximo dos ideais paranistas de construção deste paranaense do futuro, que seria a imagem e semelhança desta centenária árvore (PEREIRA, 1998, p. 142-143).

Os artistas paranistas ao pensarem o Pinheiro como símbolo máximo de seus ideais o representaram das mais variadas formas: a partir da pintura, conforme realizou Lange de Morretes em um de seus quadros “Alma da Floresta” (figura 13), em que observamos uma dríade lamentando o corte da árvore. Por meio de desenhos, como a estilização da pinha também criada por Morretes. Pela escultura, conforme realizou João Turin em suas obras aqui já citadas. Há também lendas, como a trabalhada anteriormente, em que se discutia a origem da árvore na relação amorosa de um príncipe com uma ninfa e, ainda, de outros tipos de narrativa, como os contos criados por Romário Martins.

Conforme destacou Lange de Morretes, “os artistas ao contemplá-la dizem com respeito: é o rei da floresta! Inicialmente a sua distribuição era o inteiro do sul do Brasil, hoje ficou mais concentrada no Paraná, motivo porque é também cognominado Pinheiro do Paraná” (MORRETES, 1944, p. 53 Apud. PEREIRA, 1988, p. 142).

FIGURA 13 - MORRETES, F. L. DE. ALMA DA FLORESTA. 1927-1930.



FONTE: Assembleia Legislativa do Paraná, Curitiba. Foto: Luis Afonso Salturi (2007)

Na primeira página da primeira edição da *Ilustração Paranaense*, observamos um dos textos de Martins impresso abaixo do desenho do topo do pinheiro, constituindo, assim, a partir da formatação de suas palavras, o tronco da árvore (figura 2). De nome “O Symbolo Paranista”, essa composição, a qual entendemos ser de apresentação dos ideais paranistas devido seu posicionamento inicial na revista, descreve a maioria dos elementos trabalhados até o presente momento:

O Pinheiro era o rei desse paiz, - rei de bondade, altivo na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos de sua ramada. A abundante prodigalidade dos seus fructos possibilitou a vida das tribus amerindias e as incursões dos que primeiro possuiram e amaram nossa terra e que deram seu sangue para nossa raça. Foi do seu lenho a casa dos primeiros vindos, - a casa, a mesa, o berço, o esquife dos que vieram depois. Hoje é ainda a mais abundante riqueza do nosso sertão, a arvore mais característica de nossa flora, a mais tocante belleza da nossa paizagem. E se foi o Pinheiro a arvore providencial de nossos primeiros dias, é, ainda aquella que pela sua utilidade possibilitou a colonisação systematica do nosso sólo, e assim, a figura será tambem para a população de todas as origens que aqui habita, o symbolo integrador do passado ao presente e a alvorada promissora de nossa actualidade a esse futuro que ha de ser fatalmente grandioso, porque grandiosos tambem são as linhas da estrutura physica e moral da nossa terra e de nossa gente (MARTINS, 1927, p.1).

Confirmamos, assim, que a árvore foi escolhida como símbolo paranista pois era forte, fraterna, bela e histórica: tudo o que o paranista almejava ser. Ao vincular-se com a coluna antiga, representava tais características e, também, seu posicionamento como um alicerce do estado. Apesar de em nosso trabalho enfatizarmos a *Columna* de João Turin, observamos outros autores que apresentam a ligação entre a Coluna Antiga e o Paraná. Seraphim França (1927, p. 7), também na primeira edição da *Ilustração Paranaense*, argumentou em um texto de exaltação ao Pinheiro que esse seria a “coluna e capitél da nóva Hellade, do lindo Parana dos pinheiráes”.

Desta frase percebemos ao menos dois pontos de análise: o primeiro, conforme já explicado, é a vinculação do Pinheiro à arquitetura da coluna; e o segundo, uma novidade dentre nossas fontes, é a colocação do Paraná como “Nova Hellade”. Ou seja, uma comparação do estado com o território formado na Antiguidade, principalmente com as cidades gregas de Atenas, Esparta e Tebas. A relação entre a Coluna e o Pinheiro, é, assim, reafirmada e indica a difusão do conhecimento sobre a Antiguidade entre os intelectuais da sociedade paranista.

Nesse mesmo caminho, Samuel Cesar (1928, p. 19) – em um texto em que descreveu, apresentou e exaltou Lange de Morretes e João Turin –, afirmou o que para ele seria a Coluna. Segundo o jornalista paranaense, “toda gente sabe que os *estyllos architectonicos* geram-se das *columns* - a *arvore estylisada* - e as *columns* se caracterizam pelos *capiteis*”. A partir de sua afirmação, podemos observar dois pontos principais para o decorrer de nossa argumentação. O primeiro é o entendimento de que o capitel paranaense de Turin possuía como intuito caracterizar a Coluna do Paraná. Enquanto o segundo anuncia a coluna como um elemento central e fundador de uma construção, logo, o estilo e a beleza da edificação dependiam, principalmente, de sua ordem arquitetônica.

Ao compará-la com uma árvore estilizada, o autor ainda argumentou que: “A *columna egypcia* é o '*lotus*', as varias ordens da *architectura grega* nada mais são que *estylisações* do *acantho*, a *columna etrusca*, atarracada e robusta é a *symbolisação* na pedra da *arvore dominante*” (CESAR, 1928, p. 19). Nesse sentido, enquanto fundamento da arquitetura, as colunas conseqüentemente seriam os rostos de suas respectivas sociedades, na medida em que estavam baseadas na natureza de cada região. João Turin, seguindo esse entendimento, articulou tal elemento arquitetônico com a flora regional, a fim de criar um estilo de construção paranaense e/ou brasileira.

Conforme descreve César, a *Columna*, ou Capitel Paranaense de Turin, desenvolveu um novo estilo, o qual fugia das colunas presentes na arquitetura colonial brasileira e inovou ao caminhar ao encontro com elementos de sua identidade local, assim como fizeram os antigos:

Turin realizando o capitel brasileiro, estylizando na columnna o pinheiro hieratico de nossa terra, crêa a cellula mestre da architectura brasileira, que ainda tacteia em busca do seu característico diferenciado, que não pode ser a architectura colonial, nem o estylo emfeitadinho das vivendas que por ahi vemos. É esta a obra que o immortalizará! (CÉSAR, 1928, p. 19)

A *Columna Paranaense* não é, assim, uma criação deslocada dos interesses de sua realidade e ao receber o status de “Estylisação Paranista” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 2, 1928 p. 12), duas edições após o argumento de Seraphim França, perpetuou sua importância no movimento.

Ao ser nomeada de estilização, o desenho de Turin ganhou as páginas da revista pela primeira vez e é apresentado como “fragmentos inspirados em nossos magestosos e imponentes pinheiros pelo esculptor J. Turim” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 2, 1928, p. 12). Depois desse momento, ainda apareceu ao menos cinco vezes na revista, não sozinho, conforme podemos observar em sua primeira manifestação (figura 14), mas juntamente da elite curitibana e, em uma única vez, em comparação com a *Columna Littoria*.

FIGURA 14 - "A ESTYLISAÇÃO PARANAENSE"



FONTE: Revista *Ilustração Paranaense*, edição nº 2 de 1928. Hemeroteca Digital Brasileira.

Observamos a *Columna* como vinheta ilustrativa em dois momentos junto da elite de Curitiba. A primeira delas é em uma reportagem sobre os “Compromissos na alta sociedade curitibana” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 10-11, 1928, p. 14), e a segunda é como ilustração entre imagens de autoridades do Paraná, no “Dia do Paraná” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 12, 1928, p. 24 - 25). A obra ainda foi vinculada com essa classe social, não apenas como vinheta, mas também fotografada junto de João Turin e da Senhorita Curityba no ateliê do escultor, em uma reportagem intitulada de “O que pensa e o que disse a Senhorita Curityba a *Ilustração Paranaense*” (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 9, 1928, p. 11).

Nessas páginas, além da presença de Turin, a Senhorita posou para fotos com os pintores Alfredo Andersen, Lange de Morretes e o maestro Antonio Melillo. No texto em questão, a Senhorita respondeu algumas perguntas sobre o que gostava e o que pensava de diversos assuntos, como a poesia nacional, qual seu artista favorito e qual a cidade que mais lhe atraía. Ainda exaltou a poesia paranaense, colocando João

Turin como o “nosso grande artista paranaense” e reafirmou a importância da “bela” Curitiba. Nessa breve entrevista, podemos notar que o símbolo de beleza feminina da cidade contribuiu para a constituição dos ideais paranistas.

Percebemos, a partir dessas representações, que a *Columna* de João Turin, além de ser uma forma de Recepção da Antiguidade por si só, haja vista sua composição vinculada com as ordens arquitetônicas antigas, também realizava outra forma de movimento dialógico entre Antiguidade e presente de acordo com sua apresentação junto às imagens da elite curitibana. A obra era considerada um elemento basilar da arquitetura e da representação paranista, portanto, possuía a capacidade de indicar a proeminência das pessoas que eram retratadas ao seu lado. Simultaneamente, estabelecia sua naturalidade, beleza e relevância, ao ser colocada junto de autoridades ou da classe dirigente da cidade.

Nesse sentido, percebemos até aqui que a coluna foi pensada de ao menos três formas na revista: a primeira é como elemento arquitetônico comum às construções e à Antiguidade; a segunda a comparava com a Araucária; e a terceira é a articulação dos dois primeiros, caracterizado a partir da *Columna Paranaense* de João Turin.

De acordo com o primeiro capítulo deste trabalho, observamos que a historiografia paranaense raramente analisou a criação de João Turin com base nos exemplos aqui apresentados. Essas obras (PEREIRA, 1998 e ARAUJO, 2012) majoritariamente a mencionam a partir de sua comparação com outra coluna, a *Littoria*, conforme o texto de Amedeo Mammalella: “Columna Littoria e a Columna Paranaense”.

A escultura de Turin foi descrita na matéria de Mammalella em duas páginas da revista *Ilustração Paranaense* e foi comparada pelo autor do texto com o símbolo fascista da *Columna Littoria*. As duas obras, segundo o italiano, vincular-se-iam por serem de “alma latina” e por possuírem os elementos necessários para renovar a arte do mundo que há muito não se fazia grandiosa. Ambas teriam a “audácia” de desvencilhar-se do convencional e o potencial para criarem um estilo que fugisse da “beleza tradicional”. Seriam as “novas estrophes do mais velho Poema das Artes! a Architectura” (MAMMALELLA, nº 1 – 2, 1929, p. 14-15).

Mammalella era um cônsul italiano fascista em Curitiba no período do Paranismo e, de acordo com João Fábio Bertonha (2015, p. 100), um apoiador da “Diplomacia Paralela” de Mussolini, assim defendia uma das maneiras encontradas

pelo regime fascista de conseguir simpatizantes mesmo em regiões onde não existiriam meios militares e econômicos para a sua dominação. Tais estratégias usadas se baseavam em adaptar as condições locais de onde se pretendia implementar o Fascismo (BERTONHA, 2012, p. 74). Por exemplo, no Brasil, conforme afirma o autor, o governo italiano dispunha de ferramentas articuladas em três pontos principais: a propaganda, a comunidade italiana e a sua intensa relação com o integralismo e, em menor medida, com o regime do Estado Novo de Getúlio Vargas (BERTONHA, 2012, p. 83).

Mesmo a “Diplomacia Paralela” entrando em ação somente em um período posterior a publicação da *Ilustração Paranaense* e, conseqüentemente, do Movimento Paranista, percebemos que Mammalella era um grande articulador político entre fascistas e paranistas. O cônsul não era uma pessoa deslocada do círculo social paranista, pois frequentava eventos juntamente com esses intelectuais e artistas. A própria revista publicou uma celebração do aniversário de Amedeo Mammalella, "alvo da sympathia e da sinceridade do nosso mundo social e um dos membros mais representativos da colonia italiana aqui domiciliada" (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 7, 1928, p. 27).

A partir de seu texto sobre as *Columnas* e retornando a discussão iniciada no primeiro capítulo, é possível inferir que Mammalella, ao tecer comparações entre ambas as colunas, buscava vincular e difundir a ideologia fascista na revista e, conseqüentemente, no Paranismo. Conforme descreveu o autor quanto ambas as obras:

Hoje succedem dois factos novos de desensolvimento quasi que contemporaneos em dois Paizes afastados pelo espaço embora espiritualmente vinculados pela commum alma latina.
Em bolzano, a velha Bolgiano romantica, Marcello Piacentini, por suggestão do Duce, crea o monumento aos que tombaram, em robusto Templo quadrado, sustentado por columnas, representando o Fascio Littorio; em Curityba João Turin concebe um novo typo de columna, inspirando-se na magestade e na belleza do caracteristico pinheiro dos horizontes paranaenses (MAMMALELLA, nº 7, 1928, p. 27).

À vista desse excerto, mesmo sabendo que Turin provavelmente não se posicionava enquanto fascista – pelo menos de acordo com a historiografia e seus manuscritos lidos –, é intrigante pensar que o escultor possui um trecho de seu manuscrito “A Arte decorativa no Brasil” que se assemelha com as frases

apresentadas pelo italiano. O cônsul finalizou seu texto na revista *Ilustração Paranaense* afirmando que:

A Columna Littoria e a Columna Paranaense como foram imaginadas pela alma latina em continuo processo de renovamento, são novas estrophes do mais velho Poema das Artes! a Architectura.
 Não é audacia pensar que as duas novíssimas formas como primeiras e vehementes afirmações de uma arte futura que libertará o espirito humano da maligna escravidão da Belleza Tradicional. [.sic] (MAMELLELA, nº 1-2, 1929, p. 14 - 15)

Enquanto Turin, em seu manuscrito descreveu:

Não se compreende que um artista possa viver escravo das criações dos outros povos e não aproveite a flora dessa terra fecunda, rica e bela. [...]
 O que nos falta em Curitiba é um arquiteto que tenha a audácia e a coragem de colaborar para essa grande obra de liberdade artística que é a mais alta de alma livre de um povo (TURIN, [19--], nº 1994/032).

De acordo com ambas as citações, percebemos que os dois autores se faziam preocupados com a alma e com a libertação de seus povos da escravidão da beleza tradicional. Assim, com o intuito de melhor entender como ambos poderiam ou não se relacionar, nos perguntamos o que para cada um representava esse estado de servidão. É difícil, diante das fontes e objetivos que temos disponíveis para nossa pesquisa, compreender com exatidão as motivações e referências expressas por Mammalella, mas se pensarmos seu texto como uma produção fascista, a partir das características gerais do Fascismo, sabemos que o autor defenderia uma política contra o esclarecimento iluminista e o comunismo. Como também buscava novos preceitos e ordens estéticas a partir de objetivos nacionalistas e autoritários.

A *Coluna Littoria*, citada pelo cônsul, foi expressa por Marcelo Piacentini no Monumento da Vitória, construído no ano de 1928, em Bolzano, no norte da Itália. Ela faz parte da sustentação desse edifício e seu fuste foi esculpido conforme o desenho do *fascio littorio*, símbolo fascista reconfigurado da Roma Antiga. Isto é, Piacentini buscou representar a coluna como um feixe com um machado esculpido em sua parte superior. Diante dessa composição, fica claro que a estética apresentada por Mammalella como uma forma de libertação, buscava caracterizar o desejo fascista em mobilizar as massas com a militarização das relações políticas.

Para João Turin, por sua vez, viver sob um regime de servidão seria não possuir uma arte originária do país para se apreciar e não conseguir observar um estilo próprio

decorrente apenas da flora e da fauna brasileira e paranaense. Diante dessa situação, o escultor que almejava inovar além da mera cópia da arte e arquitetura europeia, buscou a produção de um estilo autóctone com a criação a *Ânfora* e da *Columna Paranaense*. Obras que articulam o tão prezado passado greco-romano e o presente paranista em suas constituições.

À vista desses exemplos, percebemos que os pensamentos de ambos os autores acabariam por almejar semelhantes objetivos, contudo, compreendemos que enquanto a *Columna Littoria* teria como função representar a superioridade e política fascista a *Columna* de Turin carregava a possibilidade de uma criação artística sem amarras. Nessas duas obras percebemos formas de se repensar e recriar a Antiguidade em tempos subsequentes, situação a qual fez com que elas fossem relacionadas na *Ilustração Paranaense* e na historiografia contemporânea. Diante disso, buscamos em nosso próximo subcapítulo aprofundar nossa investigação acerca de como o escultor paranaense se afastou dos ideais fascistas, uma vez que confirmamos sua inspiração na Grécia Antiga para a criação de suas esculturas.

4.2 A COLUNA E A GRÉCIA ANTIGA PARA JOÃO TURIN

João Turin legou alguns de seus pensamentos e ideias para a posteridade a partir de uma série de manuscritos. Entre esses textos, lemos inúmeras narrativas sobre sua vida, mas o que nos chama mais a atenção e vai ao encontro com o recorte do presente trabalho são suas críticas e comentários sobre o Paraná e o Brasil na década de 1920; e seus textos sobre os antigos gregos e romanos⁶⁸.

Ao lermos tais manuscritos de Turin, conhecemos sua aproximação com os respectivos assuntos e os organizamos em três posicionamentos principais do escultor, os quais serão trabalhados neste subcapítulo. O primeiro deles seria a convicção de que o Brasil, os brasileiros e os paranaenses, quando tratavam sobre arte e arquitetura, somente repetiam o que era dito pelos europeus. No segundo ponto, situamos as críticas do escultor ao Brasil e a sua população, uma vez que esses não

⁶⁸ O trabalho com os manuscritos de João Turin teve início no Programa de Iniciação Científica (PIBIC – UFPR) em 2018. Nessa pesquisa, transcrevemos, selecionamos e categorizamos essas fontes em um infográfico que pode ser verificado em nossa monografia de conclusão de curso (FONSECA, 2019). Ressaltamos aqui que a qualidade das fotografias dos documentos disponibilizadas no Museu Oscar Niemeyer, a conservação dos documentos e a própria caligrafia de Turin dificultaram nosso trabalho de transcrição. Decidimos apresentar os textos aqui com a língua portuguesa atualizada para o nosso novo acordo ortográfico de 1990.

reconheciam o trabalho do artista. Já no terceiro momento observado por nós, buscamos analisar a volta de Turin aos antigos e como as duas críticas anteriores se relacionam com os pensamentos do escultor acerca da Antiguidade.

Para discutirmos o primeiro ponto indicado, iniciamos com o seguinte excerto de Turin: “no Brasil, que só se repete o que outras pessoas disseram, só se faz o que outras fizeram, vive-se com a alma e o espírito e os pés de outros, como homens sem vontade e sem saber, completamente escravos” (TURIN, [19--], nº 371). Essas três linhas, dão o tom de suas críticas, pois para o escultor, a reprodução de obras europeias no país sul-americano reverbera questões que tocam a subjetividade da população. No caso, o Brasil seria constituído por uma população escrava aos estrangeirismos, a qual, por conseguinte, não disporia de alma e espírito, pois vivia uma vida e sentimentos que não os nacionais e regionais. Essa concepção apresentada por Turin não é uma novidade entre seus manuscritos, pelo contrário, vincula-se ao que o escultor entendia por arte e artista.

Segundo Turin, uma obra deveria ser a exteriorização dos sentimentos do autor, de suas emoções, de sua alma e de seu espírito. Portanto, o artista precisaria focar em suas criações, concentrar-se no belo e em seus estudos, não se deixando levar pela política ou por preconceitos adquiridos ao longo dos anos. Somente dessa maneira conseguiria cumprir seu papel de elaborar as melhores obras possíveis de acordo com seus sentimentos (TURIN, [19--], nº 1994/320). Pedimos ao leitor que guarde tais posicionamentos, pois esses serão melhor discutidos à frente, quando trabalharmos as críticas de Turin aos que não reconhecem o trabalho do artista. Enquanto isso, construiremos nosso argumento a partir da noção de cópia ressaltada pelo escultor.

Para entendermos melhor o que João Turin queria dizer com “cópia do estrangeiro”, baseamo-nos aqui em outro manuscrito, no qual ele afirma que quando europeus visitavam o Brasil, esses percebiam “imediatamente que somos dominados pela superioridade de seu povo”. Segundo o escultor, esse pensamento é constituído, pois “não há um prédio, um templo que não seja uma cópia das construções já feitas em seus países há mil anos” (TURIN, [19--], nº 1994/034). Essa situação, assim reforçando o já dito anteriormente, traria um grande desconforto e demonstraria a inferioridade espiritual e artística do Brasil, a qual, para Turin, poderia ser revertida visto o país ser detentor de um “riquíssimo solo”. Em oposição, no entanto, segundo

o escultor, não se criava nada belo e original aqui, que “marque a nossa passagem a terra como homens livres” (TURIN, [19--], nº 1994/034).

Isto é, nesse excerto, o paranaense despontava sua ideia de que uma arte livre, não escrava e com alma, partiria dos elementos presentes no próprio Brasil. Para melhor entender esse pensamento, citamos aqui o seguinte trecho escrito pelo escultor:

todos os povos civilizados têm um estilo criado pelo esforço de seus artistas durante séculos, é só o Brasil, hoje, que se submete servilmente a tudo o que nos enviam da Europa, e entretanto, é justamente no Brasil que existe a mais rica e deslumbrante flora do mundo. Aqui não necessitamos de grande imaginação para acharmos coisas novas, basta somente copiarmos os frutos e folhas desses arbustos originais e genuinamente nossos, para fazermos obras originais e belas. Sei que é muito mais fácil colocarmos decorações, mesmo deturpadas, que vem prontas do estrangeiro (TURIN, [19--], 1994/032).

Percebemos agora que João Turin entendia como liberdade a criação de obras que levassem em consideração a natureza regional. Conforme observamos no Paranismo, o Movimento em muitas de suas comemorações e criações exaltava o Pinheiro do Paraná e sua simbologia. Contudo, há uma ambiguidade e/ou um tensionamento com essas ações à argumentação de Turin. A volta para esses elementos não significava que as artes criadas deveriam emular a flora brasileira e paranaense somente devido a sociabilidade entre os artistas. Pelo contrário, segundo seus manuscritos, Turin considerava que uma obra verdadeiramente original viria do âmago do artista. Portanto, trabalhar com as belezas naturais brasileiras deveria ser resultado da relação íntima do artista com a natureza⁶⁹.

Juntamente ao seu segundo manuscrito aqui apresentado, percebemos que o escultor exaltava a necessidade de deixar uma marca na terra em que se vivia (TURIN, [19--], nº 1994/034) e a partir desse ponto, podemos explorar o entendimento de Turin quanto à função social do artista e sua relação com a história. Em outro manuscrito, ele apresentou uma visão histórica acerca do mundo, criando uma espécie de “linha sucessória” do que ele entendia por civilizações:

O homem passou por todas as fases características correspondentes e seu estado psicológico. Da tirania dos egípcios a brutalidade dos assírios. Da

⁶⁹ Não por isso entendemos aqui que o escultor criava somente de acordo com suas sensações, ignorando as influências sociais em suas ações e produções. Pensar assim seria simplificar a sua vivência e criações.

grandeza filosófica e artística dos gregos para a ambição e força dos romanos. Do desprezo da vida terrena da mística Idade Média à grandeza semi-pagã da gloriosa Renascença, e desta para as festas e superficialidade dos Reis Luíses. Depois apoderam-se do mundo os que prometem igualdade, paz e amor, e o homem sempre na esperança de melhorar o seu estado aceitou as novas ideias e por eles sacrificou seus bens e a própria vida. De nada valeu as tiranias, a grandeza e misticismo que sacrificaram milhões de inocentes. Tudo marchou para a grande civilização do século XX, porém o homem, é o mesmo ferrar dos tempos trogloditas. Ele se odeia, ele se destrói. Senilizado, como o mais terrível selvagem. Aonde está o progresso desta alma criada para o bem e para o amor? [...] (TURIN [19--], nº 1994/221).

Aqui observamos a partir dos próprios adjetivos colocados pelo autor quem seriam os povos importantes e interessantes de serem pensados. Com as palavras “tirania”, “brutalidade”, “desprezo”, “superficialidade”, Turin demarcou os atributos de cada momento histórico e exaltou a Antiguidade conhecida como clássica, ou seja, a Grécia e a Roma Antiga, vinculadas à filosofia, artes, ambição e força e, não surpreendentemente, o Renascimento, por se voltar a esses antigos clássicos. Além disso, é essencial perceber que, ambas as temporalidades, antiga e renascença, são de grande influência ao pensamento e arte de Turin, conforme observaremos a seguir. O autor ressaltava, em outros momentos, Vitruvius e Vignola, quando escrevia acerca da coluna, e Fídias e Michelangelo, quando se referia à escultura.

No restante de seu texto aqui citado, demonstrava, então, um Turin entristecido com a situação que o mundo tomou e existem diversos manuscritos que seguem esse caminho devido a Primeira Guerra e a Grande Depressão de 1929, quando o paranaense perdeu suas economias. Não cabe em nossos objetivos de pesquisa discutir as paixões e sentimentos de Turin por momentos além do Paranismo, mas essa crítica geopolítica ao seu presente nos permite situar a temporalidade de seus manuscritos.

Poucos de seus textos estão datados. Conseguimos localizar alguns temporalmente a partir do tema tratado e aproximação com outros que têm com sua assinatura a data. Por exemplo, ao voltarmos no manuscrito “O fantasma da Originalidade”, sabemos que esse foi escrito em 1925 e, assim, entendemos que suas críticas à cópia nas artes e a tentação de seguir a qualquer custo tudo o que é “moderno” vem, desde ao menos, da década de 1920. Nesse caminho, mesmo que alguns de seus manuscritos citados aqui possam ser de um período subsequente ao Paranismo, isso não desvalida o aferimento de que Turin já apresentaria sementes desse pensamento quando participava da composição da *Ilustração Paranaense*.

Ainda, ao pensarmos na forte crítica à situação da arquitetura em Curitiba, que será melhor estudada a seguir, podemos nos balizar temporalmente a partir de seu manuscrito “A Arte Decorativa no Brasil”, em que Turin, apesar de não assinar a data de sua escrita, indicou em seu texto elementos contemporâneos ao Movimento Paranista. Esse manuscrito é um dos mais estudados e conhecidos pela historiografia paranaense e, além dos outros autores aqui já trabalhados o localizarem na temporalidade do Movimento Paranista, em sua escrita, por exemplo, se é expresso a necessidade de um projeto paranista na arquitetura.

Retomando as críticas à cópia do europeu, observaremos agora como essas são tecidas no que diz respeito a obra da *Columna Paranaense*. Para nós, no início desta investigação, analisar as críticas de João Turin aos estrangeirismos, ao mesmo tempo em que o artista criava uma coluna que se voltava aos estilos antigos, seria uma contradição em seu pensamento. Contudo, ao conhecermos sua noção histórica acerca do “mundo”, entendemos que para Turin os povos antigos apesar de estarem localizados, em parte, espacialmente no velho continente, não eram europeus como se no início do século XX. No caso, o escultor tinha uma noção particular dessa relação e não pensava nos termos de herança ou descendência da Antiguidade em voga nos países do Hemisfério Norte em sua época, noção tecida muitas vezes ainda no século XIX. O retomar da Grécia e da Roma Antiga não significava “copiar” o estrangeiro, mas sim um repensar da base de nossa “civilização” ocidental, assim, os antigos estariam além das políticas europeias do seu presente.

O primeiro excerto aqui destacado, no qual o autor trabalhou a necessidade de um estilo brasileiro pensado a partir das belezas naturais autóctones, faz parte de um manuscrito sem título em que o intuito do escultor foi publicar um conjunto de detalhes ornamentais com a finalidade de demonstrar a possibilidade de construir e decorar prédios sem copiar “eternamente tudo que é estrangeiro e milenário” (TURIN [19--], nº 1994/413). Nesse caminho, após tecer suas críticas já lidas anteriormente, Turin descreveu as ordens da arquitetura:

Coluna: Os antigos querendo executar uma coluna tomaram o tamanho do homem e achando que o pé era 1/7 de sua altura fizeram a coluna nessa proporção, a coluna Dórica.

Quando os gregos resolveram construir o Templo de Diana procuraram dar mais elegância à coluna e inspiraram-na na mulher imitando a sua cabeleira e as tiras das roupas, verticais. Fizeram a coluna oito vezes a base, a Jônica. Depois aparece a coluna Coríntia de nove a dez vezes a base [...] (TURIN, 1998, p. 126).

Em seguida, o paranaense ainda explicou a geometria da coluna Compósita, da Toscana e da Assíria e demonstrou um grande conhecimento da arquitetura da Antiguidade e do Renascimento, uma vez que destacou em seu parágrafo final: “Vitruvius, arquiteto do templo de Augusto, escreveu um tratado de arquitetura. Vignola, autor das regras das cinco ordens da arquitetura” (TURIN, 1998, p. 126). A vinculação de Turin com Vitruvius, como apresentado anteriormente, é expressa na capa da *Ilustração Paranaense*, a partir do “Homem Pinheiro”.

No caminho desse excerto, analisamos, assim, a articulação da Coluna como um símbolo que é capaz de ultrapassar a cópia do europeu no país. Dessa forma, sua *Columna Paranaense* seria a obra que demonstraria uma construção basilar da cultura ocidental, mas não como uma reprodução dos antigos nem dos europeus, ela seria uma representação do Paraná.

Diante disso, há, portanto, ao menos três questões que podemos considerar em relação a sua crítica aos estrangeirismos: primeiramente, Turin argumentou que a repetição é fruto de artistas e pessoas sem almas e escravizadas; em um segundo ponto, observamos como a Coluna poderia ser uma contraposição a situação de cópia e uma forma de apresentar uma arte autóctone; em terceiro lugar, percebemos a negligência dos brasileiros a sua própria arte. Não obstante, nessa terceira questão, ainda lemos outro manuscrito de João Turin, intitulado de “Construtor em Curitiba”, no qual o escultor teceu duras críticas sobre como, na cidade, os prédios e outras construções eram feitas de “qualquer maneira”. Para Turin, essas não eram realizadas por arquitetos, mas sim, qualquer pessoa que possuísse o mínimo de conhecimento de projetos contratava um pedreiro e acreditava estar fazendo um bom trabalho:

Em Curitiba não é necessário ser arquiteto para fazer a planta e construir um prédio ou uma morada. Qualquer pessoa que deseja construir sua morada pega um catálogo e copia mais ou menos o que acha a seu gosto. Tira uma porta de um projeto, a janela de outro e assim por diante e depois chama um que saiba mais ou menos pôr isso tudo em ordem e dar medidas. Depois chama um construtor que não entende nada de estética e que apenas sabe o preço e tem um pouco de prática e nada mais. O resto os próprios pedreiros se encarregam de pôr tudo nos eixos, mudando ainda segundo a vontade do proprietário e da sua senhora, portas e janelas. Assim se constroem nossas casas e é assim que a Cidade Sorriso vai crescendo em altura e extensão. Há prédios nas nossas artérias principais que estão fora do equilíbrio. Outros que construídos, segundo as regras de Vignola há trinta anos, por simples pedreiros sem pretensão, hoje foram transformados na parte inferior, com duas quadradas de cimento armado, tendo a metade da espessura das colunas Dóricas ou Coríntias. Quando os ornamentos não são essa

infinidade de réguas e balões, são motivos de todos os estilos, até de pernas para o ar (TURIN, [19--], nº 1994/033).

Percebemos, a partir desse trecho, como Turin articulava seus argumentos de acordo com seu conhecimento acerca da arquitetura, prezando pela geometria das ordens antigas e renascentistas. Também é possível observar certa desaprovação à cidade, com um tom jocoso, ao apresentar Curitiba como a “Cidade Sorriso”, o que, ironicamente, mantém-se até os dias de hoje quando se pretende tecer críticas à capital. Usar a qualificação de Cidade Sorriso contrapõe como a noção de felicidade pode ser, na verdade, o oposto em muitas situações, como o é, segundo Turin, no caso das construções. Neste sentido, Turin também apresentou discordância com relação à população e ao governo. No caso, ele continuou seu texto afirmando:

Quantas vezes ouvi dizer por pessoas de destaque e cultas, que acham banalíssimas as decorações de nossa flora e preferem essas ornamentações deturpadas e antiquíssimas da Europa. Na boca de um brasileiro que se preza e que pretende possuir uma cultura artística aprimorada nos dá a impressão de uma pessoa de uma ignorância absoluta de tudo o que a história nos diz dos grandes povos que dominaram o mundo pelas suas criações em todos os ramos da atividade humana. [...]. É impossível que esse povo seja grande e possa comparar-se com os povos que até um cabo de faca imprime a sua forte personalidade de povo pensador e livre. Fazer da nossa maravilhosa flora e fauna todas as decorações de nossos prédios, de nossas moradas. Todas as vezes que propus aos que mandam construir suas moradas alguns ornamentos de nossa flora, riram da minha ousadia. Nós sabemos que seria loucura quereremos de um dia para o outro criarmos uma arte nova e diferente de tudo que se fez até agora, porque a arte de hoje não é mais que o produto e esforço de muitos séculos de civilização (TURIN, [19--], nº 1994/033).

A partir desse trecho é possível analisar outro ponto de discordância de Turin para com parte dos paranaenses e brasileiros, devido, conforme dissertou o escultor, o desconhecimento e a ignorância dessas pessoas sobre a arte. Nessa direção, podemos abrir outro caminho de pensamento quanto ao Movimento Paranista e a maneira que o entendemos hoje na historiografia paranaense aqui discutida no primeiro capítulo. No caso, observamos tensões existentes entre esse projeto que figuraria como homogêneo, único e uniforme.

Partindo para o segundo ponto de nossa análise – as críticas de Turin ao Brasil e a sua população – lemos em um de seus manuscritos sem título, parte de sua experiência vivida em Bruxelas, na Bélgica. Durante os cinco anos na cidade, o paranaense afirmou que não conseguia entender como o Brasil não era conhecido mundialmente. “Falariam da Argentina, do Uruguai e dos Estados Unidos como

nações principais da América. Tive muitas discussões, porque achavam que o Brasil era bugres e negros. Fui para Paris e lá piorou o desprezo por esse grande país” (TURIN, [19--], nº 1994/229).

O paranaense narrou que nunca “foi tão ardentemente brasileiro” e amou tanto a sua terra como quando lá viveu. Contudo, Turin foi percebendo, aos poucos, os motivos de uma nação do tamanho do Brasil não ser lembrada positivamente. Primeiro, quando ganhou menção honrosa no salão de artistas franceses, no lugar de ser entrevistado e publicado no jornal como foram seus conhecidos argentinos e chilenos, o governo brasileiro o enviou uma carta afirmando que seu “trabalho não valia nada e que fazia melhor quando estava em Curitiba”. Quando voltou ao seu país, se deu conta das motivações dos estrangeiros ao diminuírem e criticarem o Brasil. “Visitando o congresso e aceitando uma reunião de coronéis do interior”, Turin percebeu a “barbaridade” que viveria o país (TURIN, [19--], nº 1994/229).

De acordo com esse texto de João Turin, observamos como o artista não recebia reconhecimento do governo, e suas críticas não param por aí. Conforme observamos em seu texto nomeado de “Talento”, para o escultor existiam muitos jovens talentosos no Paraná, contudo, muitos ou desistiam das artes, ou mantinham sempre os mesmos erros sem grandes avanços em suas obras. Ao questionar sobre as razões dessa situação, Turin acreditava que as motivações disso seriam a falta de trabalho e estudo desses jovens, afinal mesmo esses sendo geniais, “[eram] vencidos por outros que sendo inferiores em talento superam pelo trabalho infatigável”. Antes de chegar a essa confirmação, o escultor levantou algumas questões para pensar os obstáculos desses jovens: “Será a dificuldade que tem todos os jovens pobres, de cultivar a arte por falta de bibliotecas e o preço dos livros? Será que o fogo se apaga aos 30 anos? Será a falta de ideal? Será o pouco preço que o nosso povo deu a tudo o que é nosso?” (TURIN, [19--], nº 1994/337).

Para o artista, deveriam ser introduzidos, nas escolas de belas artes, “cursos de vida prática”, no caso, fazia-se necessário ensinar aos jovens que seguiriam a carreira nas artes que os “Péricles e Júlios II” (TURIN, [19--], nº 1994/382) não existiriam mais:

As dificuldades são muitas para os artistas no Brasil onde os governos só se ocupam de política e da vida material da Nação e o artista só obtém uma obra por meios de mil entregas e ofertas de dinheiro as comissões. Enquanto não estabelecerem no Brasil uma soma para a compra de obras de arte e encherem os museus das obras de valor, não teremos nem uma escola e

nem arte Brasileira, tão contada por alguns adutores. Pode produzir milhões de sacas de café milhões de arrolos de algodão e bilhões de outros produtos e ficarem todos milionários. As gerações passam e nós seremos sempre considerados como ricos fazendeiros pelos países que deixam aos pósteras a riqueza e o esplendor do belo. Queira ou não queira as nossos [ilegível] governos, a grandeza de um povo só se conhece pela arte (TURIN, [19--]. nº 1994/431).

Conforme apresentou nesses textos, além de não existir bom gosto artístico no país, os artistas também não contavam com grande influência econômica. Ao citar Péricles e o Papa Júlio II, Turin apresentou sociedades, respectivamente a Atenas do século V a.C e Roma no século XVI, as quais, segundo ele, davam o valor emocional e econômico para os que viviam da arte. Nesse caminho, aproveitamos tal situação para investigar na terceira parte de nosso subcapítulo, a relação do escultor com a Antiguidade. Começamos aqui pensando a constituição da *Columna Paranaense*, no manuscrito “A arte decorativa no Brasil”⁷⁰.

Neste manuscrito, Turin uniu diversos pontos de crítica aqui já apresentados e, também, trabalhou outros novos sobre os quais nos debruçaremos. O autor iniciou seu texto afirmando que não há, em nenhum lugar do Brasil, uma arte genuinamente brasileira⁷¹, “todos os moldes ou modelos vêm prontos da Europa, é só aplicá-los”. Conforme já apontado, para o escultor seria incompreensível que um artista brasileiro vivesse “escravo das criações dos outros povos”, uma vez que no país existiria uma flora fecunda, rica e bela. João Turin acreditava, assim, que os culpados dessa situação em que se encontravam as construções no país seriam os arquitetos, pois eles eram os encarregados da criação das cidades (TURIN, [19--], nº 1994/032).

A natureza foi o principal caminho de crítica e argumentação de Turin. Ele a exaltou e a pensou como uma saída para essa nova arte brasileira. Os que não a trabalhavam, não amavam a terra nativa. Ela ainda acabou por se tornar o ponto de encontro com a Antiguidade. Em um primeiro momento, o escultor comparou a “flora” brasileira, sem especificar qual bioma, com as palmeiras e o lótus do Egito e com a folha de canto da Grécia. Segundo o autor:

⁷⁰ Devido ao tamanho e influência desse manuscrito na historiografia paranaense está anexo a esta dissertação.

⁷¹ Aqui entendemos que apesar de João Turin apresentar em seu manuscrito a busca por uma nova “arte” brasileira, quando esse se refere a falta de criações genuínas, critica não a arte paranaense constituída de estátuas, quadros e desenhos, mas sim a arquitetura do Paraná e do Brasil. A ambiguidade de seu texto se dá, uma vez que para o escultor a arquitetura também seria arte.

Mas os nossos arquitetos vivem no meio dessa variedade de arbustos, folhas e frutos tão belos, tão originais como foram as palmeiras e o lótus do Egito, como a folha de acanto da Grécia que se fez o famoso capitel Coríntio, como o teto que os góticos ornavam as maravilhosas catedrais e não vêem nada de interessante para estudar, para estilizar e aplicar em suas criações (TURIN, [19--], nº 1994/032).

A partir dessas críticas, João Turin enunciou como o Paraná, em contraposição a todos os outros estados do país, seria o único a esboçar um início de arte decorativa indígena devido a construção de dois locais que contavam com suas obras: o Salão Paranaense do Clube Curitibano e a fachada da Casa Paranista de Dr. Bernardo Leinig. Conforme descreveu o escultor, “os dois únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro”. Para Turin, essas duas construções seriam um “esboço” do que ele desejava executar. O qual, segundo o escultor, “quer queira ou não, será incontestavelmente o estilo paranaense” (TURIN, [19--], nº 1994/032).

Nesse sentido, Turin retomou sua noção de liberdade e escravidão, reafirmando que um povo livre seria aquele que não copiaria e agiria por si só, sendo que em Curitiba faltaria apenas um arquiteto de audácia e coragem de expressar a alma livre do povo. O escultor afirmou veemente essa situação, pois segundo ele, o Paraná teria com o Pinheiro um exemplo de Coluna, a qual seria um símbolo de “força criadora”, como era do povo egípcio, que “há sete mil anos eram menos escravos do que nós, cortaram as duas palmeiras e ornaram-na com lótus e as folhas de papiro e colocaram-na nos seus templos”. Assim, tece sua comparação entre a árvore e a estrutura arquitetônica da Antiguidade, afirmando que os paranaenses seriam donos do Pinheiro, uma coluna maravilhosa, e era necessário apenas “orná-lo com seus frutos e folhas para igualar-se em grandeza e beleza às colunas do Egito, Roma e Grécia antiga” (TURIN, [19--], nº 1994/032).

Destarte, percebemos como as referências à Antiguidade eram expressas pelo escultor – muitas vezes, reforçando seu desconforto diante da situação no país. Ao retomar Péricles e Júlio II, João Turin voltou-se à uma realidade que entendia ser favorável para o artista. Nesse ponto, percebemos a importância de entender até o momento todas as críticas tecidas pelo escultor, uma vez que junto delas, Turin apresentou uma saída, uma outra realidade para se almejar.

Ao lermos tais proposições de João Turin, percebemos que parte delas muito se assemelham ao escrito por Vitruvius em seu livro *Da Architectura*, citado pelo

paranaense em um de seus manuscritos. Vitruvius, ao dissertar sobre o estatuto do artista na Antiguidade, saiu em defesa da necessidade de reconhecimento e dinheiro para a criação das mais belas obras de arte:

[...] os próprios artistas não poderão nos oferecer a sua arte se não tiverem abundância de dinheiro, se não estiverem integrados em escolas de reconhecida Antiguidade ou se não tiverem prática forense e eloquência, bem como, pela sua própria diligência, a autoridade dos estudos para que sejam reconhecidos naquilo que proclamam saber.

2. Podemos verificar isso nos antigos escultores e pintores, porque, entre eles, os que tiveram mérito reconhecido e o benefício da recomendação permaneceram em eterna memória para a posteridade, como Míron, Policleteo, Fídias Lisipo e outros que conseguiram a celebridade através da arte. E conseguiram-na porque produziram obras para grandes cidades, para reis ou para nobres cidadãos[...] (VITRÚVIO, De Architectura, III, prefácio, 1 e 2)⁷².

Conforme podemos perceber a partir do excerto, o pensamento de ambos apresenta similaridades. No entanto, João Turin vivendo cerca de dezoito séculos após a produção de Vitruvius, articula Antiguidade e Renascença, tornando-as dois modelos a serem seguidos. Conforme descreveu o paranaense, nesses dois períodos existiam os patrocinadores que permitiram os artistas a criarem de acordo com seus verdadeiros sentimentos e alma, sem a necessidade de se adequar a políticas e à modismos:

Phidias - Grego - Nascido em Athenas 500

MiguelAngelo - Italiano, nascido na toscana em 1475 – 1567. 89 anos em Roma - S. Pedro de Roma

Esses dois gênios a que devemos as obras mais formidáveis que os homens criam sobre a terra, nasceram um na Grécia em 500 antes de Cristo, outro na Toscana em 1475, isto é, 1975 anos depois de Phidias, começaram ambos com a mesma felicidade [ilegível] protegidos, um por Péricles, outro pelos Papas. Podendo assim, graças a esses [...], realizarem o seu grande sonho de artistas de gênio. Isto mostra, também, que é indispensável que os artistas sejam escolhidos e protegidos pelos governos de outra maneira é quase impossível que um artista por genial que seja possa executar grandes obras

⁷² VITRÚVIO, **Tratado de Arquitetura**. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 165-166. No original, em latim: “[...] sed et doctis et scientibus auctoritas egregia et stabilis adderetur ipsique artifices pellicerent sua prudentia, qui, etiamsi non pecunia sint copiosi seu vetustate officinarum habuerint notitiam aut etiam gratia forensi et eloquentia, cum fuerint parati, pro industria studiorum auctoritates possent habere, ut eis, quod profitentur scire, id crederetur. igitur quoniam haec non ita, sed uti natura rerum voluit, sunt constituta, non efficitur, ut possint homines obscuratis sub pectoribus ingeniis scientias artificiorum penitus latentes, quemadmodum sint, iudicare. Maxime autem id animadvertere possumus ab antiquis statuariis et pictoribus, quod ex his, qui dignitatis notas et commendationis gratiam habuerunt, aeterna memoria ad posteritatem sunt permanentes, uti Myron, Polycletus, Phidias, Lysippus ceterique, qui nobilitatem ex arte sunt consecuti. namque ut civitatibus magnis aut regibus aut civibus nobilibus opera fecerunt, ita id sunt adepti.”.

como foram executadas por esses dois grandes mestres (TURIN, [19--], nº 1994/410).

Segundo Turin, Péricles, além de ser um excelente governante para os artistas, viveu em um sublime tempo da antiga Grécia, em que existia a beleza de espírito e de corpo. Assim, esse período “Clássico” da Antiguidade seria, para o escultor, não apenas um ótimo local para o artista viver, mas também para o desenvolvimento da raça, em que todos poderiam ser fortes, robustos e belos, devido a alimentação, ginástica, higiene e escola (TURIN, [19--], nº 417).

Conforme se entende nos dias de hoje, o período Clássico da Grécia Antiga abarca, sem exatidão, os anos de 500 a.C a 300 a.C., momento em que Atenas e Esparta possuíam maior influência política no mundo grego. Nesse período, conforme descreve Funari (2015, p. 116), observamos as invasões persas, o domínio da Liga de Delos pela Atenas Democrática, a Era de Péricles e as Guerras do Peloponeso.

A “Era de Péricles”, segundo o autor, foi um momento em que, após a importante participação de Atenas nas Guerras Médicas, o regime democrático da pólis atingiu seu pleno desenvolvimento. Com Péricles, líder entre os democratas, parte dos cargos políticos tornaram-se acessíveis aos ricos e aos pobres, “e as palavras justiça e liberdade passaram a ser referências importantes no imaginário ateniense” (FUNARI, 2015, p. 27). Ainda, entre os anos de 440 e 432 a.C, o governante grego “comandou a construção de diversos edifícios monumentais na cidade que se tornou o centro artístico, econômico e intelectual da Grécia” (FUNARI, 2015, p. 27).

Ao entender a grandiosidade desse período histórico, uma vez que esse seria um momento de liberdade e de tranquilidade para os artistas, Turin o reconheceu, principalmente, a partir das criações de Fídias. Conforme escreveu, a arte seria a maneira de conhecer as sociedades que já passaram: “[seria] a criação artística que marca a grandeza de um povo e a história de um espaço [...], um vaso de Fídias contém toda a civilização e a grandeza do reino de Péricles” (TURIN, [19--], nº 1994/258).

Fídias foi bastante ressaltado por Turin, pois para o paranaense, suas obras revelariam o mais perfeito equilíbrio:

Tudo é grande e perfeito, o que ele criou. Basta olharmos esse e estudarmos esse Eracles para termos para sentirmos o poder de sua força e conhecimento. Linhas puras, formas jamais iguais, movimento simples e

sublime, um modelado simples e uma harmonia de claros e escuros que receberão a solidez e beleza de seus planos (TURIN, [19--], nº 1994/410).

Tanto o período clássico da Grécia Antiga quanto Fídias seriam modelos a serem seguidos, assim como, em toda a história da civilização, o período vivido por Michelangelo e os Mecenas⁷³. Conforme apontou Turin, Michelangelo seria um gênio pois teria criado a obra David e finalizado a Capela Sistina “uma das mais formidáveis decorações feitas até hoje”, em que o “gênio escultor, pintor, arquiteto e poeta”, marcou seu conhecimento de desenho e anatomia. Turin de maneira alguma aceitaria possíveis comparações de outros autores e artistas com os dois aqui citados. Criticando todos que, de alguma maneira, vinculassem ou desaprovassem as criações dos dois "semideuses" (TURIN, [19--], nº 1994/425).

Diante dessa situação, sabemos que para o escultor paranaense se vincular ao passado grego ou renascentista não seria copiar o continente europeu. Esses dois modelos seriam motivos universais de beleza e inspiração. Destarte, pensar o trabalho de Turin e o Movimento Paranista a partir da Recepção da Antiguidade nos permite observar particularidades do escultor em sua noção de projeto paranista. Nesse caminho estão suas obras arquitetônicas da Casa Paranista e do Salão Paranaense, nas quais Turin buscou articular os elementos regionais com o símbolo da coluna antiga, criando, assim, um novo estilo paranaense também para a arquitetura. Essas duas obras serão estudadas por nós no subcapítulo a seguir.

4.3. COLUMNNA PARANAENSE NA ARQUITETURA: A CASA PARANISTA E O SALÃO PARANAENSE

Ao entendermos como João Turin pensava a Antiguidade e a construção de sua *Columnna* Paranaense, encaminhamos nosso texto para a análise dessa obra na arquitetura de Curitiba: seus projetos da Casa Paranista e Salão Paranaense, os quais, segundo o escultor, foram aceitos por pessoas ousadas, sem medo do novo e de exaltar as belezas do Paraná.

Antes de Turin propor suas obras arquitetônicas, já era possível, no início do século XX – e ainda é – observar a iconografia Antiga nas ruas da cidade de Curitiba.

⁷³ Para encontrar outra [arte] da mesma força e poder de formas [de Fídias], foi necessário esperar 1975 anos (TURIN, [19--], nº 1994/425).

Dentro desses exemplos, encontramos o Prédio Histórico da UFPR, anteriormente citado; o Palácio Rio Branco, atual Câmara dos Vereadores, construído em 1896; o Antigo Gymnasio Paranaense, de 1904; o Paço da Liberdade, criado em 1916; e o Templo das Musas, inaugurado em 1918. Entretanto, as construções de João Turin se distanciaram desses exemplos, uma vez que o escultor articulou o Antigo na capital paranaense aos signos do pinhão, pinheiro e erva-mate.

Marcelo Sutil, em seu livro *O Espelho e a Miragem* (2009), inicia seu primeiro capítulo discutindo um dos textos do escritor paranaense Euclides Bandeira sobre Curitiba. Conforme apresenta Sutil (2009, p. 21), Bandeira tinha como um de seus prazeres caminhar pela cidade no início do século XX, assim, “posicionado numa esquina qualquer, o escritor afirmava que aquele era o seu ponto favorito” para perceber a movimentação das pessoas e das construções da ambígua capital paranaense que vivia um momento de transição. Euclides Bandeira pôde, durante sua vida, acompanhar “a passagem da velha Curitiba do casario colonial para uma nova cidade, esta sim mais alta, onde as colunas gregas efetivamente fizeram-se presentes na paisagem eclética”:

Detesto, porém, as vielas de pardieiros acaçapados, as ruas da amargura da pobreza; não pelo receio de um punhal rebrilhando na sombra que a miséria esmola não assalta, mas porque aqui o pensamento se abaixa, nivelando-se ao rés-do-chão. Os edifícios, observou perfeitamente Stanislas de Guaita, deveriam ser elevados: obrigariam os transeuntes a erguer a cabeça e com ela as aspirações. Muito bem. Os gregos foram inigualáveis porque estavam habituados a olhar para o alto, para a folha de acanto dos capitéis coríntios (BANDEIRA, 1907 apud SUTIL, 2009, p.21)

Euclides Bandeira teve presença marcante na revista *Ilustração Paranaense*, sendo, conforme apresentamos no segundo capítulo, um dos autores que mais dialogaram com a Antiguidade em seus textos publicados. Dentre alguns exemplos, observamos que Bandeira (nº1, 1927, p. 26) apresentou na revista pensamentos de Sêneca quanto à morte e exaltou personalidades paranaenses por meio da comparação com personagens da Grécia Antiga: intitulou Rocha Pombo, o historiador, professor e político paranaense, de Heródoto do Paraná (BANDEIRA, nº 4, 1928, p. 11) e Alfredo Escragnole Taunay, idealizador do Passeio Público de Curitiba, como detentor de espírito apolíneo devido a esse projeto (BANDEIRA, nº 5, 1928, p. 26).

A partir das proposições do escritor curitibano, percebemos o que fora discutido por nós anteriormente: o conhecimento da Antiguidade pelos intelectuais da cidade

como um importante elemento de constituição da cultura letrada – o que não é uma novidade em território paranaense e brasileiro nesse período. Segundo discute Fábio Vergara Cerqueira (2014, p. 418), a “apropriação do clássico é um fenômeno nacional, característico da urbanização e modernização do país entre o Segundo Império e República Velha”. Juntamente da retomada da Antiguidade, observa-se “um processo de reinterpretação, cujas ênfases variam conforme a região”. No caminho dessa argumentação, já observamos variadas perspectivas paranaenses no retomar do mundo antigo em sua cultura e arquitetura.

De acordo com as ações paranistas notamos a reconfiguração da Antiguidade na *Ilustração Paranaense* de ao menos três maneiras: 1 - a partir de textos e citações de autores antigos; 2 - da constituição de narrativas acerca da mitologia em relação às belezas naturais do estado do Paraná; 3 - das obras escultóricas de João Turin. Entre elas, existem diferentes formas de pensar a Antiguidade, como, por exemplo, as menções que reforçavam a erudição antiga entre os intelectuais de Curitiba; ou mesmo algumas combinações e comparações entre as duas temporalidades, as quais objetivavam uma produção inovadora. É esse tipo de articulação entre antigos e paranaenses que tornou possível a criação de diferentes interpretações sobre o Paraná e sobre a Antiguidade, como visto nos contos “A derrota do Titan” e “Os briareus verdes”, nas obras de Turin *Ânfora* e *Columna Paranaense* e em algumas de suas criações arquitetônicas como a Casa Paranista e o Salão Paranaense.

O Salão Paranaense foi construído em fins dos anos 1920, no Clube Curitibano. Segundo descrito na Revista do Clube Curitibano - “edição especial, 114 anos de História”, o Salão funcionava como restaurante e em suas paredes, havia quadros representando a flora, a fauna local e a beleza das Cataratas do Iguaçu. Na decoração, de estilo grego, existiam filamentos, molduras, colunas e capitéis que representavam o pinheiro, o pinhão e a pinha.

Conforme encontramos nos jornais do período, foram publicadas notícias sobre sua inauguração, todas em tom laudatório e convidativo aos leitores para o conhecer (O DIA, 1929, p. 6). Além disso, a revista *Ilustração Paranaense* publicou em 1930 uma grande matéria escrita por Leoncio Correia sobre o Clube e a criação de Turin. No texto, intitulado “O Club Curitybano”, o autor afirmou que João Turin, desde que morava na Europa, pensava em criar uma estilização regional baseada no Pinheiro do Paraná. Contudo, ao retornar para solo paranaense em 1922, não obteve aprovação para suas decorações.

Segundo Correia (nº 1, 1930, p. 10-13), “Turin ideou uma fachada com motivos do pinheiro. O projecto não foi aprovado pelos técnicos da municipalidade. Outros projectos foram creados pelo referido artista e todos eram recusados”. Essa situação se alterou quando o Senhor Ulysses Vieira se tornou presidente do Clube Curitibano e “rompeu o preconceito de que, tudo o que devíamos ter, deveria ser importado do estrangeiro”. Diante desse momento de inflexão, Turin foi chamado para ornamentar parte do Clube Curitibano e concretizou seu estilo paranaense:

O snr. Ulysses Vieira [...] entregou à J. Turim a ornamentação da referida construção, concretizando assim o estilo paranaense; Depois, necessitava-se reformar a biblioteca e o actual presidente, teve idea de faze-la com motivos também paranaenses. Entregou a obra aos importantes atelieres dos snhrs. Maida & Irmãos que indiscutivelmente estão em primeira plana, na construção de moveis artisticos no Brasil. Estes pelo trabalho do esculptor-entalhador F. Szabo, confeccionaram essa obra prima que enriquece a nossa aristocratica sociedade. - E assim, surgiu o inicio de uma era nova no Paraná, abatendo a mania da copia e da inspiração em obras de outros povos. - Estamos certos que o nosso estylo será o precursor da criação do estylo brasileiro (*ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, nº 1, 1930, p. 11).

O Salão, criado por João Turin, foi construído na antiga sede do Clube Curitibano, localizada na Rua XV de Novembro esquina com a Rua Barão do Rio Branco. Essa sede foi demolida nos anos de 1940 e deu lugar a construção do chamado “Palácio Encantado” do Clube.

Para entendermos a importância do Salão Paranaense de João Turin na sociedade curitibana, é necessário conhecermos a proeminência social do Clube Curitibano na cidade. Conforme descrito em seu site (CLUBE CURITIBANO, 2021c), foi fundado em 1881, com o objetivo de criar um espaço de integração cultural e social para Curitiba. Formado pela elite da cidade, era entendido como o grande local de sociabilidade dessa camada social. Realizava diversos eventos, como bailes de gala, concursos de Senhorita Curityba, as já citadas Festas da Primavera, carnavais e recepções de formaturas dos cursos de Medicina, Direito e Escola Normal.

Na referida matéria da *Ilustração Paranaense*, Leoncio Correia afirmou que se em Portugal ocorresse algo que fizesse com que o país desaparecesse da terra, lembrar-se-iam da sociedade portuguesa a partir dos Lusíadas. Enquanto isso, em comparação com Curitiba, caso houvesse um terremoto e destruísse o Clube, “elle viveria entre as ruinas aventuradas, com a dolorosa e magnifica eloquencia de uma estatua mutilada de deus olympico”. Conforme exaltou Correia (nº 1, 1930, p. 10), “o

centro de sociabilidade fidalga [era] o mais alto orgulho da cidade [...]. A vida do Club Curitybano marca uma ascensão serena e radiosa para a glória”.

João Turin era frequentador do Clube e foi até mesmo juiz de um dos concursos de Senhorita Curityba (nº 7, 1928). Nesse sentido, apesar de encontrarmos poucos dados acerca da construção do Salão Paranaense, suas motivações e relações entre Turin e Ulysses Vieira, entendemos que provavelmente esse contato se deu dentro deste espaço de sociabilidade. Vieira era uma referência da intelectualidade no Paraná e, provavelmente, dialogava com Turin. Formado em Direito pela Universidade do Paraná, foi delegado de polícia, Promotor Público em Rio Negro, deputado ao Congresso Legislativo e presidiu o Clube Curitibano, a Academia Paranaense de Letras e o Centro de Letras do Paraná (NICOLAS, 1969).

Ainda, conforme destacou Camargo (2007, p. 170-171), sabemos que a revista *Ilustração Paranaense* “foi pensada e produzida por um grupo vinculado aos círculos intelectuais que frequentava o Clube Curitibano”. Diante dessa afirmação, entendemos que a construção de um Salão Paranaense e de uma biblioteca com símbolos da natureza regional revela a afinidade e o próprio desejo paranista presente entre os integrantes do Clube. Isso não apenas como uma proposição de João Turin, mas de um círculo da elite paranaense na qual Turin acabou por ser, em diversos momentos, um dos principais idealizadores.

O Salão Paranaense, apesar de ser de grande importância para a constituição do projeto paranista como cultura material, ficava dentro de um espaço privado. A Casa Paranista, por sua vez, mesmo sendo uma residência privada, ultrapassou as paredes do clube da elite curitibana e alcançou as ruas para todos a enxergarem.

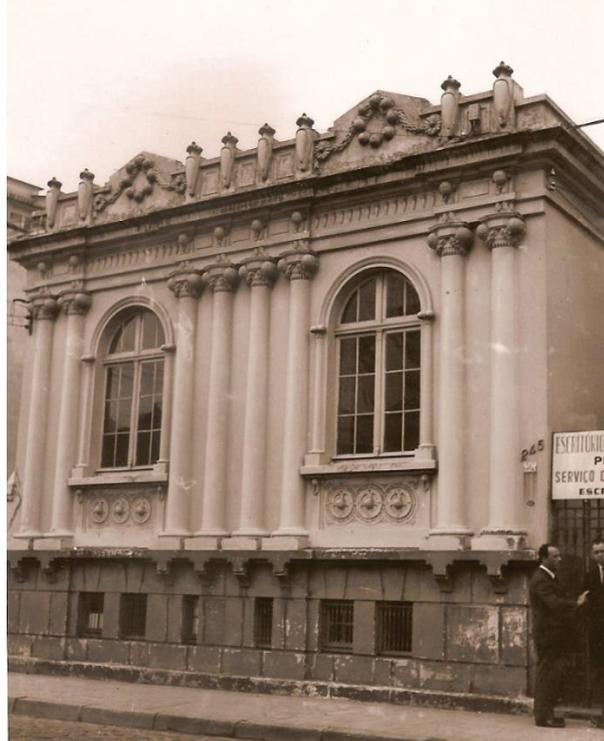
A Casa Paranista, residência de Dr. Bernardo Leinig ficava localizada na Rua José Loureiro, no Centro de Curitiba. Não foi veiculada pela *Ilustração Paranaense* e não encontramos menções ao projeto arquitetônico a partir de outros jornais e revistas do período⁷⁴. A construção também não existe mais⁷⁵, soubemos sobre sua existência a partir dos manuscritos do escultor e de imagens disponibilizadas no *site João Turin*.

⁷⁴ Esse levantamento foi feito de acordo com a pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira das palavras-chave “Casa Paranista”; “Casa Dr. Bernardo Leinig”; “Bernardo Leinig” e “Rua José Loureiro” nos periódicos paranaenses entre as décadas de 1920 e 1930.

⁷⁵ Conforme já expressei, não obtemos muitas informações sobre a Casa Paranista, pouco encontramos sobre sua construção e menos ainda sobre sua demolição. O que sabemos acerca de sua destruição vêm de comentários sobre a obra de João Turin em um tópico nas redes sociais acerca da “Curitiba de Antigamente”. Nesse, afirma-se que a casa foi demolida na década de 1970 para escapar do tombamento, contudo, não foi possível confirmar a veracidade dessa informação.

No projeto arquitetônico da casa, conforme observamos na figura 15, em sua platibanda, João Turin projetou estilizações de pinhões e pinhas, na fachada existiam seis ornamentos de *Columna Paranaense* e altos relevos também de pinhões e pinhas. O portão de ferro ao lado, sendo a entrada da casa, é uma criação em *art-nouveau* do Pinheiro do Paraná. Conforme podemos observar na imagem, a casa de João Turin seguia a necessidade de manter o equilíbrio entre seus elementos. Isto é, apresentava três pares de *columnas*, três pares de pinhões acima das *columnas*, dois trios de pinhas abaixo das janelas e acima das janelas duas composições que lembram guirlandas formadas por pinhas. O equilíbrio entre as formas era um ponto de extrema importância para o escultor, que tanto criticou arquitetos e construtores que não conheciam as regras básicas da arquitetura e das colunas.

FIGURA 15 - FOTOGRAFIA DA CASA PARANISTA



FONTE: Site João Turin

Entendemos a Casa Paranista de João Turin como uma construção que deriva do ecletismo arquitetônico presente na cidade de Curitiba na virada do século XIX para o XX. Conforme destacou Marcelo Sutil (2009, p. 26), o ecletismo foi uma proposta para as cidades em movimento de transformação urbana, devido às novas concepções de morar, baseado na dicotomia público e privado, pensadas pela burguesia no século XIX. O estilo, segundo o autor, “emoldurou as novidades então implantadas” pela ascensão dessa nova classe social oriunda da Revolução Industrial,

que buscava referências para ostentar suas fortunas. Apesar de surgir nas grandes cidades europeias, Sutil (2009, p. 27) afirma que “o eclético também foi amplamente acolhido nas cidades distantes dos grandes centros de tradição histórica, como era o caso de Curitiba, onde a apropriação de estilos de diferentes épocas [tinha como intuito evocar uma memória inexistente”.

Nesse sentido, sabemos que na capital paranaense o ecletismo na arquitetura se fazia presente devido a nova elite constituída pela venda da erva-mate. Essa camada social deu os primeiros passos para a concepção dos ideais paranistas, uma vez que buscou a modernização de Curitiba por meio da construção de novos edifícios que expressassem suas novas condições econômicas e culturais. Basear-se no estilo eclético também seria uma maneira de demonstrar a intelectualidade do grupo, afinal essa arquitetura apresentaria o que se apreciava e ocorria em outras partes do mundo (SUTIL, 2009, p. 27).

A palavra “eclético”, se pensada em seu sentido literal, revela algo que é “composto de diferentes elementos, de tendências divergentes” ou, ainda, alguém que “gosta de coisas e pessoas de natureza bastante diversa” (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2021c). Esses sentidos conhecidos no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa não exemplificam totalmente o significado do eclético na arquitetura, mas revelam a característica desse estilo. Isto é, uma construção formada por diversos elementos. Conforme observamos nos escritos de Sutil (2009, p. 22) acerca do que seria o ecletismo em Curitiba:

Diariamente, novos sobrados preenchiam as principais ruas do centro, requintados solares eram erguidos (Valorizando áreas de antigas chácaras), e loteamentos ampliavam os limites do quadro urbano. Nossos cronistas observavam, maravilhados, construírem-se chalés, palacetes, modestas casas, prédios comerciais e residências, sob influências barrocas, góticas, renascentistas, toscanas, mouriscas, românticas ou todas ao mesmo tempo, numa mesma fachada e numa profusão de leituras e releituras traduzidas em uma só palavra: eclético.

O auge do estilo na cidade esteve situado nas primeiras décadas do século XX e, segundo o autor, os principais arquitetos envolvidos em sua construção eram Augusto Huebel e Carlos Thaty. Conforme discutiu Sutil (2009, p. 35), a proposta desses dois autores seguiria “modelos similares aos encontrados nos álbuns de arquitetura oitocentista, principalmente nos desenhos de *Habitations Modernes*, publicados por Viollet-le-Duc, uma união do renascimento francês com o *art-nouveau*

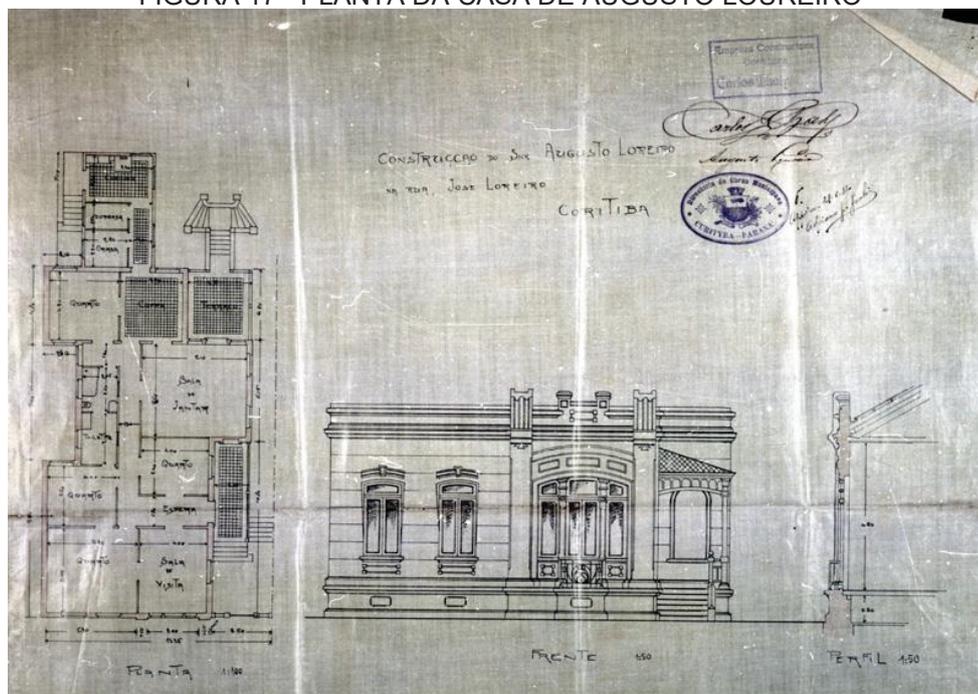
transpostos para uma fachada não muito extensa”. Um exemplo que se assemelha ao estilo da Casa Paranista (figura 16) é o projeto realizado para a casa de Augusto Loureiro, por Thaty (figura 17).

FIGURA 16 - PLANTA DA CASA PARANISTA



FONTE: Site Pergamum Curitiba. Casa da Memória de Curitiba.

FIGURA 17 - PLANTA DA CASA DE AUGUSTO LOUREIRO



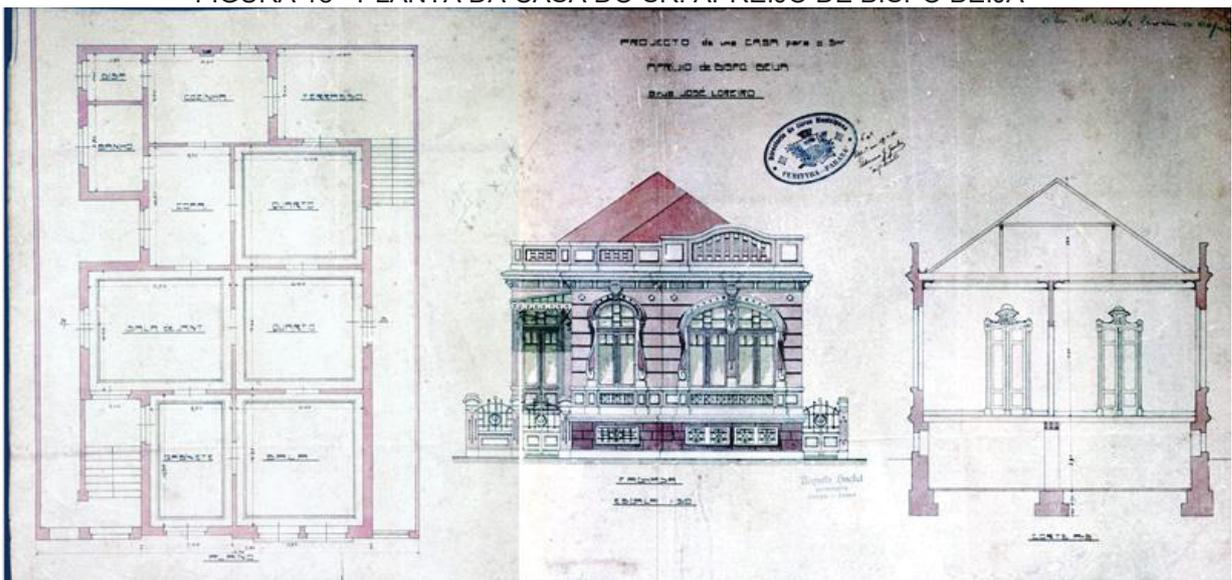
FONTE: Site Pergamum Curitiba. Casa da Memória de Curitiba.

Segundo descreve Sutil (2009, p. 73), a casa projetada por Thaty, também na rua José Loureiro, possuía:

O reboco recortado da parede formava frisos horizontais, que se contrapunham à marcante verticalidade das janelas, estreitas e compridas. Mesmo a janela da sala de visitas, bem mais ampla que as demais, fora dividida em três partes, separadas por duas estreitas falsas colunas e ladeada por outras duas que se sobressaem acima da platibanda. Um pequeno gradil em ferro, com recortes em art-nouveau, complementava o desenho arredondado da bandeira da maior das janelas. O alpendre lateral, também sustentado por uma estreita coluna, tinha cobertura em folhas de zinco ou placas de ardósia, a julgar pelo projeto da fachada.

Além dessa casa projetada por Thaty, observamos no acervo Pergamum Memória Curitiba, outras casas de estilo arquitetônico eclético na mesma rua da Casa Paranista. Mais um exemplo é a casa do senhor Apreijo de Bispo Beija, em 1912 (figura 19). Essas casas ecléticas na Rua José Loureiro encontradas no acervo citado, foram construídas na década de 1910, em contraposição a Paranista, que foi idealizada em 1929. A Casa de Dr. Bernardo Leinig, assim, compunha um espaço em que a mescla de estilos já era comum, entretanto, conforme afirma Turin, ela não pode ser considerada da mesma maneira que outras construções da cidade, locais onde quaisquer pessoas teriam copiado o estilo de catálogos, sem ligar para as medidas e a ordem estética.

FIGURA 18 - PLANTA DA CASA DO SR. APREIJO DE BISPO BEIJA



FONTE: Site Pergamum Curitiba. Casa da Memória de Curitiba.

Não sabemos se as críticas de João Turin são a esses arquitetos citados por Sutil, de toda forma, o que nos chama a atenção aqui é a aproximação do escultor com as reflexões de Vitruvius. No capítulo dois da obra *Da Architectura*, “Definições da arquitetura”, o arquiteto romano descreveu os elementos necessários para uma construção: “Na realidade, a arquitetura consta de: ordenação, que em grego se diz taxis; disposição, à qual os gregos chamam *diathesis*; eúritmia; comensurabilidade; decoro e distribuição, esta em grego dita *oeconomia*” (VITRÚVIO, De Architectura, I, 2, 1)⁷⁶.

Em seguida, explica cada um e porque são importantes para trazer equilíbrio a um projeto arquitetônico. A ordenação, por exemplo, “seria necessária pois define a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade”. Já a comensurabilidade, segundo Vitruvius (De Architectura, I, 2, 4)⁷⁷, “consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura”. Essa característica segue o mesmo princípio da proporção simétrica do corpo humano, expressa por Leonardo Da Vinci e retomada por Turin em sua obra do Homem Pinheiro.

Ainda no mesmo capítulo de Vitruvius, conhecemos que o princípio da beleza e funcionalidade da arquitetura seria atingido somente quando a obra fosse “agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade” (VITRÚVIO, De Architectura, I, 3, 2)⁷⁸. Isto é, percebe-se também que tais proposições são trazidas pelo escultor paranaense em suas críticas, dado que para ele ninguém no Paraná sabia seguir essas regras. Nesse sentido, sua casa torna-se única, uma vez que mesmo que seja do estilo eclético, assim como outras construções paranaenses, ela trabalha os conceitos da arquitetura antiga e apresenta a simetria em sua fachada.

Vitruvius não propunha em sua obra a necessidade de impor o certo e o errado. Para ele, o arquiteto deveria agir de acordo com a unidade da obra e simetria que

⁷⁶ Tradução de M. Justino Maciel, 2007. p. 72. No original, em latim: “Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece τάξις dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διάθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione, quae graece οἰκονομία dicitur”.

⁷⁷ Tradução de M. Justino Maciel, 2007. p. 76. No original, em latim: “Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatim ad universae figurae speciem ratae partis responsus”.

⁷⁸ Tradução de M. Justino Maciel, 2007. p. 82. No original, em latim: “[...] venustatis vero, cum fuerit operis species grata et elegans membrorumque commensus iustas habeat symmetriarum ratiocinationes”.

estabelecesse melhor a relação entre as partes e o todo. Assim, conforme explica Justino Maciel (2007, p. 42) na introdução de sua tradução da obra do arquiteto romano, seria necessário levar em consideração a natureza do local, a dimensão da obra e os meios financeiros para se realizar uma construção. Esse é um posicionamento também assumido por João Turin, uma vez que ao analisar as colunas existentes na Antiguidade, apresenta cada qual de acordo com as particularidades naturais de suas regiões⁷⁹. Ainda, no mesmo caminho, o escultor constrói a Casa Paranista em um estilo arquitetônico eclético já presente na rua que a mesma se localizaria. Ele a faz apresentando a simetria e a harmonia, a coluna e os símbolos paranistas em sua construção, não precisando seguir o estilo de arquitetura clássica para isso.

Pensando na Casa Paranista, sabemos que ela era residência do médico Bernardo Leinig e, assim como a relação entre Turin com Ulysses Vieira, pouco descobrimos sobre as motivações de sua criação. O que conhecemos sobre o médico paranaense é que esse formou-se em Medicina na Universidade do Paraná em 1922 e era figura de destaque na sociedade curitibana. Foi presidente do Curitiba Futebol Clube e participou da diretoria de diversos outros clubes esportivos. Fez parte da linha de frente no combate à peste bubônica em Paranaguá no ano de 1925, e compunha a lista dos médicos da Segurança Industrial, atendendo acidentes de trabalho. Seu nome é comum nos jornais do período, sempre em destaque na lista de profissionais da saúde ou envolvido com esporte e ações médicas vinculadas a filantropia (NICOLAS, 1969, p. 208).

Devido a sua proeminência social e a partir da fala de Turin de que ele, juntamente com Vieira teriam sido os únicos “corajosos” a aceitarem seus projetos, inferimos a participação de Dr. Leinig nos debates paranistas. Nesse mesmo caminho, é possível perceber que o escultor cultivava uma relação de proximidade com o médico. Ao aceitar morar na única casa com *Columnas* Paranaenses de Curitiba, Bernardo Leinig demonstrou não apenas o gosto pelo estilo, como também o desejo de se identificar, propagar e investir na materialização desses símbolos para outras realidades além do círculo social da elite curitibana.

Conforme lemos nos manuscritos de João Turin, é possível perceber tensões entre sua proposição arquitetônica paranista e a sociedade curitibana. Afinal, além de

⁷⁹ Relembrando seu manuscrito, a egípcia seria constituída pela folha de lótus, a grega pela de acanto, enquanto a paranista, pelas pinhas e pinhões da Araucária.

o escultor criticar a “ignorância artística” dos moradores da região, sabemos da rejeição da compra de seus projetos. Nesse caminho, levantamos aqui um questionamento: por que apenas duas pessoas aceitaram materializar suas construções? Há, diante dessa pergunta, uma contraposição para com outras obras de João Turin, como os bustos e altos relevos criados pelo escultor, que foram encomendados e comprados pelo Governo do Paraná e por cidades como a Lapa, além de Curitiba. Como também, no caso das ilustrações presentes na revista *Ilustração Paranaense*, conforme o grande número observado na tabela 1, presente no segundo capítulo deste trabalho.

Para responder porque o artista foi um nome em evidência na escultura e nas artes gráficas curitibanas no início do século XX, mas não se destacou arquitetonicamente, levantamos aqui quatro pontos principais que se interligam. No primeiro deles, entendemos que o projeto paranista deve ser pensado de uma maneira diversa e não como uma unanimidade na capital paranaense. Isto é, pensamos o Paranismo como um movimento múltiplo, de modernização, identitário, político e artístico e de grande duração, com diferentes proposições em cada década.

Conforme expressou Pereira, nas duas primeiras décadas de 1900 houve a busca pela modernização da capital curitibana a partir da construção de edifícios, implementação da energia elétrica, novas formas de transporte e de registro e, ainda, o desejo de se igualar às novidades parisienses. Contudo, no fim dos anos 1920, momento de produção da *Ilustração Paranaense* e de grande produção artística, não notamos grande investimento arquitetônico na cidade assim como nas duas décadas anteriores. Nesse sentido, é importante compreendermos que não necessariamente as mesmas pessoas que buscavam a modernização técnica e a vinculação com a Europa, também estavam aptas a se engajar nas produções artísticas vistas na *Ilustração*, por exemplo.

Entendemos que João Turin teve grande proeminência na sociedade curitibana na década de 1920 como escultor devido à relação com a política paranaense coetânea. O legislativo e o executivo buscavam exaltar heróis políticos e militares do estado, andando de mãos dadas ao projeto de constituição de um imaginário nacional republicano pós-Proclamação. Já como produtor gráfico do periódico, sabemos que Turin frequentava o círculo social do Clube Curitibano que propunha a veiculação das ideias paranistas por meio da revista *Ilustração Paranaense*. Assim, João Groff e outros autores compartilhavam de ideais semelhantes aos do escultor.

Ao entendermos essa multiplicidade de posicionamentos no Paranismo, chegamos ao segundo ponto de análise, no qual nos voltamos a vontade de parte da elite curitibana em se igualar à Paris. A partir de uma série de artifícios, como comparar as condições climáticas, a grande população de imigrantes europeus ou a arquitetura, buscava-se (e ainda se busca) relacionar a capital paranaense com uma cidade europeia. Nesse caminho, já observamos enfáticas críticas tecidas por João Turin sobre a falta de gosto da população paranaense por construções não europeias, visto que estar na moda e posicionar-se enquanto elite deveria partir das tendências dos países ocidentais do hemisfério norte.

Por certo, mesmo que desejassem exaltar o Paraná, assim como Turin e outros paranistas, parte da burguesia curitibana não aceitaria algumas maneiras de se representar a flora característica da região. As obras da *Columna Paranaense* e *Ânfora Paranaense* apesar de aparecerem na *Ilustração Paranaense* e terem sido esculpidas e provavelmente expostas, não possuem maiores informações sobre venda e compra. Essa situação, juntamente dos manuscritos do escultor, nos leva a pensar que, apesar de comporem o imaginário paranista, essas obras não obtiveram financiamento ou encomendas como os bustos políticos tiveram. No mesmo caminho estão outros projetos paranistas como os vestidos, sombrinhas, bolsas e outras proposições arquitetônicas idealizadas por Turin, que nem mesmo saíram do papel. Nesse sentido, concordamos que o escultor não tinha a liberdade econômica de criar uma arte livre e original, como ele ressaltava em seus textos.

Em terceiro momento, entendemos que a execução de projetos arquitetônicos exige maior tempo e quantia de dinheiro disponível que as outras formas de expressão paranista como esculturas, quadros e desenhos. A capital paranaense, como se sabe, possuía pequena economia diante de outras cidades do Brasil e em fins da década de 1920 a erva-mate não demonstrava mais o poderio econômico como em fins do século XIX e início do XX. Assim, mesmo que se desejasse a construção de uma casa em moldes paranistas desenvolvida por Turin, percebe-se a barreira econômica para a concretização deste trabalho.

Por fim, sabe-se a partir de Sutil, que o ecletismo arquitetônico foi um estilo forte entre as duas primeiras décadas do século XX. Quando Turin retornou ao Brasil de sua estadia na Europa, a preocupação dos paranaenses com a arquitetura estava em transformação.

Nesse sentido, observamos parte das críticas de Turin sobre sua citada rejeição. Não por isso, entendemos que a construção de apenas dois projetos arquitetônicos obteve pouca relevância social. Conforme já afirmado, Curitiba era uma cidade pequena e possuía um pequeno centro. Diante disso, provavelmente a expressão da Casa Paranista chamava a atenção de inúmeras pessoas que transitavam pela localidade. Ainda, a construção do Salão Paranaense como um espaço de alimentação do Clube Curitibano, demonstra como a arquitetura grega estava em evidência para os olhos da elite frequentadora desse espaço⁸⁰.

Dentre esses quatro pontos, é importante ressaltar que a não aceitação dos projetos de Turin nada tem a ver com o símbolo da coluna, o que nos leva a reafirmar o gosto e a naturalização do símbolo antigo em Curitiba. A *Columna Paranaense*, entretanto, inovou o uso da coluna na cidade a fim de, conforme já afirmado, criar um estilo próprio paranaense. A obra do escultor, longe de ser apenas uma combinação de duas temporalidades, demonstra o anseio de Turin e de outros paranistas em comparar e constituir um projeto de modernidade no Paraná ao se voltar às civilizações antigas, exemplos de equilíbrio e triunfo, segundo o escultor.

Os paranistas consideravam o Pinheiro do Paraná um exemplo do seu passado e seu futuro, a *Columna*, por sua vez, teria a capacidade de intensificar essa concepção, visto que vincula a árvore diretamente à história “civilizacional” do mundo. Assim, cumpre um dos principais objetivos paranistas, que condizia com os ideais de grandeza da burguesia ervateira curitibana. O desejo de levar esse estilo para a arquitetura, correspondia, então, a vontade de constituir e concretizar esse projeto como uma identidade para a região e, até mesmo, uma memória coletiva, conforme concordamos, respectivamente, com Cerqueira (2014) e Gralha (2011). Os projetos de Turin, nesse sentido, realizam o movimento dialógico da recepção. Foram capazes de alterar a realidade paranaense, uma vez que atribuíram significado a diversos símbolos do estado e demonstraram como a Antiguidade era aceita como um dos pontos altos da sociedade e cultura ocidental. Enquanto isso, demonstraram formas de se pensar e trabalhar a Antiguidade no Paraná e no Brasil.

⁸⁰ Não possuímos nesse trabalho maneiras de investigar a recepção desses projetos em tempos subsequentes, pois para isso seria necessário um novo escopo teórico e outras tipologias de fontes. Contudo, saber que a fachada da Casa Paranista foi produzida em um Memorial Paranista em Curitiba, no ano de 2020, revela sua permanência em parte do imaginário curitibano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos realizar um trabalho de Recepção da Antiguidade no Movimento Paranista, apresentamos, desde o início, a necessidade de pensar a correlação de temporalidades entre mundo antigo, século XX e o nosso presente. Diante disso, nossa dissertação primeiramente propôs analisar a existência de diversos passados, a construção da História Antiga, e a relatividade em definir o que é antigo e moderno, para então passar ao nosso estudo de caso paranista, e perceber quem, como e por que do retorno aos antigos na Curitiba de 1920.

Com essas proposições e sabendo da criticidade dos estudos de Recepção, fomos capazes, assim, de realizar uma pesquisa que buscou pensar a Antiguidade de uma maneira não hierarquizante e impositiva, mas sim como um período passível de interpretações, não estático e que pode ser revisitado. A volta aos antigos realizada pelos paranistas foi um diálogo, o qual demonstrou muito sobre gregos e romanos antigos, e, também, da *bagagem*, nos termos de Martindale, desses intelectuais e artistas presentes na *Ilustração Paranaense*.

Ao partir desse campo teórico é possível argumentar que o estudo da Antiguidade não se restringe às fontes antigas, mas também investiga a sua presença em realidades subsequentes. É perceber que a análise do mundo antigo permite novas compreensões de situações que até então foram pouco estudadas e que determinadas visões sobre a Antiguidade carregavam, em sua concepção, questões políticas e culturais que foram superadas com o passar dos anos.

Conforme discutido em nossa análise historiográfica, o trabalho de Bueno (2009) apresentou uma primeira reflexão sobre o uso da Antiguidade como forma de exaltar o Paranismo. Contudo, além de sua análise, a vinculação de elementos greco-romanos com obras paranistas foi um aspecto pouco abordado ou negligenciado nos estudos sobre o Movimento. Foi pensando nessa situação que a partir da perspectiva da Recepção da Antiguidade, nossa pesquisa se voltou à *Ilustração Paranaense* e se dedicou a pensar as obras *Ânfora Paranaense*, *Columna Paranaense*, *Casa Paranista* e *Salão Paranaense* de João Turin.

Em nosso estudo foi possível conhecer autores e autoras não citados na historiografia levantada previamente; observar suas criações, inspirações, e relações com a Antiguidade e, também, com outros intelectuais brasileiros. E, principalmente, trabalhar como o mundo antigo foi pensado e uma inspiração para João Turin.

Ao nos apoiarmos em Martindale e Hardwick, tivemos a oportunidade de entender a Recepção de maneira dialógica e plural. Assim, conhecemos dentro de um único movimento, diversas perspectivas, vontades, opiniões e formas de se pensar a Antiguidade. Percebemos a Recepção como forma de adjetivar algo ou alguém positivamente; na literatura, em textos sobre mitologia e de acordo com as artes visuais, decorrente de vinhetas ilustrativas e dos projetos arquitetônicos de Turin.

A partir desses pontos conseguimos compreender o estudo do mundo antigo como parte da cultura letrada paranista, como uma proposição para exaltar os símbolos paranistas devido sua correlação com os elementos greco-romanos, de maneira a corroborar a identidade paranaense e, ainda, a fim de servir de inspiração para se alcançar uma melhor sociedade em que seja possível viver da arte. Essas proposições, entendemos ser concebidas devido a relação com outros intelectuais brasileiros; com as correntes filosóficas republicanas; ao Instituto Neo Pitagórico; e as viagens dos artistas e intelectuais para a Europa. Com essas observações, conseguimos entender que a Recepção da *Ilustração Paranaense* se fez enquanto um diálogo que ultrapassa suas páginas e o contexto paranista.

Com os textos publicados na *Ilustração Paranaense*, percebemos como a mitologia era conhecida e um tema de grande interesse para os paranistas. As deidades foram pensadas para adjetivar, comparar, criar um passado fictício para o Pinheiro e recriar histórias mitológicas com os símbolos do estado, como no caso do Pico do Marumbi. Graficamente, ela nos apresentou João Turin e suas criações, as quais partiram da Antiguidade para conceber uma nova forma de se pensar a região e, também, novas estilizações que representassem as pretensões paranistas do escultor.

João Turin foi o principal ilustrador da revista e um dos principais autores do movimento. Sua inovação, principalmente com as obras *Ânfora* e *Columna Paranaense*, trouxe para o Paranismo a intersecção de uma série de assuntos e temporalidades. O escultor, ao reconfigurar a Antiguidade, conseguiu expressar em duas criações o natural paranaense, tão exaltado a partir do signo do Pinheiro, juntamente do material criado pelo ser humano. Suas obras, assim, modificaram a maneira de se ver e pensar a Antiguidade e, também, a própria elite e cultura paranista, dado que ao mesmo tempo apresentaram o antigo e o moderno em uma só composição.

Em suas obras é perceptível a relação da Antiguidade com a natureza, uma vez que a ânfora seria uma forma de representar o pinhão, e a *columna* o Pinheiro. Essa vinculação, mais do que se inspirar na Araucária como símbolo principal paranista, apresenta sua mensagem visual a partir na natureza. Isto é, gera um fascínio estético de acordo com o que se é visto no bioma curitibano. João Turin, ao trabalhar em suas obras o antigo e o moderno, realiza suas criações de acordo com a natureza que observa e admira.

A relação entre antigo e moderno permeou grande parte de nosso trabalho e argumentação, uma vez que o desejo paranista, de maneira geral, pode ser entendido como o alcance da inovação nas artes, na cultura e na tecnologia. Apesar dos meios de alcançar essa modernização não serem os mesmos entre todos os participantes do movimento, sabemos ser essa a ambição que motivou a criação do Paranismo e da *Ilustração Paranaense*.

Nessa situação, especialmente com Turin, observamos o aparente paradoxo de se voltar à Antiguidade para ser moderno, e é a partir daí que percebemos que o que é antigo e moderno não depende essencialmente da temporalidade histórica, mas sim da concepção de quem os vê e da contraposição com o que se é realizado. O escultor apresentou diversas críticas ao que era considerado moderno no período e, assim, voltou ao passado para criar sua própria noção de modernidade. A partir dessa ação, Turin, buscava representar o autêntico da humanidade. Aquilo que seria o íntimo das grandes civilizações ocidentais.

Ao almejar uma nova forma de se pensar a região por parte do mundo antigo, o autor ultrapassou as criações artísticas e arquitetônicas, e, como podemos perceber, criticava sua sociedade e propunha uma relação com a arte, assim como era presente na Grécia Antiga de Péricles e no Renascimento com os mecenas. Sua Recepção, além de um diálogo, de exaltar os símbolos paranistas, também servia como um modelo para ser seguido.

Com a análise de suas obras, pensando primeiramente a Ânfora, observamos uma das possibilidades para, a partir da Antiguidade, constituir uma relação com a história em uma região que se buscava um novo passado. Essa relação não foi tecida diretamente, como na vinculação da *Columna* com o capitel Jônico, mas sim, provavelmente, a partir da leitura da importância da representação de objetos antigos decorrida do antiquarismo e dos museus. Assim, observamos um filtro de recepções

até a chegada da concepção da Antiguidade na criação da Ânfora de Turin, revelando como sua condição histórica incitaria suas produções.

A *Columna*, por sua vez, seguiu o exemplo das ordens da Antiguidade com estilizações próprias e ganhou mais atenção na historiografia paranaense, sendo pensada, majoritariamente, devido sua relação com o Fascismo. Conforme discutimos, apesar dessa vinculação observada na *Ilustração Paranaense* e por parte da historiografia, a obra de Turin, ao combinar a Grécia Antiga e o Pinheiro do Paraná, não se inspirava no movimento de origem italiana, mas sim na suposta universalidade e beleza da arquitetura grega.

Era, assim, considerada por Turin como um elemento central e fundador da arquitetura no Paraná. Não apenas por seu simbolismo vinculado a arquitetura antiga, mas principalmente por ser a representação construída pelo Homem do Pinheiro. A coluna, como a árvore paranaense, seria um alicerce para o estado. Dois exemplos de beleza, altividade e originalidade.

Ao ser expressa para além da revista e da escultura, compôs projetos arquitetônicos de Turin, os quais pretendiam inovar a cidade de Curitiba ao expressar a simetria, o equilíbrio, o novo e uma arte autóctone em apenas uma construção. Com o Salão Paranaense e, principalmente a Casa Paranista, João Turin foi capaz de promover suas obras, as apresentar além das páginas do periódico e das paredes de seu ateliê. Mesmo não conseguindo o reconhecimento momentâneo que desejava, seus projetos ficaram para a posteridade e, como visto ao longo deste trabalho, alcançaram o século XXI. João Turin, em sua proposta contraria a cópia da arte europeia e a favor de uma arte paranista, percebeu como caminho a vinculação com a Antiguidade para expressar a beleza que pretendia. Sua Recepção, assim, esteve vinculada ao projeto paranista e a constituição dessa nova identidade no estado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Dicionário das Artes plásticas no Paraná**. Vol. 2. Curitiba: Edição do autor, 2012.

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex: Revista de Estudos Clássicos**, v. 4, n. 1, 2016.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Letras e Política no Paraná**. Simbolistas e anticlericais na República Velha. Curitiba: Editora UFPR, 2013

BERNAL, Martin. A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia. In: FUNARI, Pedro Paulo A. **Coleção Textos Didáticos Repensando o mundo Antigo**. IFCH-UNICAMP. nº 49, abril. 2005

BERTONHA, João Fábio. La “diplomacia paralela” de Mussolini en Brasil: vínculos culturales, emigratorios y políticos en un proyecto de poder (1922-1943). **Pasado y Memoria**. Revista de Historia Contemporánea, n. 11, p. 71 - 92, 2012.

BERTONHA, João Fábio. Nacionalismos e Impérios: o caso da Itália fascista. In: PARTEDES, Marçal de Menezes; et al. **Dimensões do Poder: História, Política e Relações Internacionais**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

BUENO, Luciana Estevam Barone. **O Paranismo e as Artes Visuais**. 365 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853 - 1953**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O percurso dos Estudos Clássicos no Brasil. **Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 27, n. 1, pp. 17-36, 2014.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Gardênia Baffi; SILVA, Tainá Maria. Uma viagem às paisagens do passado: resenha do livro *The Past Is A Foreign Conuntry*. **Revista Geográfica e Pesquisa**, Ourinhos, v. 10, n.2, p. 68-72, p. 2014.

CAVICCHIOLI, Marina R. O falo na Antiguidade e na Modernidade: uma leitura foucaultiana. In; FUNARI, Pedro Paulo Abreu; Rago, Margareth. **Subjetividades Antigas e Modernas**. São Paulo: Annablume, 2008.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DE LITERATURA DE AUTORIA FEMININA PARANAENSE DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ. Anita Philiposvky, Dados Biográficos. 2022c. Disponível em: <<http://sites.uem.br/cedoc-lafep/indice-de>

escritoras/letra-a/anita-philipowki#:~:text=Em%201934%2C%20tentou%20publicar%20um,jornais%20e%20revistas%20da%20%C3%A9poca>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. "Atenas do Sul: Recepção e (Re)Significação do legado clássico na iconografia urbana de Pelotas". In: RUBIRA, Luíss. Almanaque do Bicentenário de Pelotas. Volume 2: Arte e Cultura. Santa Maria: Gráfica e Editora Pallotti, 2014. p. 415-460.

CHAVES, André Onofre Limírio. **Do Kemet para o Novo Mundo**: O colecionismo de Antiguidades egípcias no Brasil Imperial (1822-1889). 277 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CLUBE CURITIBANO. **História**. Curitiba, c2021. Disponível em: <https://www.clubecuritiba.com.br/clubehistoria/>. Acesso em: 06 mar. 2021.

CSAPO, Eric. Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction. **Phoenix**, v. 51, n. e/4 (Autumn - Winter), p. 253-295, p. 1997.

DE JEAN, Joan. **Antigos contra Modernos**: as guerras culturais e a construção de um fim de século. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DE POURCQ, Maarten. Classical reception studies: Reconceptualizing the study of the Classical tradition. **The international journal of the Humanities**, v. 9, n. 4, 2012.

DEL MOLINO GARCIA, Ricardo. Héroes antiguos para revoluciones modernas. La presencia de modelos grecorromanos de excelencia política en la independencia colombiana (1810 – 1816). In: **Historia y Cultura**: Congresos Comemorativos del Bicentenario de 1809. La Paz: Sociedad Boliviana de Historia, 2009.

DEL MOLINO GARCIA, Ricardo. Historia Antigua e Historia de la relación entre Antigüedad Clásica e ideologías políticas: apuntes para una convivencia necesaria. **Espacio Tiempo y Forma**. Serie II, Historia Antigua, n. 22, 2010.

DICIO. Dicionário Online de Português, Narrativa, c2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/narrativa/>. Acesso em: 06 mar. 2021.

DICIONÁRIO PRIBERAM, Eclético. 2021c. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/ecl%C3%A9tico>. Acesso em: 20 mar. 2022.

DUPRAT, Paulo Pires. As Ânforas e a Containerização de Produtos no Mediterrâneo. **NEARCO: Revista Eletrônica da Antiguidade**. v. X, n. I, p. 160-185, 2018.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de SOUZA, J. B, de Mello. Versão para eBook. eBooks Brasil, 2005.

FINARDI, Fernanda Sabrina; SOUSA, Richard Perassi Luiz. Colecionismo Moderno: Conhecimento, Memória e Indústria Cultural. **TRIADES**. Rio de Janeiro, v. 9, n.2, p. 84-99, 2020.

FONSECA, Barbara. **A Arte de João Turin e a Recepção dos Clássicos no Movimento Paranista (1920 – 1930)**. 2019. 63 f. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

FOUCAULT, Michel. "Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow". In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253 - 278.

FRANSCISO, Gilberto da Silva. Vasos Gregos e Relações Internacionais. **R. Museu Arq. Etn.**, n. 25, p. 191-213, 2015.

FRANSCISO, Gilberto da Silva. O lugar da História Antiga no Brasil. **Mare Nostrum** (São Paulo), v. 8, n. 8, p. 30-61, 2017.

FUJIKAWA, Mariana. **Recepção Greco-Romana no Rio de Janeiro: masculinidades em construção (1889-1930)**. 107 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Em Torno da ânfora. A terminologia latina dos vasos recipientes. **Revista de Guimarães**, n. 96, Jan.-Dez., p. 219-227, 1986.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2015.

FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. The Uses of Roman Heritage in Brazil: Traditional Reception and New Critical Approaches. In: **Heritage & Society**. Volume 5, Issue 1, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. GARRAFFONI, Renata Senna. SILVA, Glaydson José. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 40, nº 84, p. 43-66, 2020.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. 1960.

GARRAFFONI, Renata Senna. **Os Antigos Gregos no acervo do Museu Paranaense**. Recepção dos Clássicos, Poesia Simbolista e Política. Curitiba: Coleção Histórias do Museu Paranaense, 2018.

GRALHA, Julio Cesar Mendonça. Mundo Antigo na Cidade Rio de Janeiro: Arquitetura e Iconografia como Legitimidade nas Relações de Poder. In: XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2011. p. 1-16.

GUARINELLO, Norberto. **História Antiga**. São Paulo: Contexto, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Greece & Rome, New Surveys in the Classics. nº. 33. Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, Lorna. STRAY, Christopher. **A Companion to Classical Receptions**. Malden, MA e Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Tradução de TORRANO, Jaa. 3ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition**. Oxford: Oxford University Press, 1949.

HINGLEY, Richard. Concepções de Roma: Uma perspectiva inglesa. In: FUNARI, Pedro Paulo A. **Coleção Textos Didáticos IFCH-UNICAMP**. 2005. pp 21-53.

INSTITUTO DOS ADVOGADOS DO PARANÁ. Memória. **João Pamphilo Velloso D'Assumpção**. Curitiba. Disponível em: <http://iappr.org.br/site/1917-1932/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

IORIO, Regina Elena Saboia. **Intrigas & Novelas**: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

ISER, Wolfgang. **The act of reading**: a theory of aesthetic response. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1978

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. São Paulo: Contexto, 2005.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LEITE, José Roberto Teixeira. João Turin – Vida, Obra, Arte. Curitiba: Editora Nossa Cultura, 2014.

LOIO-PÉRSIO. A Dupla Face de João Turin. In: TURIN, Elisabete. **A Arte de João Turin**. Campo Largo: INGRA, 1998.

LOWENTHAL, David. **The Past is a Foreign Country. Revisited**. New York: Cambridge, 2015.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. **Fontes Históricas**. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text**: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, Charles. Reception — a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. **Classical Receptions Journal**, v. 5, n. 2, 2013.

MARTINS, João Candido. Câmara Municipal de Curitiba: **Romário Martins. Político, guardião da história e líder do Paranismo**. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/romario-martins-politico-guardiao-da-historia-e-lider-do-Paranismo>. Acesso em: 05 ago. 2021.

NICOLAS, Maria. **A Alma das Ruas (Cidade de Curitiba)**. 1º volume. Curitiba, 1969.

OLSZEWSKI, Edward. Donymsus's Enigmatic Thyrsus. **Proceedings of the Amercian Philosophical Society**. v. 163, n.2, jun., p. 153-173, 2019.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991

PATRIMÔNIO CULTURAL. **Instituto Neo Pitagórico**. Curitiba, c2021. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=200#:~:text=Em%201909%2C%20junto%20com%20um,o%20Movimento%20Mundial%20do%20Pitagorismo>. Acesso em: 05 jan. 2021.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado: Cultura e imaginário no Paraná da I Republica**. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

RODRIGUES, Sávio Maia. Grécia Antiga e Usos do Passado: sobre a Arquitetura Antiga e o Tempo Presente. In: XIV Encontre de História da ANPUH-MS, 2018, Dourados. **Anais...** Dourados: UFGD, 2018. p. 1-10.

ROMA SOTTERRANEA. **Anfore**. Roma, c2021. Disponível em: <http://www.romasotterranea.it/anfore.html>. Acesso em: 08 ago. 2021.

SALTURI, Luis Afonso. **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.

SALTURI, Luis Afonso. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. Perifèria. **Revista d'investigació i formació en Antropologia**, v. 11, n. 2, pp. 71-92, 2009.

SALTURI, Luis Afonso. **Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX**. 259 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

SALTURI, Luis Afonso. **O movimento paranista e a revista Ilustração Paranaense**. Temáticas, Campinas, 22, pp.127-158, fev./jun. 2014.

SANFELICE, Pérola de Paula. **Sob as cinzas do vulcão: representações da religiosidade da sexualidade na cultura material de Pompeia durante o Império Romano**. 299 f. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2016.

SANTOS, Beatriz Boclin Marques dos. O Currículo da disciplina História no Colégio Pedro II – Império. **Cadernos de História da Educação**, v. 14, n. 1, 2015.

SANTOS, Ricardo Neves. **Prometeu Acorrentado e as poéticas tradutórias de João Cardoso de Menezes e Dom Pedro II**. 2020. 303 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2020.

SECRETARIA DA CULTURA DO RS, 2012, Disponível em: <<https://cultura.rs.gov.br/mais-tres-edificacoes-de-pelotas-sao-patrimonio-historico-do-estado>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

SETTIS, Salvatore. **The Future of the ‘Classical’**. Tradução Allen Cameron. Malden, MA: Polity, 2006.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 5ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SUTIL, Marcelo Saldanha. **O espelho e a miragem**: moradia e modernidade na Curitiba do começo do século 20. Curitiba: Travessa dos Editores, 200

TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Campo Largo: INGRA, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VITRÚVIO, **Tratado de Arquitetura**. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

YATES, James et al. **A Dictionary of Greek and Roman Antiquities**. London: J. Murray, 1890.

DOCUMENTAÇÃO

REVISTA ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, Curitiba: João Baptista Groff, 1927-1933.

1927: edições 1 e 2;
 1928: edições 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10-11 e 12;
 1929: edições 1-2, 3, 5-6, 8-11 e 12;
 1930: edições 1, e 4;
 1933: edição 1.

TURIN, João. **Manuscritos**. Curitiba. Arquivo João Turin: Museu Oscar Niemeyer.

Doc. nº 1925/004. Imagem nº 35;
 Doc. nº 1994/032. Imagem nº 405;
 Doc. nº 1994/033. Imagem nº 406;
 Doc. nº 1994/034. Imagem nº 407;

Doc. nº 1994/221. Imagem nº 580;
Doc. nº 1994/221. Imagem nº 580;
Doc. nº 1994/229. Imagem nº 577;
Doc. nº 1994/258. Imagem nº 603;
Doc. nº 1994/320. Imagem nº 660;
Doc. nº 1994/337. Imagem nº 675;
Doc. nº 1994/382. Imagem nº 717;
Doc. nº 1994/410. Imagem nº 743;
Doc. nº 1994/413. Imagem nº 746;
Doc. nº 1994/425. Imagem nº 758;
Doc. nº 1994/431. Imagem nº 764;
Doc. nº ilegível. Imagem nº 371;
Doc. nº ilegível. Imagem nº 417.

ANEXO 1 – A ARTE DECORATIVA NO BRASIL

“A arte decorativa que possa chamar de arte brasileira não existe até agora no Brasil, tanto assim que do norte ao sul, todos os artistas se reúnem sentindo a imperiosa necessidade de um esforço para combater as criações estrangeiras. São unânimes em proclamar que o Brasil necessita de uma arte genuinamente nossa, mas até agora nada se tem feito nesse grande país. Basta olharmos os edifícios do Rio Grande do Sul, para termos a certeza de que aqui é tudo cópia do que foi feito mil vezes na velha Europa. Todos os moldes ou modelos vêm prontos da Europa, é só aplicá-los. Os nossos arquitetos e os nossos artistas nunca se deram a pena de olharem para essa deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna, entretanto até agora ela viveu esquecida e desprezada na sua exuberante beleza, para dar lugar a ornamentos estrangeiros, que chegam deturpados dos modelos primitivos.

Vemos colocarem nos interiores de nossas moradas e nas fachadas dos edifícios, ornamento de todas as épocas, mostrando assim, a ignorância absoluta do que é um estilo. Os mais culpados são os nossos arquitetos, porque são os encarregados da criação e construção de nossas cidades. Os construtores em geral não têm conhecimentos suficientes para distinguir um capitel grego, de gótico ou toscano. Esses constroem segundo os planos que lhes são dados e não podem ter o interesse, nem o desejo de procurar ornar com o estilo nacional a obra que não criaram. Mas os nossos arquitetos vivem no meio dessa variedade de arbustos, folhas e frutos tão belos, tão originais como foram as palmeiras e o lótus do Egito, como a folha de acanto da Grécia que se fez o famoso capitel Coríntio, como o teto que os góticos ornavam as maravilhosas catedrais e não vêem nada de interessante para estudar, para estilizar e aplicar em suas criações.

É incompreensível essa falta de desejo de observação e de amor à terra nativa. Não se compreende que um artista possa viver escravo das criações dos outros povos e não aproveite a flora dessa terra fecunda, rica e bela. Supõe que os proprietários não aceitem decorações modernas. Acho que é bem fácil convencer um homem que passou a vida trabalhando só para enriquecer e que de arte não entende absolutamente nada, aceita tudo o que o arquiteto lhe propõe. Visto não saber distinguir o moderno do antigo; tudo está na vontade do arquiteto e nada mais.

De todos os estados do Brasil, o único é o Paraná que possui um início de arte decorativa indígena e para provar ali estão o Salão Paranaense do Clube Curitibano, por ordem do Senhor Ulysses Vieira e a fachada do Dr. Leinig, os únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro. Apesar dessas decorações não serem mais do que um esboço do que desejo executar, já está ali lançada a base de um estilo, quer queira ou não será incontestavelmente o estilo paranaense, que tem por base o arbusto gigantesco que simboliza este solo maravilhoso onde nascemos.

Os artistas egípcios, há sete mil anos eram menos escravos do que nós, cortaram as duas palmeiras e ornaram-na com lótus e as folhas de papiro e colocaram-na nos seus templos. A coluna estava feita e devia servir de modelo a todos os povos submissos da Antiguidade, à força criadora daquele grande povo.

Nós temos o pinheiro, essa coluna maravilhosa, só é necessário orná-la com seus frutos e folhas para igualar-se em grandeza e beleza às colunas do Egito, Roma e Grécia antiga. – Por que o desprezamos?

O que nos falta em Curitiba é um arquiteto que tenha a audácia e a coragem de colaborar para essa grande obra de liberdade artística que é a mais alta expressão da alma livre de um povo.

Decorar os templos, edifícios e moradas com criações inspiradas em nossa deslumbrante flora, é vivermos unidos com a beleza natural desse solo, que faz parte integral de nossa própria vida. É quebrar as correntes que nos retêm escravos do pensamento e da criação estrangeiras, é mostrar aos que nos visitam que também temos a liberdade de pensar e de plasmar o que sentimos. Como um povo livre. O povo que copia tudo que é estrangeiro e se submete vergonhosamente à vontade de outros povos, sem ter a força de agir e de pensar por si próprio é um povo escravo, que não pode ter o direito de se apresentar em uma assembleia de homens livres e civilizados”.