KATIUCYA PERIGO

CIRCUITOS DA ARTE
A rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-60)

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História, Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Maria de Oliveira Burmester.

CURITIBA

2008

KATIUCYA PERIGO

CIRCUITOS DA ARTE:
A rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-60)

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em História no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, pela comissão formada pelos professores:

Orientadora **Prof.ª Dr.ª Ana Maria de Oliveira Burmester**
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Prof.ª Dr.ª Nadja de Carvalho Lamas
Setor de Artes, UNIVILLE.

Prof.º Dr.º Vidal Antonio de Azevedo
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Prof.º Dr.º Luiz Fernando Lopes Pereira
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Prof.ª Dr.ª Maria Tarcisa Silva Bega
Setor de Ciências Humanas, UFPR

Curitiba, 11 de abril de 2008.

À ausência de Ademir e Lorena e à presença de Eloi e Maria

Eis um testemunho da não rendição diante da mais dura das tragédias: a perda dos entes queridos. Há quem diga que uma coisa nada tem a ver com outra. Se assim fosse, teríamos que negar toda a emoção que cresceu em nós quando saíamos das aulas de Teoria da História e Historiografia certas de que ali tínhamos tratado sobre algo muito maior do que conteúdos acadêmicos. Saíamos emocionadas, querendo mudar a nós mesmas e com a convicção de fazer da nossa pesquisa e da nossa vida uma obra de arte. Se levávamos as coisas da academia para vida é natural que levemos as da vida para a academia, não existe uma separação.

O refúgio encontrado na pesquisa possibilitou um empenho da nossa parte que se deve principalmente ao compromisso com o apoio das pessoas que gentilmente contribuíram com o trabalho. Agradeço imensamente à minha irmã Maria Cristina e ao meu marido Eloi que, nos momentos de desespero, ofereceram o alento para que eu não desistisse. Sou grata ao CNPq, órgão que me ofereceu uma bolsa com a qual dispus de tempo para me dedicar à pesquisa e pude ir e vir do interior à capital durante boa parte desses quatro anos. Agradeço a todos os entrevistados que abriram as portas das suas casas, me receberam gentilmente e cederam suas preciosas palavras que compuseram a fonte mais importante para a produção do trabalho. Sou grata ao grupo da professora Ana que, em nossos encontros, leram atentamente os capítulos do trabalho contribuindo, no decorrer desses anos, para um aprofundamento do texto. Agradeço à Iraí e à Vera, do MAC – Museu de Arte Contemporânea, pela dedicação e paciência com que leram a versão final, apontando aquilo que havia passado despercebido. Além disso, elas também facilitaram a pesquisa oferecendo-me prontamente orientação quando, de súbito, eu aparecia no MAC. Também sou muito grata às valiosas observações do professor Lima, do professor Figurelli e do professor Fernando Bini cujas palavras compuseram parte das fontes. Bini também se deu ao trabalho de contribuir para a idealização do projeto há quatro anos atrás e de, recentemente, ler a versão final, dando os merecidos puxões de orelha e oferecendo preciosas contribuições. Embora eu tenha ficado algum tempo afastada desse professor, as lições vindas das suas aulas da graduação, da orientação da monografia e da co-orientação da dissertação sobre o artista Bakun sempre estiveram presentes. Finalizo agradecendo especialmente à Ana Maria pelas brilhantes observações e pela paciência com meu jeito atrapalhado, ingênuo, até mesmo imaturo. Sinto-me honrada pelo apoio da Ana – sou a sua última orientanda dentro dos Cursos de Pós-graduação em História – agradeço por ter aceitado ser minha orientadora e por ter me acompanhado até o fim.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES vi
RESUMO viii
ABSTRACT ix
1. INTRODUÇÃO 1
2. TELA, TINTAS E PINCEL: TUDO PRONTO PARA OS PRIMEIROS ESBOÇOS 17
2.1 PINCÉIS REVOLTOS DELINEIAM EM FORTES NUANCES A HISTÓRIA DA ARTE DO PARANÁ 17
2.2 O PREPARO DAS TINTAS 24
2.3 A INSPIRAÇÃO 26
2.4 ESBOÇOS PARA OS RETRATOS 27
3. ÁLBUM DE FIGURÕES: ADMINISTRAÇÃO DA CULTURA 48
3.1 POR FAVOR, DOE SUAS IDÉIAS PARA UM ARTISTA DA BIENAL 48
3. 2 EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA 60
3. 3 DOREMIFASOLASIDORE 67
3. 4 CURA-DOR 76
3.5 AMULETO, A MULATA, A MULETA, AMÉRICA LATINA 89
4. ENGANA-SE QUEM PENSA QUE A TEMPORADA DE CAÇA ACABOU: UMA PORÇÃO DE FACETAS DA ARTE ANDA SOLTA POR AÍ 105
4.1 FAVELAS, COROINHAS E VESTÍGIOS DA FLORESTA 115
4.2 O COLECIONADOR DA *MAISON BLANCHE* 126
4.3 VER OU NÃO VER? 134
5. CONCLUSÃO 139
REFERÊNCIAS 155

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - *A FAVELA* D. PEDROSO 8
FIGURA 2 - *METRÓPOLE* D. PEDROSO 9
FIGURA 3 - *COMPOSIÇÃO CASTANHA 1*, F. VELLOSO 9
FIGURA 4 - *TOTEM DA FLORESTA IMAGINÁRIA*, F. VELLOSO 9
FIGURA 5 - *SEM TÍTULO*, ÉRICO DA SILVA 10
FIGURA 6 - *SEM REFERÊNCIA*, ÉRICO DA SILVA 10
FIGURA 7 - FOTO ARTISTAS 18
FIGURA 8 - FOTO ENNIO MARQUES FERREIRA 18
FIGURA 9 - FOTO FERNANDO VELLOSO 19
FIGURA 10 - FOTO DOMÍCIO PEDROSO 19
FIGURA 11 - FOTO EDUARDO ROCHA VIRMOND 20
FIGURA 12 - FOTO ÉRICO DA SILVA 21
FIGURA 13 - FOTO FERNANDO BINI 22
FIGURA 14 – ALMOÇO NA RELVA, ÉDOUARD MANET 24
FIGURA 15 - FOTO ENNIO MARQUES FERREIRA 28
FIGURA 16 - FOTO FERNANDO VELLOSO 33
FIGURA 17 - FOTO DOMÍCIO PEDROSO 34
FIGURA 18 - FOTO DOMÍCIO PEDROSO 35
FIGURA 19 - FOTO CONFRATERNIZAÇÃO DOS ARTISTAS 40
FIGURA 20 - FOTO FERNANDO BINI 41
FIGURA 21 - FOTO MAX CONRADT 43
FIGURA 22 - FOTO ÉRICO DA SILVA 45
FIGURA 23 - POR FAVOR, DOE SUAS IDÉIAS PARA UM ARTISTA DA BIENAL 48
FIGURA 24 – FOTO EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, LUCIANO MARIUSSI 60
FIGURA 25 - DOREMIFASOLASIDORE, NELSON LEIRNER 67
FIGURA 26 - CURA-DOR, GRUPO "ALEPH" 76
FIGURA 27 - AMÉRICA LATINA, ANNA BELLA GEIGER 89

FIGURA 28 - ÁRVORE MORTA, MIGUEL BAKUN 96
FIGURA 29 - REPRESSÃO, MIGUEL BAKUN 96
FIGURA 29 – DETALHE AMPLIADO DE REPRESSÃO, MIGUEL BAKUN... 96
FIGURA 30 - PAISAGEM COM PINHEIROS, MIGUEL BAKUN 97
FIGURA 31 - ...E ENTÃO ELES SE ESCONDERAM..., C. L. SALVARO 105
FIGURA 32 - BRILLO BOX, ANDY WARHOL 106
FIGURA 33 - PANELA CULTURAL, LAURO ANDRADE 114
FIGURA 34 - VILAREJO, DOMÍCIO PEDROSO 116
FIGURA 35 - FAVELA, DOMÍCIO PEDROSO 116
FIGURA 36 - FAVELA A, DOMÍCIO PEDROSO 117
FIGURA 37 - CASARIO EM OCRE, DOMÍCIO PEDROSO 117
FIGURA 38 - METRÓPOLE, DOMÍCIO PEDROSO 117
FIGURA 39 - COMPOSIÇÃO EM AZUL 3, FERNANDO VELLOSO 120
FIGURA 40 - O ENIGMA DE SIGNOS CONFRONTADOS,
FERNANDO VELLOSO 120
FIGURA 41 - O CLAMOR DA ESPERA, FERNANDO VELLOSO 121
FIGURA 42 - TOTEM EM BRANCO, FERNANDO VELLOSO 121
FIGURA 43 - RITUAL DE OUTONO, FERNANDO VELLOSO 121
FIGURA 44 - PASSAGEIROS DA NOITE IMAGINÁRIA,
FERNANDO VELLOSO 122
FIGURA 45 - FRAGMENTO DE PAISAGEM, FERNANDO VELLOSO 123
FIGURA 46 - ÉRICO DA SILVA (SEM REFERÊNCIA) 124
FIGURA 47 - ÉRICO DA SILVA (SEM REFERÊNCIA) 124
FIGURA 47 - ÉRICO DA SILVA (SEM REFERÊNCIA) 124
FIGURA 48 - VIAGEM POR MÁGICAS LEMBRANÇAS,
FERNANDO VELLOSO 154

RESUMO

O estudo trata da constituição do meio artístico do Estado do Paraná que favoreceu a arte abstrata por volta da década de 1960. A pesquisa foi composta, sobretudo, pelas fontes orais, através da memória dos próprios sujeitos que vivenciaram os acontecimentos: o artista, o administrador da cultura, o crítico, o professor, o colecionador de arte. Incorporamos aos depoimentos reportagens de periódicos, a bibliografia sobre a arte no Paraná, catálogos de exposições e as 21 publicações da revista paranaense *Joaquim*. Autores como Pierre Bourdieu, Carlo Ginzburg, Aracy Amaral, Norbert Elias, Arthur Danto e outros, complementaram as reflexões realizadas a partir das fontes. Jacques Revel e os autores da História Oral orientaram o método de trabalho facilitando o tratamento das fontes orais e atentando, principalmente, para o fato de que a pesquisa não trata da verdade, mas do nosso ponto de vista e o dos depoentes. Os assuntos abordados foram o público da arte, a constituição dos acervos de museus, a organização de exposições, os artistas escolhidos e os esquecidos, a idéia de moderno para os paranaenses, o embate entre as regiões centrais e periféricas da arte, os estabelecidos e os de fora, a arte contemporânea e o público, a socialização da arte. Todos eles foram intercalados com exemplos locais, de outros Estados e até mesmo de fora do Brasil, numa tentativa de confirmar a suspeita inicial de que não existe uma arte tipicamente paranaense e de que não há nada no meio artístico desse Estado que o diferencie das demais localidades. As intrigas, os posicionamentos arbitrários ou conforme a conjuntura, o apadrinhamento, as seleções, as louváveis conquistas são comuns a todos os locais.

Palavras chave: História da Arte Paranaense do século XX; Crítica de arte; Administração da cultura.

ABSTRACT

The study reports the constitution of the artistic environment in the State of Paraná that worked in favor of the abstract form of art around the 60'. The research has been composed, manly, by oral sources, extracted from the memories of the people who lived the facts: the artist, the cultural administrator, the critic, the scholars and the art collector. Along side with the statements there are weekly news reports, the state's art bibliography, exposition catalogs and the 21 publications of the magazine Joaquim. Authors like Pierre Bourdieu, Carlo Ginzburg, Aracy Amaral, Norbert Elias, Arthur Danto and others complement the reflections made directly from the artistic sources. Jacques Revel and the other authors of the Oral History guided the research method by easing the handling of the oral sources and especially watching out for the fact that the research does not report the truth, but our point of view and those of the interviewed. The subjects dealt with were the art's public, the constitution of the museum's collection, the organization of expositions, the artists both remembered and forgotten, the idea of modern for the people of Paraná, the struggle between the central and peripheral artistic regions, the ones already established and the outsiders, contemporary art, it's audience and the socialization of art. All of them shifting between local and outside examples and even examples from out of Brazil, all in an attempt to confirm the initial hunch that there is not a typical *paranaense* form of art and also that there is nothing that can distinguish it from the other regions. The intrigues, the arbitrary positions or those that go with flow, the biased sponsorship, the selections and the praiseworthy conquests are common to all places.

Key words: History of the *Paranaense* art of the XX century; Art critic; Cultural administration.

1. INTRODUÇÃO

As obras são respostas para questões que não sabemos formular.

Jacques Leenhardt.

Ao entrar no curso de graduação em Artes da Universidade Federal do Paraná UFPR, a maioria dos alunos tem uma vaga idéia de quem são alguns dos artistas mais célebres como Picasso, Van Gogh, Leonardo Da Vinci, Michelangelo. Logo, começamos a ouvir falar de outros artistas e alguns nomes de paranaenses são citados. Percebemos, porém, que são artistas menos conhecidos. Há poucas publicações sobre eles e os estudantes de outras cidades do Estado nem mesmo ouviram seus nomes. Eles são mais conhecidos na capital.

Para concluir o curso é necessário fazer uma monografia cujo tema fica a critério do aluno. Contudo, a orientação é de que se trabalhe com a arte regional. É preciso entrar em contato direto com as fontes primárias de pesquisa, não apenas com livros escritos a partir delas. O estudo da arte regional facilita, já que seria difícil passar uma temporada estudando no exterior, em arquivos dos artistas de lá. Para atender essa orientação, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná MAC/PR é um local de pesquisa valioso. Ele dispõe de centenas de pastas catalogadas por artistas, movimentos artísticos e por assuntos diversos relacionados à arte. Todas elas contêm jornais e outros documentos originais que podem ser facilmente consultados pelos interessados. O Museu oferece uma série de documentos sobre o paranaense Miguel Bakun (1909-1963), o artista por quem nos interessamos, que em vida foi um incompreendido, só reconhecido postumamente. A monografia acabou tomando o formato de um ensaio biográfico.

Até o fim da década de 1990, o curso de Artes funcionava junto a outros cursos da área de Humanas, na Reitoria da UFPR. Isso possibilitou o intercâmbio entre as áreas de Filosofia, Letras, História, Artes e Sociologia. Queríamos dar continuidade à pesquisa sobre Bakun, compreender o processo que o levou à consagração e História

parecia ser a área mais promissora. Para o ingresso na pós-graduação soubemos que era preciso definir o objeto de pesquisa, ter uma metodologia apropriada, um referencial teórico, fontes primárias e objetivos adequados às possibilidades das fontes. No referencial teórico não bastava promover um desfile de citações de livros sobre o assunto, seria preciso recorrer à historiografia, aos autores que se ocuparam em refletir sobre a escrita da história.

Posteriormente, nas aulas, entramos em contato com muitas idéias sobre a pesquisa em História. Aprendemos que o nosso olhar vai armado para o passado, que é um erro ligar ao passado as preocupações que não são dele, que buscamos um significado, não o nosso, mas aquele que os contemporâneos atribuíram. Soubemos também que jamais obteremos a essência do ocorrido; afinal, estamos a anos de distância. Então, já que não encontraremos a verdade, podemos prestar atenção na forma como escrevemos.

Compreendemos, ainda, que faremos um quadro e que cada um irá interpretá-lo de acordo com a sua erudição, a sua posição na sociedade. Fomos questionados sobre como inserir o projeto individual no nosso trabalho, como introduzir o infinito, as grandes questões. Entendemos que a prática da História não vem separada do nosso agir no mundo, que não escrevemos para mudar o mundo, mas a nós mesmos.

Essas e muitas outras considerações nos fizeram pensar a pesquisa como algo ainda mais apaixonante. Saíamos das aulas com a certeza de que ali tínhamos falado sobre algo muito maior do que conteúdos, métodos ou questões necessárias à burocracia acadêmica. Que tipo de pesquisa nós queríamos fazer? Qual era, afinal, o nosso propósito com ela? Por que aquele tema fazia algum sentido pra nós? Qual seria a nossa grande questão? Pensávamos em como mudar a nós mesmos.

Em certa ocasião alertaram-nos que se estudássemos os artistas consagrados estaríamos tratando da história da arte oficial, uma periodização artificial. Uma das alternativas seria estudar artistas que passam despercebidos, aqueles que não foram abençoados pela crítica erudita tais como o exímio pintor de cachorros residente no interior do Estado. Também nos foi dito que seria impossível tomar a necessária

distância do objeto de pesquisa, uma vez que fazemos parte do mundo da arte, que estamos, portanto, comprometidos com ele.

Em vez de largar o projeto inicial, ficamos tentados a compreender o funcionamento do meio erudito. O que há de especial na arte oficial? Quem são os artistas contemplados com as honrarias? Em que eles diferem dos que passam despercebidos? Se os artistas locais são importantes por que não são conhecidos fora do Estado, ou mesmo fora da capital? Por que o público não compreende grande parte das obras consagradas pela arte erudita no século XX? Por que o meio artístico é tão excludente?

Ao assistir palestras nos museus locais percebíamos que elas logo se tornavam um bate-papo entre meia dúzia de entendidos que ignoravam a presença do público leigo. Nos eventos dedicados à arte verificamos sempre a presença dos mesmos freqüentadores: um grupo que se referencia – ou se reverencia. Os que estiverem fora do grupo, provavelmente se manterão nessa posição, a menos que conheçam os mecanismos de manutenção do meio artístico e escolham se submeter a ele. Nós queríamos lembrar esses acontecimentos do passado, frisando que o que lá ocorreu pode se repetir. Não tínhamos como objetivo mudar o mundo, mas apresentar alternativas.

O meio artístico toma uma forma ainda mais excludente quando surge a arte moderna. Conceituar a arte moderna não é uma tarefa fácil. Dependendo do ponto de vista, ela pode abarcar períodos e movimentos diversos. Costuma haver um consenso de que ela está estritamente relacionada às vanguardas artísticas que proliferaram no início do século XX. Vanguarda é um termo militar que adquiriu conotações culturais a partir de 1870 passando a significar antagonismo à ordem existente. A arte de vanguarda muda com rapidez e se coloca à frente daquilo que é considerado moderno para a época. As vanguardas artísticas do século XX vinham acompanhadas de manifestos que rejeitavam outros movimentos e a história, procurando reforçar as suas

poéticas, as suas verdades. Muitos movimentos de vanguarda aconteciam simultaneamente, eram efêmeros e só os especialistas eram capazes de identificá-los[1].

A idéia de moderno está geralmente relacionada com uma nova forma de lidar com o problema estético, repudiando as regras da tradição e buscando o espírito da época. Os vários movimentos ditos modernos são, muitas vezes, antagônicos. Alguns privilegiaram a questão da cor, outros o problema das formas, houve aqueles que se concentraram na harmonia entre formas, cores e linhas. Contudo, todos repudiaram as formas de arte ligadas a alguma tradição. Essas novas formas de arte aumentaram os limites das noções tradicionais de arte e corresponderam às mudanças similares que aconteciam na sociedade, na tecnologia e no pensamento.

Na arte moderna, o modo de representação passou a se afirmar sobre o objeto da representação. A inovação na linguagem se tornou fundamental, mas dificultou a fruição da arte. Os artistas levaram a experimentação a formas cada vez mais herméticas e acentuaram o elitismo da arte. Os novos modos de percepção instaurados impossibilitaram que a fração do público de arte não habituada às novas formas de ver a compreendesse[2]. Só uma minoria pôde compreendê-la, porém, até mesmo para ela, haveria um tempo de aprendizado. Surge a necessidade da presença dos agentes e das instâncias facilitadores do aprendizado, ou seja, os formadores de gosto, que agem como intermediários entre o público e a obra e delineiam trajetórias. São eles os críticos e os professores, profissionais da explicação; os galeristas e os *marchands*, intermediários na circulação de obras entre os compradores; os administradores da cultura e os curadores, promotores da exibição dos trabalhos, dos concursos, da aquisição de obras para acervos, etc.

Queríamos conhecer o papel de cada agente, o peso do arbitrário e do conjuntural nas tomadas de posições, as relações entre os sujeitos, as trocas de favores, os laços que os unem. Uma possibilidade seria observar o próprio Paraná. Como já mencionamos, a proximidade das fontes era um facilitador. Era preciso, então, estimar quando é que surge no estado o mínimo de características capazes de colocar em

---

[1] KARL, F. R. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 27, 40, 47.

[2] Op. cit. p. 19, 116, 177.

funcionamento o meio artístico nesse formato em que se inter-relacionam os mais variados participantes do circuito artístico. Verificamos que o cenário começa a ser montado na segunda metade do século XX quando surgem as publicações sobre arte, quando o Salão Paranaense de Belas Artes - SPBA é incrementado e quando começam a surgir os primeiros museus. Nesse período surge um interesse maior em trazer para o Estado boas exposições de fora e aumenta a preocupação com o ensino da arte. Muitos artistas são convidados a assumir cargos públicos, surgem as galerias, os colecionadores. Ocorre, enfim, um maior interesse pela área de artes plásticas.

Era a oportunidade de examinar as várias relações que vão constituir o meio artístico. Levados a conhecer outras localidades – centrais ou periféricas –, logo constatamos que o Paraná faz parte do grande campo da arte ocidental. Suas características, portanto, não o tornam diferente das demais localidades. Além disso, há o fato de que, no fim das contas, as relações entre os indivíduos, suas aspirações de sucesso, as intrigas, as trocas de favores, as concessões, as decisões tomadas arbitrariamente ou conforme a conjuntura, também ocorrem em outros ramos como, por exemplo, o universitário.

Como o meio artístico acadêmico francês de boa parte dos séculos XVIII e XIX, no Paraná da segunda metade do século XX parece predominar a dependência estatal. O governo francês patrocinava os Salões de Belas Artes que eram a maior instância de consagração dos artistas. A arte oficial era a acadêmica, originária das academias que também eram patrocinadas pelo Estado. Muitos artistas selecionados nos salões eram os alunos da academia, porque o júri que selecionava as obras freqüentemente era composto por professores. Os críticos simpatizantes do estilo escreviam textos elogiosos sobre as obras selecionadas e com isso estimulavam o consumo da burguesia, que ascendia socialmente e desejava marcar a sua distinção em relação às outras classes. Na França desse período essas relações constituem o meio artístico oficial.

Uma vez que o sistema de comércio que permitiria a subsistência artística não se desenvolve no Paraná, os artistas se esforçam para conquistar a aceitação oficial. No Brasil, o patrocínio privado é escasso. A sociedade tende a considerar que a cultura é

de responsabilidade do Estado. Curiosamente, a arte paranaense da segunda metade do século XX não se alinha ao estilo acadêmico, mas pretende se alinhar à arte moderna dos importantes circuitos internacionais. Enquanto na França os salões foram extintos porque eram instâncias que não se prestavam ao reconhecimento da arte moderna, no Paraná eles foram a porta de entrada dessa nova vertente. Aqui, a inserção da arte moderna se deu dentro das instituições estatais.

Até a consolidação da arte moderna no Paraná, houve alguns acontecimentos que estimularam um movimento de busca de renovação nas artes. Entre eles destaca-se a manifestação ocorrida no Salão Paranaense de Belas Artes - SPBA de 1957 e o surgimento da revista *Joaquim*, em 1946, editada pelo artista plástico Poty Lazzaroto e pelo contista Dalton Trevisan. *Joaquim* era uma revista cuja energia pretendia derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores[3]. Para conhecermos as idéias de modernidade que foram disseminadas na época, nos debruçamos sobre as 21 publicações da revista, que teve periodicidade irregular compreendida entre abril de 1946 e dezembro de 1948.

A partir de 1960 houve mudanças no estilo da arte veiculado pelo SPBA: passou-se da figuração ao abstrato.[*] A arte abstrata paranaense, contudo, não era tão alinhada ao abstracionismo dos circuitos mais destacados de fora porque se acomodava aos padrões de consumo local. Os salões da década de 1960 são porta de entrada no meio artístico daqueles cuja produção é de caráter abstracionista. Dentre os artistas mais selecionados destacam-se Domício Pedroso, Érico da Silva e Fernando Velloso.

Ennio Marques Ferreira, que era diretor do Departamento de Cultura, está presente na organização da totalidade dos salões dessa década: organizou oito dos dez

---

[3] CÂNDIDO, A. **Joaquim**: A irreverente e a heróica *Joaquim*, Curitiba, n. 3, jul. 1946.

[*] Na observação da pintura abstrata o espectador dificilmente encontra uma imagem que tenha relação com os ambientes e situações do cotidiano. Segundo o artista Kandinsky (1866-1944), que foi grande expoente do abstracionismo russo, para apreciar a pintura abstrata o público precisa se concentrar nas relações harmoniosas ou não entre as formas, cores, manchas e o espaço no interior da tela.

salões e foi jurado nos outros dois restantes. O advogado Eduardo Rocha Virmond também tem participação significativa, compondo cinco vezes a comissão julgadora.[4]

No começo dos salões, até os próprios dirigentes faziam parte do júri, mas, pouco a pouco, essa função vai sendo delegada a críticos profissionais e estudiosos da arte.[5] A atuação de Ennio e Virmond na administração da cultura não se restringe à década de sessenta, mas se estende até o final do século XX. Num período de quarenta anos ambos têm assumido cargos estatais na área cultural. Eles têm se destacado como administradores de museus, sendo responsáveis por uma parcela significativa das exposições ocorridas na capital e pela aquisição de obras que constituem o acervo artístico paranaense da segunda metade do século XX. Observando também os quarenta anos de atuação dos artistas citados destacamos os nomes de Fernando Velloso e Domício Pedroso. Ambos não se limitaram à produção da arte, mas estenderam seu campo de atuação à administração de espaços de divulgação dela e à compra de obras para acervos. Velloso também atuou na organização dos salões da referida década.[6]

Domício, Ennio, Velloso e Virmond tiveram poder para delinear carreiras. Assim, ficamos tentados a conhecer melhor a formação que tiveram e os cargos que ocuparam, os vínculos a grupos políticos, os objetivos que nortearam a gestão administrativa e os critérios de seleção das obras para acervos e exposições. Também queríamos saber se foram auxiliados por uma equipe e como se deu a captação de recursos para viabilizar as aquisições. As respostas para essas questões, colhidas por meio de entrevistas, foram complementadas com outras fontes bibliográficas e constituíram a segunda parte deste estudo: "Álbum de figurões: a administração da cultura". A primeira parte, como não poderia deixar de ser, é o traçado do perfil dos indivíduos entrevistados, são os primeiros esboços para os seus retratos.

Ora os artistas são nomeados pelo governo como administradores da cultura, ora produzem arte, ora a consomem – seja como espectadores ou organizadores das exposições, seja como compradores de obras para os acervos. Na Curitiba da segunda

---

[4] JUSTINO, M. J. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995, p. 7.
[5] Op.cit.
[6] Ibiden.

metade do século XX, o meio artístico não se desvencilhou do Estado. Quando se fala em reconhecimento simbólico[7]* prevalecem as freqüentemente chamadas *panelinhas*. Trata-se de uma expressão comumente usada para designar pessoas que compõem um grupo fechado que restringe a participação de novos integrantes.

Após a consagração inicial, alguns artistas tendem a realizar, no decorrer da sua trajetória artística, uma produção uniforme, sem grandes variações. Esse fato pode estar ligado a uma adequação às exigências impostas pela consagração de mercado e/ou simbólica. Os artistas que não alteraram as suas produções agiram assim porque a arte que produzem se tornou uma marca que imediatamente está associada aos seus nomes? Ou eles teriam o propósito de tornar mais evidente, e menos complicada, a autenticação das obras pelo público consumidor que não é perito? Ou simplesmente eles consideram que a pintura que realizam ainda não esgotou todas as possibilidades?

O desdobramento da produção de Domício Pedroso e de Fernando Velloso revela que eles fazem, no presente, trabalhos que mantêm semelhanças com os que faziam quando, no passado, eram vanguarda. Bem demonstram as obras de Domício, *Metrópole* produzida em 2000 e *Favela A,* de 1970.

FIGURA 1: Domício Pedroso, **Favela A**, óleo sobre tela, 89,5x129cm, acervo do MAC/PR, 1970.

[7] BOURDIEU, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, s/d. p. 200-202.

* O reconhecimento simbólico são os títulos que uma pessoa obtém – bustos em praças, nomes em ruas, presença em catálogos, premiações conferidas pelas academias, pelos salões – são títulos de propriedade simbólica que dão direito ao reconhecimento. O capital simbólico seria então a glória, a honra, o crédito, a reputação, a notoriedade.

FIGURA 2: Domício Pedroso, **Metrópole**, 2000.

Da mesma forma, a produção recente de Fernando Velloso se assemelha com a do início da década de 1960. Desde a consagração propiciada pela medalha de ouro que ganhou com o quadro abstrato *Composição castanha*, no SPBA de 1961, Velloso manteve-se nessa linha de trabalho.

FIGURA 3: Fernando Velloso, **Composição castanha 1**, 1961, óleo sobre tela, 80x40cm, Paris.

FIGURA 4: Fernando Velloso, **Totem da floresta imaginária**, 1986, técnica mista, 81x60cm.

Para contrapor o desdobramento da pintura de Velloso e Domício, podemos pensar nos rumos tomados pela produção de outro abstracionista citado: Érico da Silva. As temáticas da produção recente desse artista são as procissões, o circo, os coroinhas. Ela se distingue radicalmente da de caráter abstracionista da década de 1960.

FIGURA 5: Érico da Silva, **Sem título**, óleo sobre tela, 140x140cm, Curitiba, 1965.

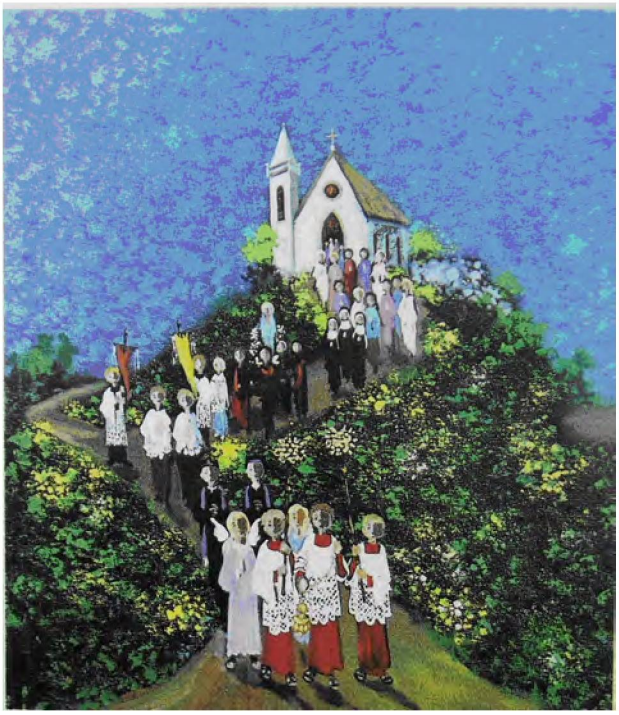


FIGURA 6: Érico da Silva. In: Catálogo de obras recentes.

Considerando a possibilidade de que Érico da Silva tenha alterado sua produção para atender a um público apreciador de obras que retratam ambientes e situações reconhecíveis no cotidiano, poderíamos inferir que o público recente, consumidor de suas obras, se distingue daquele que consome as obras de Velloso e de Domício.

Apesar de darem rumos distintos às suas produções, possivelmente para atenderem às expectativas de diferentes públicos, Domício, Érico e Velloso, no período inicial de suas carreiras, mantêm semelhanças: constituem o grupo dos abstracionistas da década de 1960. Quais foram as mudanças e quais foram as permanências pictóricas nas obras desses artistas de lá para cá? Como se acomodaram, na obra, as exigências do meio e a experiência com a arte de fora (as linguagens das vanguardas européias ou a arte norte-americana pós 1940)? A que público se dirige o trabalho desses artistas? Para observar a produção artística, compreendida entre 1960 e 2000, os catálogos das exposições constituem importantes fontes de informação. No traçado do perfil dos artistas contamos ainda com artigos de periódicos e entrevistas em que enfocamos a formação, as premiações, a participação em exposições, os vínculos a grupos políticos, os cargos ocupados. O retratar da trajetória artística e as análises das obras compõem o terceiro capítulo deste trabalho.

Quando sugerimos que o desdobramento da produção de artistas como Érico da Silva demonstra adequação ao gosto do público, consideramos que a ocorrência dessa situação também foi observada em outros locais e períodos. Nossa preocupação não recai sobre a qualidade da obra de arte, uma vez que parece não existir relação direta entre a liberdade dos artistas e a qualidade estética de suas obras. Se o limite de liberdade interferisse, as mais belas obras de arte só existiriam num regime de total anarquia.[8]

Da mesma forma, também não estamos julgando a qualidade da obra de Fernando Velloso e Domício Pedroso. O processo que levou à conformação das obras desses dois artistas em determinado formato é inteiramente comum, não constitui uma exceção. Quando provocaram uma grande ruptura, os artistas eram vigorosos, tinham tudo a fazer, pois eram movidos por uma visão nova que permitia recriar tudo de

[8] GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Lisboa: LTC, 1999. p. 271.

maneira original. Contudo, nos períodos em que persistem a estabilidade e a credibilidade, os artistas trabalham apenas pequenas mudanças e variantes, mexendo na aparência sem alterar a essência.[9]

Érico da Silva parece ter buscado uma consagração de mercado. Já os trabalhos recentes de Fernando Velloso e Domício Pedroso talvez se dirijam a um círculo mais restrito de pessoas. Ao contrário de Érico, Velloso e Domício possuem poucas obras nas galerias e possivelmente seus maiores apreciadores são seus pares, amigos, profissionais da área de artes ou áreas afins. A produção desses artistas provavelmente se dirige à preservação do reconhecimento simbólico.

A mudança ou a permanência sofrida pelas obras desses artistas surgiram como pretexto para observarmos também os intermediários e os receptores da arte. Nosso interesse recai sobre a alternância de papéis, as trocas de posições no meio artístico durante quarenta anos. Situação que parece contribuir para que esse meio não dê chance às mudanças de critérios de escolhas, não abra espaço a quem não for apadrinhado pelos intermediários da arte.

Verificamos, a partir do livro sobre o poder da crença, do sociólogo Pierre Bourdieu, que é preciso pensar as condições sociais que possibilitaram a existência de nossos artistas. Bourdieu afirma que a eficácia da crença não deve ser procurada na própria crença, mas nas condições sociais que a produzem. O autor exemplifica com menções ao universo da alta costura. Somente em Paris é que se encontram reunidas todas as condições para o lançamento da moda: a presença de oitocentos jornalistas na apresentação das coleções à cata de informações diárias; as revistas especializadas que, um mês depois, publicam uma síntese fotográfica; por fim, os compradores profissionais, cujos dólares, libras ou francos permitirão que as mulheres concretizem idéias consideradas, às vezes, extremistas ou, pelo contrário, tímidas.[10] Bourdieu inspira o estudo das condições sociais que possibilitaram a admiração pelas obras de Domício, Érico e Velloso.

---

[9] ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas SP: Autores Associados, 2001. p. 32-37.

[10] BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004. p. 162.

Além dos administradores da cultura e dos artistas, entrevistamos também o colecionador que empresta obras para exposições nos museus, Max Conradt Júnior. As questões dirigidas a ele foram a respeito da formação, da profissão, de como se deram os primeiros contatos com a arte e com o colecionismo e dos critérios de escolha das obras para a sua coleção. O colecionismo é tratado no terceiro capítulo do trabalho, logo após a análise das obras. Fernando Bini foi outro depoente. Ele é professor dos cursos de artes da cidade, crítico, historiador, curador de exposições e adepto da arte moderna e contemporânea. Bini contribuiu e continua contribuindo para a legitimação dos valores com os quais simpatiza e com os artistas que estão ligados a eles. Ele está presente, principalmente, no segundo capítulo falando sobre as dificuldades que envolvem o exercício da curadoria em locais interioranos. A pesquisa centrada nesse grupo de indivíduos pode nos oferecer uma amostragem de situações que parecem ser recorrentes.

O livro *A micro-história e outros ensaios* do historiador italiano Carlo Ginzburg, ofereceu uma contribuição valiosa. No primeiro capítulo, há preciosas reflexões sobre a arte italiana. Elas clareiam a compreensão das relações variáveis que existem entre locais centrais e periféricos da arte. Sabemos que há uma forte tendência em relacionar periferia a atraso. Por meio da análise da arte italiana, Ginzburg demonstra que nem sempre é possível fazer essa relação[11]. As reflexões inspiradas em Ginzburg aparecem no final do segundo capítulo: o embate entre as regiões centrais e periféricas da arte, a consagração em nível regional, nacional e internacional, o estabelecimento dos artistas nas suas comunidades, o êxodo de outros para fora do Estado ou do país, a imposição de estilos pelos centros estrangeiros, a acomodação do modernismo brasileiro entre as vanguardas e o academicismo.

Na idealização e na concretização desta história, o livro *A invenção da sociedade* de Jacques Revel teve um papel fundamental. O autor nos ajudou a refletir sobre o nosso lugar no trabalho, o nosso objetivo e as abordagens de pesquisa. Para Revel, as informações que o historiador recolhe são freqüentemente fragmentadas e descontínuas. É o pesquisador que constrói os objetos. O resultado do trabalho exibirá

---

[11] GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

o seu ponto de vista. Ele comenta que áreas distintas, como em nosso caso a arte e a história, não têm que se alinhar, mas buscar, provisoriamente, o que serve.[12]

No livro, o autor aponta três formas de conhecer um dado território: através das viagens dos reis, dos questionários dos recenseadores e dos mapas. Os autores de cada história que Revel reuniu escolheram uma dessas fontes e levaram-nos a conhecer o território por esse viés. No caso de nosso trabalho, dentre os pontos de vista possíveis, escolhemos o do sujeito que, anos depois, conta a sua versão dos acontecimentos. Buscamos unidades e contradições do lado do entrevistado. Atentamos também para o fato de que a verdade é a do depoente e não a do fato narrado. Na busca de um tratamento adequado aos depoimentos, constatamos que era preciso classificar, distinguir, reunir o maior número de fenômenos. Foi assim que esmiuçamos as fontes e destacamos, por exemplo, informações sobre um mesmo assunto tratado por diferentes depoentes. Enquanto alguns depoimentos se complementavam de forma bastante harmoniosa, houve aqueles em que ocorreu justamente o contrário. Revel nos leva ainda a questionar qual terá sido, para os contemporâneos, a pertinência das noções que tratamos.[13]

Servimos-nos também de alguns livros que facilitaram o entendimento do funcionamento do meio artístico, como *As regras da arte* de Pierre Bourdieu.[14] Um livro em que o autor analisa a construção e o funcionamento do meio artístico da arte moderna. *A Socialização da arte* de Nestor Garcia Canclini,[15] livro em que o escritor destaca o problema da elitização da arte na América Latina e da sua submissão aos grandes centros europeus e norte-americanos. *Arte, privilégio e distinção* do sociólogo José Carlos Durand,[16] que trata de múltiplos aspectos do meio artístico da cidade de São Paulo numa perspectiva histórica, do início do século XX à década de 1970. *Entre a feijoada e o X-burguer* da crítica da arte brasileira Aracy Amaral,[17] que é uma

---

[12] REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. X,7.
[13] Id.
[14] BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
[15] CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, s/d.
[16] DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
[17] AMARAL, A. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o X-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

compilação de textos jornalísticos seus, de duas décadas, cuja preocupação mais freqüente seria a identidade cultural latino-americana.

As imagens apresentadas exercem grande influência sobre o texto. Na primeira parte, os retratos dos sujeitos que compõem a trama complementam a montagem dos perfis. No momento seguinte, obras contemporâneas servem de pontos de partida para a abordagem dos assuntos ligados à administração da cultura: o público, a montagem de exposições, a constituição de acervos, as concessões de honrarias aos artistas conforme a preferência artística dos dirigentes. A terceira parte é ilustrada pelas obras dos próprios artistas dessa história. Elas contam a trajetória artística de cada um.

A idéia de utilizar a obra como mote para abordar questões do meio artístico surgiu a partir do já citado *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu. No livro, o autor analisa a obra de Flaubert *A educação sentimental*, obra ficcional que descreve a sociabilidade entre artistas, *marchands*, simpatizantes das artes e a elite parisiense da segunda metade do século XIX. A partir da análise das posições que as personagens de Flaubert ocupavam nos ambientes onde viviam, das suas ações, das relações entre si, o autor investiga a construção e o funcionamento do campo da *arte pela arte*, que também data do mesmo período.

Mencionado o material utilizado no estudo e a forma como o abordamos, é importante que o leitor saiba que há um assunto que permeia todo o estudo: o desinteresse do público pela arte. A insistência em tal assunto simboliza o desejo de que ela fosse menos elitista. Ao mesmo tempo não há como esconder a frustração pela suspeita de que não há muito a fazer. Convidar os artistas a realizarem trabalhos mais fáceis de serem absorvidos poderia resultar no mesmo retrocesso proclamado pela União Soviética quando exigiu que os ousados abstracionistas passassem a produzir uma arte panfletária, de cunho propagandístico.

Muitos pesquisadores acreditam que o fato da arte se confundir com outros objetos da vida real contribuiu para distanciá-la ainda mais do público. Para contrapor essa idéia, incluímos a opinião do crítico de arte Arthur Danto. Para ele, a arte desceu às ruas, está mais próxima do que nunca e se confundiu com a realidade, tudo pode ser

arte, mais pessoas se interessam por ela e várias estão dispostas a concordar que objetos herméticos realmente possam ter o *status* de arte.

No fim das contas, achamos que a arte é uma linguagem que bem poderia ser aprendida na escola, dotada da mesma importância que é conferida à matemática, ao português, à geografia. Ela, porém, é tratada como um segundo idioma, algo extra. Poucos são os que têm oportunidade de conhecê-lo. A importância desse idioma? Há satisfações que os que não puderem conhecê-lo e apreciá-lo jamais terão. É claro que estes gozarão de outros prazeres, mas os oriundos da arte enriquecem e abrilhantam muito o fatigado cotidiano.

2. TELA, TINTAS E PINCEL: TUDO PRONTO PARA OS PRIMEIROS ESBOÇOS

2.1 PINCÉIS REVOLTOS DELINEIAM EM FORTES NUANCES A HISTÓRIA DA ARTE DO PARANÁ

Na tarde do dia 20 de dezembro de 1957, o bar do Jockey, na Rua Ébano Pereira, no centro de Curitiba, estava em polvorosa. É que os jovens artistas plásticos da cidade, assíduos freqüentadores do lugar, planejavam uma manifestação a poucos metros dali, em frente à Biblioteca Pública do Paraná. Descontentes com o resultado da seleção dos expositores do SPBA, cuja abertura seria naquele dia, nas dependências da Biblioteca, os artistas selecionados pretendiam retirar seus quadros da parede em solidariedade aos colegas que tiveram suas obras recusadas pela comissão julgadora. Eles pretendiam fazer uma grande fogueira com os quadros e atear fogo. Um pintor que participou da manifestação sintetiza a decepção dos artistas afirmando que a maior parte das obras selecionadas não representava a arte paranaense e que o júri havia sido tendencioso. "Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas (...). É um salão de antiquários e, como se não bastasse, de antiquários desonestos".[18]

Advertidos de que sofreriam represália caso pusessem em prática a planejada manifestação, os artistas optaram por tirar apenas os seus quadros da parede. Contudo, ainda no mesmo dia receberam o convite para expor em outro local: o *hall* de entrada da Biblioteca. Era um lugar privilegiado, já que o Salão oficial acontecia tradicionalmente no subsolo. A polêmica exposição, que ficou conhecida como o Salão dos Pré-julgados, acabou obtendo mais visitas e mais prestígio que o Salão oficial.

---

[18] PÉRSIO, L. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. Jornal **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 dez. 1957.

FIGURA 7: Foto retirada da Reportagem "Revoltados, os pintores do Paraná". Jornal **Gazeta do Povo**, 21 dez. 1957. Curitiba.

FIGURA 8: Ennio Marques Ferreira. Abertura do Salão Paranaense de Belas Artes..

Um dos participantes da manifestação era o agrônomo Ennio Marques Ferreira. Paranaense de nascimento, há 4 anos ele chegara do Rio de Janeiro. A formação e o trabalho numa empresa colonizadora, não impediram que o jovem Ennio deixasse aflorar o seu lado artístico. No Rio, um amigo estimulou o seu interesse pela Arte Moderna. Estando há pouco tempo em Curitiba, Ennio associou-se a outro amigo e abriu uma molduraria. No ano do Salão dos Pré-julgados ele reinaugurou a loja, agora como galeria, e a chamou de Cocaco (uma ferramenta alemã bastante útil para o feitio das molduras).

Outro rebelado era Fernando Velloso, um funcionário público formado há cinco anos na primeira turma da EMBAP, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Velloso tinha 27 anos na ocasião e também era advogado, mas não exercia a profissão. Ele tinha um programa na rádio Guairacá de onde convocara os demais artistas para a manifestação que aconteceria logo mais.

FIGURA 9: Fernando Velloso, Trabalhando em seu ateliê, Rue de Constantinople, 24, Paris, final de 1960.

Junto a Ennio e Velloso estava também Domício Pedroso. Colega de Velloso na EMBAP, Domício condenava o conservadorismo do Salão. Na ocasião, ele fazia um curso na Fundação Getúlio Vargas e garimpava uma bolsa de estudos na Europa.

FIGURA 10: Domício Pedroso logo após o regresso de Paris (1958-62)

Os insurgentes contavam com o apoio do advogado Eduardo Rocha Virmond. Ele não pintava, mas compactuava com as idéias dos amotinados. Freqüentava as rodas

de bate-papo regadas a bebidas e petiscos. Na época, Virmond manifestava uma inclinação à crítica de arte. Definitivamente não era um crítico elogioso. Nesse mesmo ano, na ocasião da inauguração da galeria de Ennio, Virmond publicou que o artista Érico da Silva, que expôs uns guaches para abrilhantar a inauguração, não havia trabalhado com tanto afinco como teria feito em telas anteriores. Para Virmond, que ensaiava os primeiros passos na crítica de artes plásticas, os guaches de Érico não estavam tão bons.

FIGURA 11: Eduardo Rocha Virmond. Abertura do SPBA[19].

Érico da Silva ainda não arriscara participar dos salões. Mesmo que tivesse ciência do acontecido, ignorava os motivos dos revoltosos, pois ainda não atinava para a competição entre os novos e os estabelecidos. Érico trabalhava como vitrinista de lojas da rua XV de Novembro, na região central da cidade. Ele chegara à Curitiba há cerca de sete anos com o propósito de cumprir o serviço militar. Era catarinense e antes de desembarcar na cidade viajara quatro anos pelo Brasil com a *Companhia Circense Poliama Oriente*.

[19] FERREIRA, E. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fund. Cultural, 2006. p. 201.

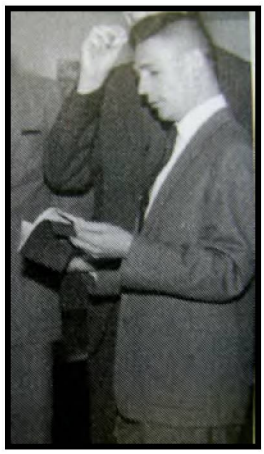


FIGURA 12: Érico da Silva. Abertura do XX SPBA, Curitiba, 1963.

Enquanto decorava as vitrines das lojas da rua XV, Érico mal sabia que um vizinho de trabalho, um lojista, viria a se tornar um dos maiores colecionadores da arte paranaense. Tratava-se do descendente de alemães, Max Conradt Júnior, dono de uma loja de artigos infantis chamada *Maison Blanche*, que ficava nas proximidades.

Na ocasião, Conradt ainda não colecionava arte, mas presenciou muitos artistas – tais como o "maldito" Miguel Bakun – exporem obras na calçada em frente à sua loja, que ficava na esquina da rua XV com a rua Dr. Muricy.

> Fazia muito mais frio naquele tempo do que hoje. Curitiba era ainda mais fria. Ali na esquina da Dr. Muricy, bem em frente à calçada da *Maison Blanche*, estava o Miguel Bakun com aqueles tesouros todos espalhados na calçada. [Ele] precisava vender, mas ninguém dava valor para as pinturas dele. Estava frio, e ele esfregava as mãos para aquecê-las. Ao lado, uma pilha de [jornal] *Gazeta do Povo* para enrolar algum quadro que, puxa ele precisava vender. Eis que se aproxima uma daquelas senhoras muito elegantes, (...) e ela fez um olhar assim de desdém (...). Mas, aquilo tudo ali e ela num gesto muito discreto apontou. E o Bakun prontamente disse: "Gostou desse?" "É, não está ruim, mas eu gostei mesmo foi da moldura." Ele segurou o quadro com a esquerda e deu um murro na tela (...)[20]

Esse episódio é simbólico de uma situação recorrente na sociedade da época, o repúdio às obras de tratamento moderno – dentre as quais se incluíam as de Bakun. De nenhum outro artista, porém, soubemos tantas histórias como essa que demonstra a incompreensão com que os artistas eram tratados. Isso talvez se deva ao fato de que Bakun era um artista ingênuo que dispunha de poucos recursos. Outros artistas gozavam de melhor situação financeira, tendo oportunidades de estudo, apadrinhamento, melhor colocação no mercado de trabalho.

---

[20] CONRADT, M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 22 out. 2006.

No SPBA a situação era um pouco diferente, havia um maior amparo a alguns modernos. Quando um simpatizante das ousadias modernas participava da comissão julgadora do salão, alguns artistas, cujas obras tinham esse caráter, eram selecionados. Foi assim naquele ano de 1957. Embora tivesse participado do Salão, Bakun esquivou-se da manifestação dos Pré-julgados. Tal Salão fez parte de uma série de acontecimentos que ilustraram as tensões entre os artistas modernos e os acadêmicos. O momento marcava o início da luta dos novos por reconhecimento e pela conquista do espaço oficial.

A geração seguinte irá se beneficiar com as conquistas dos insurgentes e em troca aplaudirá os desbravadores aquilatando-os e consagrando-lhes lugares de destaque na História. O crítico e professor de História da Arte Fernando Bini favoreceu-se com os avanços modernos.

FIGURA 13: Fernando Bini[21]

Na ocasião, Bini tinha apenas nove anos de idade, mas já se deliciava com a caixa de tintas a óleo que havia ganhado há pouco tempo da amiga de uma tia. Na próxima década Bini irá cursar Pintura na EMBAP e se tornará grande amigo dos pioneiros, sendo por eles convidado a participar de vários eventos, a fazer a curadoria de inúmeras exposições e o texto de diversos catálogos.

Esse ímpeto dos novos em manifestar a sua insatisfação quanto aos julgamentos que consideram errôneos, moveu os modernistas do Paraná a realizarem a

[21] Fernando Bini In: **A ARTE** de Fernando Velloso. Filme. Realização: MAC e TV Educativa. Integrou a Sala Especial do 55º Salão Paranaense. Curitiba, 1998, 16 min.

manifestação de 1957 que resultou no Salão dos Pré-julgados. É provável que os revoltosos paranaenses tenham se inspirado num outro episódio semelhante que ocorreu no século anterior em Paris, na época centro artístico ocidental das artes. Por motivos parecidos e liderados pelo artista Édouard Manet (1832-83), os artistas recusados do *Salon* oficial formaram uma exposição paralela que ficou conhecida como *Salon des Refusés*.

Era o ano de 1863, o *Salon* oficial vigorava há algum tempo e tradicionalmente as obras selecionadas eram as acadêmicas. A pintura acadêmica francesa possui inspiração renascentista e no classicismo grego. Essa produção artística observa regras como o desenho correto, o *trompe l'oeil* (ilusão de realismo causada pela tinta a óleo), o tema digno (retrato de celebridades, cenas históricas, etc.). O academicismo era uma arte hostil à inovações. Na época, os pintores acadêmicos eram famosíssimos e gozavam de todas as pompas. Porém, com o advento da arte moderna, muitos trabalhos acadêmicos foram escondidos nos porões dos museus e esses pintores passaram a ter um reconhecimento limitado ao seu tempo, os livros de história da arte mal citam seus nomes, condenando-os ao esquecimento.

Outras tendências, porém, conviviam com essas obras, contudo, não eram selecionadas pelo júri. Manet era um artista atuante na época. Ele já havia sido selecionado por alguns salões anteriores e naquele ano fizera um trabalho diferente, especial, a famosa tela: *Almoço na relva*. Nela, o autor criticava a hipocrisia da burguesia local que se dizia respeitosa e observadora da moral e dos bons costumes, mas que também dava as suas escapadelas deliciando-se nos prostíbulos. Manet retrata um piquenique em meio a um bosque onde dois senhores com as vestimentas tipicamente burguesas figuram ao lado de duas prostitutas nuas. O quadro causou escândalo não só pela temática, mas também pela ousadia técnica. O pintor havia aplicado diretamente na tela as cores puras, o branco justaposto ao puro negro. O costume era suavizar as cores na paleta, misturando-as, e aplicar somente o resultado na tela. Outra ousadia diz respeito ao nu não idealizado, mais um pioneirismo atribuído a Manet.

FIGURA 14: Édouard Manet, *Almoço na relva*, 1863, óleo s/ tela, 215 x 271 cm, Paris.

Naturalmente, a tela *Almoço na relva* foi recusada, mas Manet não se deu por vencido e conseguiu junto às autoridades locais um espaço para expor a sua obra e as de outros artistas que também teriam sido recusadas no *Salon* oficial daquele ano. A mostra ficou conhecida como o Salão dos Recusados e não se repetiu novamente, como aconteceu, aliás, ao paranaense Salão dos Pré-julgados. *Almoço na relva* é um marco na história da arte, pois nela Manet esboça os primeiros contornos que inspirariam o Impressionismo.

2.2 O PREPARO DAS TINTAS

Para estudar as várias relações que irão compor o meio artístico, nos dirigimos ao colecionador Max Conradt, ao professor Fernando Bini, ao crítico Eduardo Rocha Virmond, ao artista Érico da Silva e aos administradores da cultura Domício Pedroso, Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso, com o objetivo de colher os seus depoimentos.

Pareceria correto que optássemos por dar voz aos homens comuns, aos anônimos, aos silenciados, o que já há algum tempo tem atraído inúmeros historiadores. Optamos, entretanto, por ouvir personalidades públicas, que já gozam de suficiente visibilidade, mais pela escassez de pesquisas sobre essa temática e menos para reproduzir o discurso oficial, coisa que os catálogos comemorativos encomendados pelo governo já fazem de forma bem satisfatória. Interessamo-nos pela atuação dos agentes que constituem o meio artístico oficial e o colocam em

funcionamento de modo a consagrar artistas, destroná-los ou condená-los ao esquecimento.

A pertinência do uso de fontes orais se dá a partir do momento em que o pesquisador encara o entrevistado menos pelas informações objetivas que ele poderia fornecer sobre os fatos passados e mais pela maneira como esses fatos foram rememorados e representados no presente. Utilizar entrevistas com membros relevantes de órgãos administrativos do Estado para estudar essas organizações seria, até algum tempo atrás, uma completa heresia para o historiador. A crença sustentada por alguns de que a fonte escrita é mais fidedigna do que a fonte oral tornaria irrelevante o emprego desse procedimento metodológico na pesquisa de um tema razoavelmente abastecido pela documentação escrita. Contudo, a história da memória do fato tem atraído, cada vez mais, pesquisadores que não se limitam à história objetiva do fato.[22]

O depoimento de professores, críticos e administradores da cultura, permite que compreendamos a maneira pela qual eles analisaram "de dentro" os meandros políticos e estratégicos dos processos de tomadas de decisão com os quais se confrontaram freqüentemente. Isso possibilita a avaliação do peso do arbitrário, do aleatório, do conjuntural, dos conflitos com os políticos, das rivalidades com os pares, das redes de amizade, das escolas, do grupo, coisas impossíveis de serem recuperadas pela documentação escrita.[23]

Por sermos pesquisadores em História da Arte, ocupamos um lugar no meio artístico e dividimos com os sujeitos da história que elaboramos as mesmas categorias e referências. Esta situação, segundo Marieta de Moraes Ferreira – inspirada em Chartier – é uma vantagem importante para um maior entendimento da realidade estudada. Sob esse ponto de vista, a falta de distância, ao invés de inconveniente, se

---

[22] MOTTA, M. **História de vida e história institucional**: a produção de uma fonte histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995. p. 2-4.
[23] Op. cit. p. 3.

torna vantajosa, porque permite a superação do descompasso afetivo e psíquico que freqüentemente separa o historiador daqueles que são sujeitos da História.[24]

Procuramos sempre ter em mente as perguntas que Jacques Revel adequadamente coloca: De onde falo? O que é possível dizer? Sem esquecer de que falamos do seio da cultura erudita, de que não será possível explicar, mas sim, assinalar o que possibilitou as construções dos papéis sociais e o desempenho desses papéis num dado momento histórico.[25]

A última parte do livro de Revel em que nos concentramos foi bastante atrativa aos nossos propósitos. Ela trata de jogos e papéis sociais: uma biografia encomendada, o relato de uma disputa jurídica apontando para interesses mascarados dos adversários e a narrativa de um conhecido fato ocorrido na Paris setecentista. Impressionamo-nos com esta última narrativa do famoso motim francês de 1750, ocorrido após a polícia ter raptado várias crianças locais. O autor traz à tona os acontecimentos, como o faz um contista numa história ficcional, mas os enriquece com análises que aparecem sutilmente a respeito das intenções dos agentes sociais, os sujeitos da dita história.

2.3 A INSPIRAÇÃO

A história do artista Miguel Bakun, aquele a quem a comunidade se refere como *Van Gogh curitibano*, nos intrigava. Não raro, Bakun se deparava com situações como aquela em que vendeu só a moldura do quadro. Curiosamente, porém, as suas obras tornaram-se bem cotadas no Paraná atual. Sentimo-nos impelidos a buscar entender o que havia mudado para que as ditas obras passassem a valer tanto. Poderíamos buscar outras narrativas sobre o reconhecimento póstumo que talvez clareassem um pouco as nossas dúvidas. Nós, como Norbert Elias mencionou na biografia que fez de Mozart, achávamos que a história desse incompreendido faria com que as próximas gerações refletissem sobre como são tratados os inovadores.[26]

---

[24] FERREIRA, M. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 3, p. 11-24, maio/jun. 2000.
[25] REVEL, op. cit., p. 74-75.
[26] ELIAS, N. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

Na ocasião, saímos em busca de depoimentos de pessoas que foram do convívio do artista. O conteúdo das falas revelava que há um meio artístico repleto de indivíduos que desempenham seus papéis de modo a fazer funcionar o mundo da arte. As ações obedecem a determinadas normas, como num jogo em que é preciso ter ciência das regras, daquilo que é permitido, ou não, para o bom andamento da competição. Os que participam desse meio precisam conhecer essas regras sob pena de serem eliminados do jogo. Cada ação está relacionada às demais e elas influenciam os acontecimentos.

O processo de consagração de Bakun se deu pelo trabalho dos componentes do meio artístico. Nas entrevistas, centramo-nos no artista em questão. A maior parte dos depoentes era do mundo da arte. A certa altura da conversa crescia a curiosidade de saber mais sobre o próprio declarante, seus propósitos, sua trajetória profissional, até que ponto suas tomadas de decisão estiveram atreladas a interesses externos, opiniões sobre a localidade onde vivem e sobre as suas atuações. Na ocasião fomos obrigados a conter a curiosidade para não nos distanciarmos dos propósitos definidos.

Recentemente retomamos essa idéia, já munidos das condições básicas para colocá-la em prática. Decidimos tentar compreender como funciona o ambiente artístico paranaense, sem esquecer que ele faz parte do mundo da arte, que não é, portanto, uma exceção. De início nos propusemos a traçar o perfil de cada personagem.

2.4 ESBOÇOS PARA OS RETRATOS

Domício Pedroso, Eduardo Rocha Virmond, Ennio Marques Ferreira, Érico da Silva, Fernando Bini, Fernando Velloso e Max Conradt Júnior são sujeitos da história da arte do Paraná da segunda metade do século XX.

Dentre estes, Ennio é considerado o líder da renovação da arte paranaense, aquele cujos cargos de importância permitiram-lhe promover uma série de modificações no panorama artístico. Ennio (1926, Curitiba) organizou e julgou inúmeros SPBA, foi diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e

Cultura do Estado durante quase toda a década de 1960. Dentre outros cargos, ele foi idealizador e diretor do Museu de Arte do Paraná – MAP (1987-1991/1995-1998) e de outro importante espaço de exposições projetado para receber obras de peso da arte nacional e internacional, a Casa Andrade Muricy (1998-2002). A partir de 1980, Ennio também organizou e dirigiu, por vários anos, a itinerante sala de exposições Miguel Bakun (destinada a abrigar mostras de artistas do Paraná). Ele é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA e, entre 1976 e 1979, foi diretor de um órgão que rege o acervo, o patrimônio e os projetos culturais da capital do Estado: a Fundação Cultural de Curitiba – FCC.

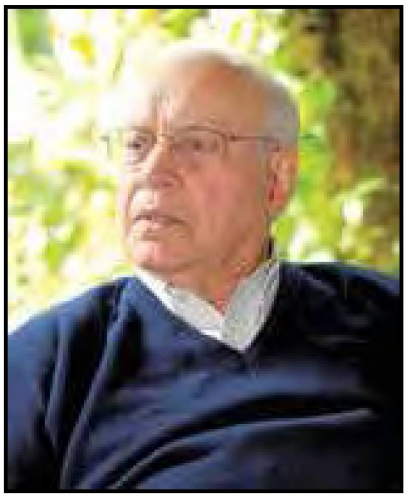


FIGURA 15: Ennio Marques Ferreira[27].

Ennio enfatiza o seu papel no nascimento e na evolução dos órgãos culturais do Estado, dentre eles a Secretaria de Cultura. No início foi difícil se acostumar como dirigente de um órgão público que "(...) teria a sua importância [mas que] (...) era um órgão ainda muito pequeno, que não tinha uma expressão muito grande. Talvez soe um pouco pretensioso dizer que eu fiquei lá quase nove anos e houve uma movimentação grande, principalmente na área artística." [28]

O administrador revela que arejou o SPBA, dando-lhe um caráter moderno, quando assumiu o Departamento de Cultura, em 1961. Não pestanejou quando teve

---

[27] HAYGERT, A. M. G. **Testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas**. Disponível em: http://www.cienciaefe.org.br/Online/imago/ennio_marques_ferreira/ennio.htm. Acesso em jan. 2007.

[28] FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 20 set. 2004.

que destronar um figurão da época: Oswaldo Teixeira, que era diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – MNBA. As obras acadêmicas de Oswaldo Teixeira eram freguesas do salão. No ano em que Ennio assumiu a Secretaria, Teixeira enviou um quadro para o concurso como fazia todos os anos, mas, para sua surpresa, dessa vez o quadro não foi selecionado. Descontente, o artista se correspondeu com o governador do Estado que imediatamente exigiu de Ennio uma justificativa. Contudo, Ennio afirma que o governo não fez nenhum tipo de pressão para que o resultado fosse alterado.[29]

Ennio destronou um representante nacional da arte acadêmica, mas quando se dirige a um acadêmico regional que é depreciado pelo seu grupo, ele age contra as expectativas: "(...) Andersen, que é um artista da maior categoria (...)." Alfredo Andersen teria sido o pai da pintura acadêmica no Paraná. O próprio Ennio, no início da entrevista, afirma que o seu grupo tentou combater a arte acadêmica, em vigor até o final da década de 1950, a qual era, segundo ele, anacrônica e conservadora. Contudo, em seguida, rende elogios ao maior representante do estilo que tanto censurou. Esses elogios podem estar ligados ao respeito que nutre pela história da localidade, já que por mais de 40 anos esteve à frente de órgãos de preservação do patrimônio.

Ele conta que trabalhou muito desde que assumiu o Departamento, garimpando dinheiro junto às instituições públicas e privadas para as premiações dos salões. Chegou a um ponto em que "o valor levantado de recursos para os prêmios do salão era igual ou maior que toda a dotação do Departamento de Cultura". [30]

No depoimento, a cautela com as palavras se deve ao receio de se expor a mal-entendidos e também demonstra uma preocupação em construir um discurso que tenha uma lógica, uma coerência, e que fortaleça a imagem que ele deseja que seja pública.[31]

O depoente usa com freqüência a primeira pessoa do plural colocando-se como participante ou, ainda, como o líder de um grupo. Ao se referir ao Salão dos Pré-julgados que, como já dito, teria sido um primeiro passo de uma onda de renovações,

---

[29] Op. cit.
[30] Ibiden.
[31] POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 8.

Ennio diz: "Nós estávamos embalados (...) nós tínhamos como princípio (...)". Quanto à administração do MAP, de início Ennio menciona: "Eu tive uma experiência muito interessante no MAP." Depois: "Havia um interesse específico de formação do museu com obras de artistas do Paraná."[32]

Qual é a justificativa para empregos diferenciados dos pronomes "eu", "nós", "se"? Somente a testemunha na condição de sujeito não emprega a terceira pessoa do singular. Aquele que tem (ou se atribui) o *status* de sujeito pode passar, por modéstia, do "eu" ao "nós", como parece ser o caso de Ennio. E ainda do "nós", que diferencia uma categoria, ao "ele", que marca a distância em relação a outro grupo social.[33]

Ennio sublinha o compromisso com a comunidade e a sua presença na ampliação do meio artístico. Sobre a viabilização do espaço de exposições *Miguel Bakun*, ele usa o "se" e a primeira pessoa do plural. "(...) Para se conseguir isso havia a facilidade de termos certo conhecimento, certo conceito já formado da organização dos salões (...) com esse trabalho que a gente tinha feito anteriormente na Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura, ou nesses outros cargos que eu tive participação." E fazendo um balanço de sua carreira:

> Eu acredito que eu tenha tido um valor para a comunidade artística (...). Eu acho que ajudei muitos artistas aqui do Paraná. É uma coisa que eu não disse a ninguém, mas desde os anos 1960, no Departamento de Cultura, eu ajudei muito a classe artística. Talvez um dos poucos méritos que eu tive foi o de ajudar os artistas paranaenses a se desenvolverem, a evoluírem.[34]

Afastado de cargos públicos, ele está satisfeito com a atuação na área administrativa e goza da sensação do dever cumprido. Porém, num dado momento, demonstra certo descontentamento com a receptividade da comunidade atual. "Eu sou carta fora do baralho. Às vezes, as pessoas me procuram para algum aconselhamento, coisas assim, mais nada (...)".[35]

---

[32] FERREIRA, 2004, op.cit.
[33] FERREIRA, M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. p. 260-261.
[34] FERREIRA, 2004, op.cit.
[35] Op.cit.

Por meio do episódio que destronou Oswaldo Teixeira, Ennio revela que teve certa autonomia em relação ao governo do Estado. Ele está ciente que ampliou a importância do Departamento de Cultura, se comparado aos de outras áreas.

Além de relacionado à preocupação com a preservação da história local, o elogio que faz ao pai do academicismo também pode estar ligado ao fato de que com o passar do tempo os contestadores tornam-se menos radicais e mais flexíveis. Ennio pode ter ponderado que ainda que Andersen fosse conservador em termos artísticos, a sua presença insuflou na cidade um maior interesse pela arte. O administrador avalia a receptividade das gerações atuais e acredita que faz parte do passado. Em todo o discurso coloca-se como sujeito da história da arte do Paraná, ora falando de si, ora incluindo-se no grupo com o qual compartilhava interesses.

Podemos dizer que Ennio divide o mérito de muitas das suas conquistas com aquele com quem fez bem-sucedidas parcerias: Fernando Velloso (1930/Curitiba). Velloso integrava o grupo de Ennio. Como este, ele também manifesta certa insatisfação com a comunidade atual:

> Eu não estive preocupado comigo mesmo em boa parte do tempo, mas sim em deixar alguma coisa. E, de repente, você vê que as gerações vão se sucedendo. As pessoas não vão saber que houve esse trabalho, porque ele não interessa aos que estão chegando agora, entrando na arte. Mas (...) a semente estava lá. Quando eles forem colher os frutos, não interessa quem plantou a semente.[36]

Velloso avalia que podia ter se dedicado mais à carreira artística. Na época em que aprimorava a sua pintura, a comunidade não satisfez as necessidades básicas para a sua sobrevivência. Quarenta anos atrás, ele optou, então, por criar essas condições. Foi aí que abraçou a administração da cultura. Hoje, porém, diz que lhe faltou tempo para a dedicação à pintura. Ele comenta que de certo momento em diante não poderia mais ser convidado para expor nas exposições que ele mesmo organizava. "Então

[36] VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**, 21 set. 2004.

comecei a perder ocasiões, a perder espaço. Eu estava cuidando da carreira dos outros, dos demais artistas, e estava abrindo mão da minha." [37]

Velloso é filho de um senador pelo Partido Social Democrata (PSD) na gestão do Presidente Juscelino Kubitschek. Na década de 1950, ele entrou no serviço público e não tardou em receber uma bolsa do Governo para estudar em Paris, pouco depois do episódio do Salão dos Pré-julgados. O curso aconteceu entre 1959 e 1961, no ateliê de um artista simpatizante do Cubismo*, André Lhote (1885-1962).

Velloso é de uma família rica e influente, o que facilitou a sua boa formação, a obtenção de melhores cargos no serviço público e de ajuda de custo para estudar no exterior. A temporada, aliás, lhe conferiu ainda mais autoridade perante a comunidade. Ao retornar ao Paraná, Velloso era o herói esperado da revolução que estava em vias de acontecer no plano oficial. No decorrer da sua estadia na capital francesa, ele enviava cartas e postais aos amigos. Isso criou, segundo ele, certa expectativa em torno da sua chegada.

Ao retornar a sua terra de origem, em 1961, Velloso recebeu a premiação máxima oferecida pelo SPBA: a medalha de ouro. A obra premiada é de caráter abstrato. Pouco depois, assume a chefia da Divisão de Promoções Culturais do Departamento de Cultura, a pedido do então diretor, Ennio Marques Ferreira.

Além dos diversos cargos ocupados, dentre eles o de diretor geral da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (nomeado em 1995), destacou-se principalmente pela idealização, criação e pelos quatorze anos na direção do Museu de Arte Contemporânea – MAC/PR (1970-1984).

Velloso revela que decidiu se dedicar principalmente à administração da cultura porque sentia que precisava retribuir à comunidade o auxílio que tivera do Estado nos anos que lhe foi oferecida a oportunidade de estudar fora.

> (...) eu me beneficiei muito. Fui estudar na Europa (...). Eu consegui uma bolsa e tudo isso. Então, os caminhos se abriram e eu tinha uma obrigação de dar o troco. Fazer alguma coisa em troca dessa chance que eu tive (...). Até porque eu vivi a minha vida graças a essa função pública. Pude fazer o meu trabalho artístico, pude comprar as minhas tintas, as minhas telas,

[37] Op.cit.

> porque eu tinha essa posição que me permitiu. Então, eu acho que eu devia uma retribuição à comunidade como um todo.[38]

Quanto à sua atuação, Velloso revela que tentara administrar corretamente, à sua maneira, mas "(...) talvez, nem sempre certo. Ninguém é detentor da verdade, nem pode ter essa pretensão". Acredita que pode ter sido tendencioso, beneficiando determinados artistas. "Artistas magníficos podem jamais ter sido incluídos nessa escolha (...). Faço uma autocrítica e acredito que deva ter acontecido isso." [39]

Velloso afirma que, como artista, teve grande importância na revolução da história da arte do Paraná. Menciona a desconsideração das novas gerações quanto aos seus esforços para proporcionar-lhes a estrutura de museus, espaços de exposições, acervos de obras e bibliotecas equipadas com fontes primárias para pesquisas. Ele acredita que seria mais valorizado se tivesse investido na carreira artística e faz questão de evidenciar que tudo o que fez como administrador foi um justo pagamento pelo sustento e pela oportunidade de estudo que o Estado lhe deu. Por fim, reflete e conclui que compreende o tratamento recebido das atuais gerações e que não espera homenagens: "Quem plantou a semente também não estava interessado em receber o aplauso de quem vai colher os frutos."

FIGURA 16: Fernando Velloso em seu ateliê em Curitiba, 2001[40].

---

* Cubismo é uma das vanguardas artísticas do início do século XX cujo maior expoente é o conhecido artista Pablo Picasso. De forma simplista e genérica diríamos que quando punha em prática a proposta cubista o artista observava o objeto que iria retratar, desmembrava-o de forma a visualizá-lo sob mais pontos de vista do que o ponto central e o pintava sobre a tela. É o facetamento do objeto. Lembremo-nos dos rostos das mulheres de perfil retratadas por Picasso. O artista aproximava do olho da frente o olho que deveria estar atrás, o que jamais seria feito numa pintura de caráter realista.

[38] VELLOSO, op.cit.

[39] Op. cit.

[40] BINI, F. **Fernando Velloso**: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba: Fundação Cultural, 2003.

Como Fernando Velloso, Domício Pedroso exibe uma trajetória dividida entre a produção da arte e a administração da cultura. Depois de formado na EMBAP na mesma turma que Velloso, Domício destaca-se num curso que fez na área de comunicação visual, o que iria render-lhe uma bolsa do governo francês para estudar Meios Audiovisuais na Educação, na França de 1959 a 1962.

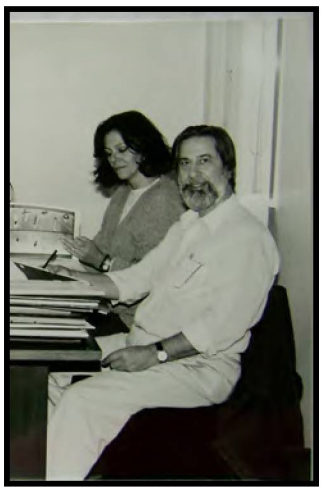


FIGURA 17: Domício Pedroso ao lado de Jussara Age. Recorte da foto do Conselho consultivo do MAC, 1997. Arquivos MAC

Ainda no ano em que retorna à terra natal, Domício é convidado pelo governador Ney Braga para produzir programas de TV que mostrassem as conquistas do governo. De 1972 a 1982 ele dirige o espaço de exposições do Banco de Desenvolvimento do Estado do Paraná, o BADEP.

Assim que deixa o BADEP, Domício assume a coordenadoria do escritório regional da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, onde também atuou por dez anos. Como artista, participou de inúmeras exposições, teve algumas obras premiadas e outras à venda em importantes galerias. Alguns de seus trabalhos foram incorporados a acervos representativos da arte local.

Domício evidencia que nunca fez questão de ser aplaudido como administrador. Quando era procurado por jornalistas para dar declarações sobre a FUNARTE, afirma: "(...) eu sempre pedia que não constasse o meu nome, que sempre constasse FUNARTE." Também agia assim para não despertar ciúmes no pessoal do Rio de Janeiro e de São Paulo que poderiam julgá-lo mal.[41] Sua atuação estava centrada na formação do público e na parceria com as escolas. "Nós cedíamos, abríamos todas as pesquisas, porque aquele trabalho não era propriedade intelectual apenas nossa, embora fosse, mas nós estávamos fazendo aquilo para a comunidade". [42]

FIGURA 18: Domício Pedroso numa sala do espaço de exposições do BADEP em que era permitido aos estudantes manipularem materiais artísticos, 1974.

Quando administrava o espaço de exposições do BADEP, Domício conseguiu trazer uma exposição de Jean Baptiste-Debret (1768-1848) cujas obras saíram pela primeira vez do local onde estavam guardadas: a Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. Para Domício, conseguir essa exposição simbolizava o prestígio e a respeitabilidade

[41] PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 13 set. 2006.
[42] Op. cit.

que a sua administração gozava em âmbito nacional. O seu programa fez tanto sucesso a ponto de ser imitado pelo Banco de Desenvolvimento baiano. Os seus trabalhos acabaram obtendo repercussão nacional e surpreenderam paulistas e cariocas, que subestimavam a capacidade e os programas locais.

Os dirigentes da FUNARTE não acreditavam que o Paraná tivesse condições de realizar projetos. Quando os representantes do Rio de Janeiro e de São Paulo vinham a Curitiba, eles se surpreendiam. O administrador exemplifica com a ocasião em que eles queriam viabilizar um curso de fotografia no Paraná.

> Quando eles me apresentaram o projeto, era uma coisa básica e eu disse: "Qualquer colégio nosso aqui tem cursos melhores do que isso! (...) vocês precisam conhecer o parque gráfico de Curitiba, do Paraná. Nós temos empresas que imprimem livros, imprimem cartazes publicitários até para o exterior. Vocês querem dar um curso de fotografia? Nós temos aqui grandes fotógrafos e tal." [43]

Em outra ocasião, a Ministra da Cultura iria fazer uma visita à FUNARTE, no Rio de Janeiro: "(...) eles não tiveram outra exposição para mostrar à ministra senão a nossa exposição de fotografia." Para o administrador, lamentavelmente, dirigentes de órgãos como a FUNARTE tem uma visão muito restrita do que seja a cultura no Brasil.

> Eu sempre, na FUNARTE, batalhei para mostrar que nós tínhamos um acervo artístico grande, não só material. [Batalhei] também [para mostrar] que o Paraná e os Estados do sul possuíam um peso importante. Não foi fácil, mas eu acho que uma semente nós deixamos. [Nós] mostramos que arte no Brasil não é só Rio e São Paulo, mas que nós temos condições aqui no sul. [44]

Nomeado para os postos que ocupou, Domício defende que a sua neutralidade política justifica a permanência nos cargos, apesar dos diferentes governos. "Mesmo os programas de divulgação das atividades do Paraná econômico eram realizados dentro de um esquema realista e historicamente verdadeiro, sem distorções, sem qualquer sentido de promoção desse ou daquele governo."[45]

---

[43] Ibiden.
[44] Id.
[45] Id.

Os artistas freqüentemente são poupados das tomadas de posições políticas porque, principalmente com o advento da *arte pela arte*, pressupõe-se que o conteúdo artístico não está mais nem a favor nem contra determinada corrente política – é como se o artista vivesse num mundo à parte. Também há o fato de que, por suas habilidades artísticas, o artista goza de certos privilégios.

A entrevista revela o comprometimento com o desenvolvimento cultural da localidade. Domício está satisfeito com a prioridade que deu à sua carreira como burocrata. Quanto aos seus objetivos, às suas idéias, ele fala freqüentemente na primeira pessoa do plural, mas afirma que não se trata de um grupo e sim de uma geração.

> Eu, de certa maneira, me incluo porque essa geração, à qual eu pertenço, foi a geração que teve essa vontade de ir um pouco além, de modificar, de não ficar naquela pintura acadêmica e tradicional que se aprendia na Escola de Belas Artes. Agora, cada um desenvolveu essa procura de uma forma pessoal. Então, não é um trabalho de grupo, mas a gente pertence a uma geração que tentou renovar.[46]

Como Domício, o advogado Eduardo Rocha Virmond não aprecia ser identificado como participante de um grupo. Apesar de ter apoiado a primeira grande manifestação pública do Movimento de Renovação, o Salão dos Pré-julgados, Virmond reflete e conclui que não desempenhou papel algum nesse movimento e polemiza: "O Movimento de Renovação não criou nada." Para ele, o modernismo no Paraná começou antes, com pintores como Bakun, que já exibiam obras de um tratamento moderno em fins da década de 1940. "O Movimento de Renovação foi uma conseqüência, alguém deu esse nome. Eu nunca fui muito de acordo (...) eu tinha as minhas próprias idéias." [47]

A respeito da sua colaboração com os artistas na época em que fora administrador, da captação de recursos, dos prêmios para os salões, Virmond desvia a atenção de si e elogia Ennio e Velloso afirmando enfaticamente que

> (...) o Ennio fez, o Ennio e o Fernando Velloso. Eles conseguiram algumas coisas desse teor e foi uma coisa bem sucedida. Os artistas foram beneficiados, de certa maneira. Só o seguinte:

---

[46] PEDROSO, op.cit.
[47] VIRMOND, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 set. 2006.

> eu não participei disso nunca (...). O Fernando Velloso é que foi um sujeito eficiente... Esse, sim, soube administrar a arte do Paraná. São as pessoas mais importantes que eu considero: o Fernando Velloso e o Ennio Marques Ferreira.[48]

Virmond (1929/Curitiba) atuou como advogado, professor de direito da PUC, de História da Arte na UFPR, jornalista e crítico de artes plásticas. É membro da AICA, da ABCA, do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, da Academia Paranaense de Letras e do Instituto Brasileiro de Filosofia. Foi diretor do MAP, (1960-1968), presidente do conselho da Galeria de Arte do Banestado, secretário da cultura, entre 1994 e 1998 e participou da criação da FCC. Foi presidente da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB, idealizador da Casa Andrade Muricy, várias vezes convidado para júris de concursos de arte e organizador de exposições ocorridas na capital paranaense.

O crítico escreveu para o jornal *Diário do Paraná* (1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1967, 1973, 1978), *Última Hora,* de São Paulo (1962), *Gazeta do Povo* (1963, 1964, 1965, 1966, 1968, 1969), *Correio de Notícias* (1979). Participou da comissão julgadora do Salão Anual de Curitiba (1960, 1962), do Salão de Belas Artes da Primavera do Clube Concórdia (1960, 1961, 1962), do SPBA (1961, 1962, 1963, 1965, 1967, 1971, 1976, 1977, 1979, 1981, 1986), do Salão de Arte Religiosa Brasileira de Londrina (1967), da Mostra Anual de Gravura de Curitiba (1978, 1980), do Concurso de monografias "Vida e obra de Alfredo Andersen" (1981), da Mostra de Desenho Brasileiro (1983), da Exposição dos Artistas Paranaenses no Salão Cultural da FAAP (1984). Dentre os textos que Virmond escreveu para catálogos de mostras individuais destacam-se os que ele fez sobre: Fernando Calderari (antes de 1954 e 1995); Garfunkel (1954, 1957, 1971, 1976, 1982); Érico da Silva (1960); Miguel Bakun (1974, 1978, 1989); Fernando Velloso (1978, 1985, 1994, 2001); Alberto Massuda (1980, 1981, 1983, 1984, 1991, 1996); Arcânjelo Ianelli (1990, 1999, 2001, 2002); Elvo Benito Damo (1976, 1979, 1983, 1985). Os textos de mostras coletivas basicamente foram escritos sobre a arte do Paraná.

---

[48] VIRMOND, Op. cit.

O crítico frisou que nunca foi administrador e que só aceitou os cargos que ocupou após a insistência daqueles que o convidaram. Em certa ocasião, Mário Pedrosa o convidou para ser membro da ABCA, mas, para oficializar, falou depois com outros membros, insistindo novamente: "Agora eu estou te convidando em nome dos três, meu e dos outros dois membros, o Lourival Gomes e o Antonio Bento, que era o presidente." [49]

Inicialmente, Virmond recusou o convite para administrar o MAP em fins da década de 1950. "Primeiro eu não sei se eu sou favorável à criação desse Museu, segundo, eu não sou homem de administrar essas coisas." Mas acabou cedendo:

> Aí ligou lá de São Paulo o Dr. Assis Chateaubriand: '– Olha, você é um grande mestre... ' – Fez toda essa lisonja – '... aí do Paraná. Nós estamos precisando de você, queremos que você aceite. ' E aí, como é que eu podia dizer não para o Assis Chateaubriand que era um homem tão importante no Brasil e que já tinha criado aquele museu maravilhoso lá em São Paulo, o MASP?

A presidência da OAB foi o cargo da maior importância para Virmond. Porém, como o foco da entrevista era a arte, ele enfatiza as suas benfeitorias ao Estado. Dentre elas, destaca-se o pioneirismo na climatização de museus. "A climatização foi uma coisa que nunca houve aqui no Paraná, quem inventou fui eu, para fazer a sala da Casa Andrade Muricy." Virmond transita habilidosamente em diversas áreas. "Pois é, eu sou da província, eu sou um blefe da província. Na província o sujeito escreve sobre tudo porque tem que ter alguém que escreva sobre essas coisas. Pois então, era isso que eu fazia." [50]

Não era do feitio do crítico sair em busca de verbas. Ele tinha as suas próprias idéias, era um crítico, não um administrador da cultura, e caminhou sozinho, desligado de doutrinas como a do movimento de renovação, movimento com o qual, aliás, ele nutre discordâncias. Contudo, ele reconhece a importância de Ennio Marques Ferreira e Velloso. Só aceitou os cargos que ocupou após insistentes convites. Dentre as coisas que fez grifa como principais a presidência da OAB e a capacidade que tem de escrever sobre diferentes assuntos.

---

[49] Op. cit.
[50] Ibiden.

Virmond

Fernando

Ennio

FIGURA 19: Confraternização. Curitiba, 1965. In: JUSTINO, Op. cit. p. 113.

Um grande amigo desses destacados membros do meio artístico é Fernando Bini. Ele também é critico de arte, só que da geração seguinte. Bini prefere ser identificado como professor de História da Arte. Ele é docente na Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR e na UFPR, tendo iniciado a carreira docente na Universidade Tecnológica do Paraná – CEFET. Bini tem diversos livros e artigos publicados[51]. Escreveu apresentações de inúmeros artistas para os catálogos das suas exposições. Foi membro do júri de vários concursos e curador de importantes mostras de arte.

O discurso de Bini é marcado pela explicação da origem e da importância dos acontecimentos. Algo possivelmente atribuído à sua habilidade docente. É o que faz, por exemplo, quando menciona o artista moderno, o crítico, o curador de exposições.

---

[51] •O Corpo Humano: Medida do Espaço e das Coisas. *Nosso Jornal*: Cefet-PR, Curitiba, 1979-1980. • A Pré-história Paranaense: Esboço Para Uma Pré-História da Arte Paranaense. *Nosso Jornal*. • Arquitetura de Terra. *Nosso Jornal*. • Tecnologia X Humanismo: a ergonomia. *Tecnologia e Humanismo*. • O Valor Estético da Obra de Arte. *Tecnologia e Humanismo*. • *Leila Pugnaloni, o passeio do olhar*. Cultural Office, 2003. • *Fernando Velloso, o seguro exercício da forma e da cor*. Serzegraf, 2003. • *Cláudio Alvarez*. Cultural Office, 2000. • *Arte Moderna e Contemporânea Paranaense - 1960/1980*; • *Domício Pedroso, o pintor à procura do espaço pictórico*; • *Fernando Velloso, a sensibilidade do plano pictórico*. In: Regina de Barros Correia Casillo. (Org.). Pintores Contemporâneos do Paraná II. Solar do Rosário, 2002. • *Helena Wong*. In: Regina de Barros Correia Casillo. (Org.). Pintores Contemporâneos do Paraná I. Solar do Rosário, 2000. • *Tradição e Contradição - O Paraná Tradicional*. In: Maria José Justino. (Org.). Tradição e Contradição - o Paraná Tradicional. MAC-PR, 1986. • *Desenho Industrial Brasileiro? Critica ao espaço e à forma de atuação*. In: Luiz C. C. Gonçalves. (Org.). Desenho Industrial Brasileiro? Critica ao espaço e à forma de atuação. UFPR, 1981.

Bini também se preocupa em evitar mal-entendidos. A ocasião, em 2004, em que fez a curadoria da exposição de Franco Giglio (1937-1982) no Museu Oscar Niemeyer – MON, é simbólica desse cuidado. Inicialmente a viúva do artista foi convidada a preparar a exposição, porém,

> (...) eu tenho a impressão de que a Rosely não se sentiu à vontade porque não deve ser muito fácil você fazer uma exposição grande como essa do marido morto (...). Daí é que eu entrei com um convite. Mas eu sempre considerei que a Rosely é que estava por trás da exposição. Toda vez que eu ia fazer alguma coisa, eu conversava com ela.[52]

FIGURA 20: Recorte da foto da Comissão julgadora do 58º SP. MAC-PR, 2001. Curitiba, Catálogo de exposição.

Em outra ocasião, Bini se incomoda com o fato de que um curador paulista, e não um paranaense, tenha sido convidado para montar certa exposição sobre a arte do Paraná, em São Paulo. Em sua opinião, o mais adequado seria um paranaense ser o escolhido. Contudo, ele contrapõe cautelosamente: "Claro que essa visão externa pode ser interessante (...)".[53]

O entrevistado revela informações a respeito da troca de favores que há entre o artista e o crítico. Há muitos críticos que não cobram pelas apresentações de artistas em catálogos de exposição, isso porque o artista já arca com outras inúmeras despesas.

---

[52] BINI, op. cit.
[53] Op. cit.

"Quer dizer, você vai cobrar dele? Não é justo." Porém, o crítico não sai com as mãos abanando. "(...) você depois acaba ganhando um trabalho do artista, uma coisa assim, uma troca por aí". [54]

A troca de favores pode gerar julgamentos tendenciosos por parte da crítica e levar o artista a fazer concessões, na expectativa de agradar o especialista. Por não haver patrocínio, a crítica mais agressiva é escassa. A maioria dos textos tende aos elogios. Portinari, em 1931, suavizou e embelezou o nariz, a arcada dentária que pressionava a boca e os avantajados lábios de Mário de Andrade em um retrato que fez para o salão carioca. O artista foi premiado e o poeta fazia parte da comissão julgadora deste Salão.[55] A respeito disso, Bini afirma que só escreve textos sobre artistas que já tem uma produção madura. Quando ele considera que os trabalhos ainda estão em estágio inicial, se dispõe apenas a dar orientações e contribuir em algo que sirva para o aprimoramento do artista.

Fernando Bini também menciona que não há porque sofisticar o linguajar artístico, distanciando-o ainda mais do público, mas julga que a universidade deveria ser o lugar dos debates mais sérios. Participando de um encontro nacional de críticos de arte, um espaço naturalmente dedicado à sofisticação do discurso, ele vibrou na apresentação de uma crítica de arte do Mato Grosso, que, apesar de possuir uma bagagem cultural muito grande, utilizou o linguajar de sua região. A postura de Bini é própria daqueles que fazem parte do mundo da arte: contribuem para reforçar as suas crenças, mas, ao mesmo tempo, anseiam por tornar esse meio menos elitista.

No depoimento aparecem detalhes que tendem a ser omitidos a respeito do ambiente artístico. Há a preocupação com a socialização da arte, mas também a cumplicidade com o elitismo da arte erudita. É o professor que se faz presente em todo o depoimento, uma vez que cada assunto mencionado é seguido da origem e significado, numa tentativa de melhor esclarecimento.

Até agora foram mencionadas algumas características das pessoas responsáveis pelo reconhecimento simbólico. Resta, ainda, traçar o perfil de duas outras marcadas

---

[54] Ibiden.

[55] MICELI, S. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 62-64, 84-85.

pela estreita ligação com o reconhecimento de mercado: Max Conradt Júnior e Érico da Silva.

Max Conradt (1932/Curitiba) costuma contar episódios finalizados com gostosas gargalhadas, como a vez em que foi surpreendido quando comprou uma obra às escondidas: "Incontinente teve uma alma caridosa (...), um jornalista que, sabendo do ocorrido, publicou uma nota no jornal." [56]

As colocações são ilustradas com inúmeras curiosidades, frases de efeito, situações vividas ou fábulas colecionadas ao longo dos anos. "E agora José?"; "Fica com aquela cara de: Ora veja!"; "Fala pelas tripas de Judas."; "Não existe moeda de uma face só."; "Nada é mais importante que o supérfluo." [57]

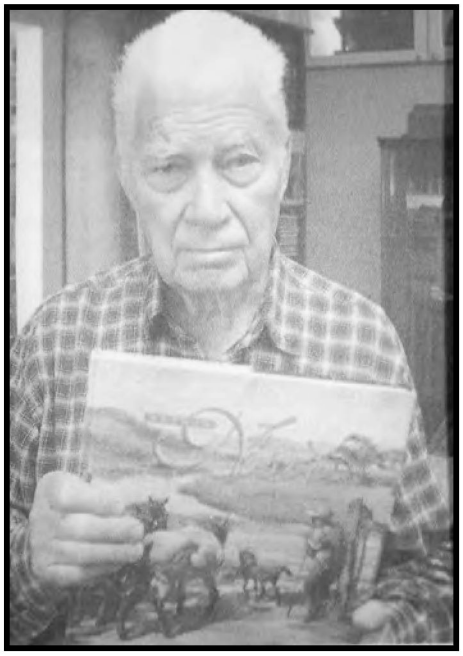


FIGURA 21: Max Conradt[58]

O empresário possui uma grande coleção de pinturas (140 quadros), de livros (7000 volumes) e periódicos produzidos em Curitiba, todos adquiridos nos últimos cinqüenta anos. A sua primeira coleção foi a de revistinhas do Flash Gordon. No

[56] CONRADT, op. cit.
[57] Op.cit.
[58] XAVIER, L. Objetos do desejo. Jornal **Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.

começo da década de 1980 oferecia anualmente uma festa de confraternização aos artistas locais.

O depoimento de Conradt não foge a regra, ele toma o devido cuidado com as palavras para que não haja equívocos. A menção aos galeristas atuantes é exemplar: "Quem sobrevive hoje..." Então silencia um segundo, completando em seguida: "Sobrevive não! É meio pejorativo esse sobrevive. Mas, quem continua viva por seus méritos é a Nine Barontine (...)" Ele também prefere não julgar a qualidade das obras dos artistas chamados comerciais, aqueles que são comumente difamados pelos apreciadores da arte erudita. Nesse caso, a sua resposta, como ele mesmo diz, "tem tudo para ser em cima do muro". Conradt desaprova o comportamento exibicionista de alguns *socialites* com os quais costuma topar em festas. Exclui-se desse grupo e no decorrer da entrevista demonstra simplicidade. Quanto ao episódio de Bakun, em frente à sua loja, complementa: "Puxa, eram quadros lindos! Hoje eu diria que são lindos, mas na época, em 1948, eu não era nada, e ainda não sou." [59]

O depoimento é repleto de ironias. O espírito de colecionador aparece também no desfile de fábulas e citações que ilustram a entrevista. Há cautela de modo a não causar desentendimentos. O colecionador condena o exibicionismo característico de seu meio, esbanjando simplicidade. A imagem do cidadão preocupado em preservar a história local é sempre reforçada. A coleção de livros, os periódicos e os quadros foram quase exclusivamente produzidas no Paraná. A idéia da morte aparece constantemente em sua fala: na preocupação com a dilapidação do patrimônio pelos herdeiros e quando conta que tem começado a se desprender dos bens materiais que não poderá levar ao além.

Igualmente bem humorado, Érico da Silva (1932/Itajaí - 2006/Curitiba) finalizou o depoimento com gargalhadas antecedidas pela seguinte colocação dirigida à entrevistadora: "Tomara que te ajude em qualquer trabalho (...) [para] que você possa fazer para ganhar [ao menos] nota 8". Quando indagado a respeito da sua predileção por pintar à noite ele respondeu: "É porque os espíritos baixam. Vem Van Gogh, vem

[59] Op. cit..

Monet, todos eles vêm. Ainda mais quando eu abro um vinho (risos), eles ficam pirulando por aí."[60]

FIGURA 22: Érico da Silva[61]

Érico reforçou a sua distância dos demais paranaenses e relembrou as raízes ao declarar que os catarinenses seriam mais corajosos. Quando se inscreveu no Salão Paulista de Arte Moderna, na década de 1960, participou "como franco atirador. Meti a cara e a coragem (...) sempre encorajava os outros (...) se ninguém tivesse ido, aberto as portas, talvez ninguém tivesse ido, porque todo mundo tem medo".

Érico da Silva foi um pintor autodidata, premiado nos salões da década de 1960 com obras de caráter abstrato. Também ganhou, entre inúmeros prêmios, uma medalha de prata no Salão Paulista de Arte Moderna. Foi um dos artistas locais que mais comercializou trabalhos e que pôde viver exclusivamente da venda dos quadros. O artista trabalhou quatro meses na Califórnia, expôs e vendeu obras em vários países.

No depoimento, há detalhes não mencionados pelos demais entrevistados. Uma versão um tanto surpreendente dos acontecimentos relacionados ao SPBA de 1961 será narrada mais adiante. Em tal ocasião, Ennio assume o Departamento de Cultura e a direção do SPBA, renovando a comissão julgadora, que passa a selecionar somente obras abstratas.

---

[60] SILVA, É. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 14 set. 2006.
[61] **CATÁLOGO** Celebração Setenta Anos. Curitiba, 2002. Exposição permanente com obras recentes e retrospectivas no ateliê do artista.

O artista fez uma autocrítica e concluiu que não era um pintor agraciado pela crítica de arte. "Sabe, não sou um artista assim que inventou uma coisa, que inventou um movimento (...). Que deixou uma arte marcada, que serviu de exemplo para as futuras gerações e tal, baseou-se no fulano de tal, seguiu a escola de fulano". [62]

De forma geral, na sua entrevista, repetem-se colocações encontradas nas reportagens de periódicos. O discurso que Érico fez a respeito de sua produção artística parece ser uma mescla de opiniões de especialistas e de descrições que ele próprio elaborou. Não foi só o discurso que se manteve. A figuração apareceu em suas obras durante muitos anos. Pode ser que Érico julgava ideal, que o discurso oficial sobre ele, permanecesse o mesmo. A vontade de inovação na produção é exprimida na entrevista. Mas, por uma questão de sobrevivência, ele se conformou em produzir apenas o que era encomendado pelos consumidores, ainda que essa opção o condenasse a ser, como ele mesmo reconhece, um artista menos destacado.

Findada a breve descrição dos personagens dessa história, lembramos ao leitor que o nosso ponto de partida foi a análise da forma como construímos a fonte de pesquisa. Nós nos concentramos inicialmente na escolha dos entrevistados, na aquisição do máximo de informações sobre eles. Não perdemos o foco do objetivo central com a entrevista. Em seguida, partimos para a elaboração das questões necessárias e, findada a coleta dos depoimentos e a transcrição, trabalhamos nas análises. Preocupamos-nos em não fazer uma interpretação rasa, ingênua, mas também em não provocar no entrevistado o sentimento de que ele foi traído. Por um lado, a proximidade com os sujeitos da história facilita a compreensão dos impulsos que os levaram a determinadas atitudes, por outro, o dever ético para com eles dificulta a tarefa de trazer ao público todas as informações fornecidas. Julgamos ser improvável que os entrevistados inventassem um passado que não existiu. Eles fazem parte de um grupo e não podem mudar de direção e imagem radicalmente, a não ser sob o risco de tensões difíceis de dominar, sob pena de serem repudiados e mesmo de desaparecerem, se aqueles que aderem ao grupo não puderem mais se reconhecer nele.[63]

---

[62] SILVA, Op. cit.
[63] POLLACK, op. Cit. p. 10.

Nós sabemos que há subjetividade, que pode haver alguma distorção no relato dos fatos, mas também consideramos que a testemunha relatou-nos a sua verdade, a qual ora tomamos como estava, ora fizemos a crítica imprescindível à tarefa que nos propusemos. A certeza que sempre nos acompanhou é a de que nada permite retirar da testemunha a posição que ela adquiriu ao aceitar depor.

3. ÁLBUM DE FIGURÕES: ADMINISTRAÇÃO DA CULTURA

3.1 POR FAVOR, DOE SUAS IDÉIAS PARA UM ARTISTA DA BIENAL

FIGURA 23: Obra exposta na 26ª Bienal de Arte de São Paulo, 2004. *Por favor, doe suas idéias para um artista da bienal*.

Na Bienal de Arte de São Paulo, em 2004, uma obra convidava o público a esboçar que trabalho sugeriria a um artista da Bienal. Cada voluntário colava sua idéia na parede, ao lado de inúmeras outras. A preocupação com o público nessa bienal foi primordial. Foi tanta, que o ministro da cultura, Gilberto Gil, propôs algo inovador para essa edição. Em frente ao prédio havia um enorme *outdoor* com os dizeres: "Queremos surpreendê-los até na entrada. Este ano o ingresso é grátis!". É provável que tal iniciativa tenha sido bem sucedida, já que em dado domingo notamos a presença de centenas de famílias, das mais variadas classes sociais, deliciando-se em obras interativas como a citada. Por ser uma mostra de arte contemporânea, a Bienal abriga obras com esse sentido de transgressão dos conceitos tradicionais da arte.

A obra *Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal* inspira a discussão acerca das muitas facetas do meio artístico. Na arte contemporânea, freqüentemente os artistas utilizam a própria obra como forma de questionamento dos meios de consagração, de institucionalização da arte. Muitas delas se apropriam, citam, incorporam, se contaminam, parodiam ou criticam as conformações do passado e da sociedade atual. Assim, para compreendermos a arte contemporânea, é necessário interpretar a sua linguagem metafórica, conhecer a História da Arte, o funcionamento do meio artístico. As obras contemporâneas podem inspirar discussões a respeito do circuito da arte. Dessa forma, a obra *Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal* serve como o ponto de partida da exposição de reflexões que o visitante encontrará neste trabalho. Como dissemos, Bourdieu escreveu sobre a constituição do meio artístico moderno a partir do livro de Flaubert. Baseados nessa idéia, nós procuramos obras de arte que pudessem inspirar discussões sobre o assunto a ser trabalhado. A obra que abre esse capítulo é a primeira delas.

Por favor, doe as suas idéias para um artista da bienal pode ser uma tentativa de reconciliação do artista com o público, pois exibe claramente a necessidade que ele tem de saber o que o público quer. Ao contrário de outras obras que são concretizações de idéias, essa, para existir, precisa que as pessoas dêem sugestões que possam ser postas em prática no futuro – o público integra a obra. Lá, pode aparecer a opinião do público, o entendimento que ele tem das bienais e, por conseqüência, das obras contemporâneas.

Ao contrário de obras que exigem erudição, essa quer conhecer a bagagem do público, seja ela qual for. Ela pode ser facilmente compreendida por qualquer um. Não sabemos, é claro, se é entendida por todos como obra ou como parte integrante dos serviços de apoio à mostra, talvez constituinte do setor de pesquisa de opinião.

O artista, por meio dela, pensa em democratizar, mas precisa considerar que o significado que ela tem para ele e os outros entendidos é complexo para o público leigo. Aquilo que a torna parte dos trabalhos contemporâneos, seu sentido de transgressão dos elementos tradicionalmente ligados à arte, são aspectos de difícil

compreensão para os não iniciados. A conseqüência dessa tentativa de aproximação é que o público pode ficar perto, mas, também muito longe da obra.

Nesta parte do texto pode-se topar com informações que convergem para a questão do público da arte. Frisamos o fato de que ele foi minguando após o surgimento da Arte Moderna, mas também as tentativas de recuperá-lo. A Arte Moderna questiona a idéia de que a função da arte seja o retratar da realidade, que ela tenha que ser a representação do belo. O problema é que a maioria das pessoas ainda acredita que essas realmente sejam as funções atribuídas à arte. Dessa forma, surge um descompasso entre a capacidade de compreensão do público e a produção de caráter moderno. Muitos acham fascinante ser louvado pela multidão, mas, aos modernos, cair no gosto do povo significava concessão às exigências do mercado, o que poderia se materializar numa arte medíocre. Tal situação restringiu o público da arte aos sujeitos intimamente ligados ao artista.

A necessidade de expor a obra moderna – uma vez que não era produzida sob encomenda e precisava ser consumida, ou ao menos apreciada – fez com que as obras fossem abrigadas em espaços, galerias. O problema é que para o homem moderno, que dispõe de inúmeros atrativos, a pintura se tornou algo monótono. Os indivíduos inconformados com o pouco alcance da arte traçam, então, estratégias para reduzir esse descompasso entre a obra e o público. A preocupação principal é com o ensino da arte e em tornar o museu, um dos espaços que abriga a arte, mais convidativo.

Em localidades periféricas faltam profissionais capacitados a fazer esse trabalho, freqüentemente chamado de animação cultural. Isso faz com que muitos artistas tenham que dispor da maior parte do seu tempo em serviços de animação. Porém, esse não é o único motivo que leva os artistas a essa segunda atividade. Há também o fato de que a maioria não consegue obter o sustento exclusivamente da própria produção. Isso acontece, principalmente, ao artista moderno, cujos trabalhos despertam menor interesse nos compradores. Os primeiros modernos se deram ao luxo de produzir uma arte que não era compreendida inicialmente, porque a maioria dispunha de herança ou outro capital que permitia essa liberdade criadora.

Os artistas de ambientes interioranos, que também exercem outras funções, como a crítica, a pesquisa, o ensino, a curadoria e a administração de instituições, se vêem obrigados a lidar com o improviso. Dada a apatia e o desinteresse da localidade pela área artística, o trabalho desenvolvido pode ser surpreendente aos olhos dos grandes centros artísticos. O caso de Domício Pedroso é exemplar.

> Prezado Domício
> Estamos organizando no Museu da Chácara do Céu, em convênio com a Fundação MUDES, o setor educativo, para ampliar o relacionamento museu-escola junto à comunidade. Gostaríamos de poder contar com a colaboração do BADEP no envio de catálogos da exposição "Debret" (que anteriormente combinei com você), para poder ilustrar as palestras junto às professoras, nos colégios e, divulgar a importância da obra deste artista da missão francesa junto às novas gerações. Agradecemos desde já seu interesse e atenção, transmitindo a você e a Leila nosso abraço amigo.
>
> Neyde Gomes de Oliveira
> Museóloga responsável

Esta carta[64] foi enviada a Domício Pedroso em 2 de outubro de 1979 pela diretora da fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, do Rio de Janeiro. Na ocasião, Domício era diretor do espaço de exposições do BADEP. Pouco tempo antes, ele havia conseguido junto a essa instituição a liberação de cerca de 300 gravuras do artista Debret que compuseram uma exposição. Agora, por meio da carta, a Fundação solicitava os catálogos produzidos por Domício para comporem o material de pesquisa do Museu. Não havia mais dúvidas, o trabalho de Domício tinha adquirido respeitabilidade em âmbito nacional.

Inicialmente, as pessoas relutaram em ceder objetos de valor para as exposições, porque a experiência que muitos tinham com empréstimo era bastante negativa e a seriedade do seu projeto no espaço do BADEP ainda não era conhecida. Contudo, à medida que o programa foi crescendo, ele conseguiu o apoio de pessoas importantes da comunidade. O cumprimento dos cronogramas, a devolução das obras em perfeito estado, a segurança que havia em todo o processo expositivo contribuiu para que até mesmo os órgãos públicos oferecessem parcerias.[65]

---

[64] OLIVEIRA, N. G. de. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 02 out. 1979.

[65] PEDROSO, op. cit.

Freqüentemente, o ambiente artístico não oferece ao artista as condições mínimas de sobrevivência. Sendo assim, Domício Pedroso, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso e Fernando Bini tiveram que exercer outra atividade além da de artista – o que é inteiramente comum e ultrapassa as fronteiras do Estado. Em dado momento de suas carreiras, muitos artistas se viram obrigados a exercer a animação cultural ou outra profissão.

Em sua tese para livre docência apresentada à UFPR, em 1974, a crítica de arte Adalice Araújo elenca uma série de artistas modernos e contemporâneos. Praticamente a totalidade dos artistas teve que exercer uma segunda atividade. Dentre eles, João Osório Brzezinski, Fernando Calderari, Luiz Carlos de Andrade Lima, Leonor Botteri, Guido Viaro, Theodoro De Bona, Nelson luz e Ivens Fontoura foram professores da EMBAP, além de exercerem outros cargos. Mário Rubinski foi professor de desenho do Estado e chefe de seção de Belas Artes da Biblioteca Pública; Violeta Franco, chefe do ateliê de gravura da FCC; Vicente Jair Mendes, diretor do Centro de Criatividade do Parque São Lourenço e do MAC/PR; Nilo Previdi dirigiu o Centro de Gravura. Jorge Carlos Sade foi *marchand* e galerista da Acaiaca; Loio-Pérsio esteve em 1952 na fundação do Centro de Gravura do Paraná; Márcia Simões foi professora de diversas escolas, do Colégio Estadual do Paraná e da UFPR.[66]

Esses sujeitos proporcionaram aos demais artistas o apoio que eles não tiveram. Muitos escolheram ficar na localidade e abrir mão de lançar-se em mercados maiores. Por outro lado, nos centros artísticos, a elevada concorrência poderia gerar dificuldades, ao passo que na comunidade a oportunidade de obter destaque era grande. Essa situação é expressa em um poema do paranaense Emiliano Perneta (1866-1921). Emiliano troca o Rio de Janeiro, onde foi recebido com hostilidade, pela comunidade onde se sente rei – em Curitiba foi coroado "príncipe dos poetas".

> Oh! para que sair do fundo deste sonho,
> Que o destino me deu, e que a Vida me fez,
> Se eu quando, a meu pesar, casualmente, ponho
> Fora os pés, a tremer, volvo, ansiado, outra vez.

---

[66]ARAÚJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3000 anos da arte paranaense. Curitiba, 1974. 422 f. Tese (Concurso para livre docência em História da Arte) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

O meu lugar não é no meio de vocês,
Homens rudes e maus, de semblante risonho,
Não é no meio de tamanha insipidez,
D'um egoísmo atroz, d'um orgulho medonho!

O meu lugar é aqui, no seio desta ruína,
Destes escombros, que reluzem como lanças,
E destes torreões, que a febre inda ilumina!

Sim, é insulado, aqui, no cimo, bem o sei!
Entre os abutres e entre as Desesperanças,
E dentro deste horror sombrio, como um Rei!

(Nov. 1905) [67]

Segundo os depoimentos, foi lentamente que Ennio, Domício, Velloso e o curador Fernando Bini enriqueceram o ambiente artístico. Eles mencionam que gozavam de pouca experiência, mas esbanjavam força de vontade e jogo de cintura. Para Aracy Amaral, no Brasil, somos todos improvisadores em arte, sejamos nós artistas, críticos, pesquisadores, consumidores da arte, animadores culturais.[68] Em um ciclo de conferências sobre "O silêncio dos intelectuais", que circulou pelo país em 2005 e que em Curitiba foi promovido pela PUCPR, mencionou-se que há uma peculiaridade do intelectual brasileiro: muitos são artistas e críticos, artistas e professores, ou ainda, artistas e dirigentes políticos. A riqueza dos nossos artistas que, ora são intelectuais, ora dirigentes culturais, pode estar na mescla da intuição criativa com a necessidade e a habilidade de estruturar o ambiente artístico, na capacidade de improvisar num ambiente, muitas vezes, hostil.

O ambiente tem sido estruturado com muito custo. A área cultural não possui a devida importância, falta instrumentação, pessoal capacitado, investimento. Num meio que não supre as necessidades básicas, a pessoa se vê obrigada a improvisar. O artista gostaria de poder se dedicar exclusivamente à produção de sua arte, mas vê que as instâncias de divulgação e de consumo dela não cumprem o seu papel. Então, ele divide o tempo e promove o funcionamento dos esquemas de difusão e consumo da arte. Para isso, age de forma improvisada, tenta fazer o possível, que nem sempre é o suficiente.

---

[67] PERNETA, E. **Ilusão & outros poemas**. Curitiba: Farol do Saber, 1996.
[68] AMARAL, op. cit.

O exercício da crítica, por exemplo, nem sempre esteve a cargo de profissionais. Além do crítico propriamente dito, o artista, o advogado, o engenheiro, o historiador, ou o administrador escreviam sobre arte. Não havendo cursos específicos para a formação do crítico de arte, isso se fazia na prática, de preferência com aqueles que passaram por escolas de arte, que, bem ou mal, acabam fornecendo algum conhecimento de história da arte que possibilite a sua compreensão.[69]

É sabido que existe um preconceito com relação à capacidade do artista de exercer funções burocráticas. Do ponto de vista romântico, o artista desobrigou-se de cumprir tarefas externas à produção da obra, como a venda e a exposição. Essa visão criou em nosso imaginário a idéia de que se o artista não pode se ocupar da divulgação e da venda do trabalho, ele precisa, portanto, de um intermediário que o faça. Para o senso comum, também se trata de campos que requerem diferentes tipos de raciocínio e o artista comumente utiliza o da intuição, da subjetividade. De qualquer modo, em todos os tempos houve artistas que uniram a intuição ao pragmatismo. Peter Paul Rubens (1577-1640), por exemplo, tinha uma rotina de trabalho que esbanjava praticidade. Acordava às 4h da manhã e mantinha em seu ateliê vários ajudantes que pintavam de acordo com a sua supervisão. O artista recebia inúmeras encomendas e não recusava nenhuma. Em muitas telas ele só dava o retoque final. Dado o reconhecido prestígio no serviço diplomático (exercido por ele em tempo livre), após a aposentadoria como pintor, acabou abraçando esse campo.[70]

Domício conta que a sua habilidade de improvisação lhe rendeu elogios e boas oportunidades. É o que comprova uma carta escrita por Pietro Maria Bardi, quando era diretor do MASP, endereçada ao administrador:

> Caro Domício,
> Não vi mais você depois da inauguração. Queria cumprimentá-lo, e a sua senhora, pela exposição que resultou numa obra-prima como conceito, pesquisa, técnica e comunicação. Posso lhe afirmar que raríssimas vezes vi exposição tão bem planejada e realizada (...). Pensei na possibilidade de pedir ao presidente do BADEP para destacar você e sua senhora por algum tempo aqui para o MASP. Você gostaria?

---

[69] ARAÚJO, op. cit. p. 7.
[70] GOMBRICH, op. cit. p. 397-405.

(Pietro Maria Bardi. São Paulo 17 de junho de 1980.)[71]

Apesar de se sentir honrado pelo convite, Domício conta que o recusou devido ao compromisso que tinha com a sua comunidade. Ele comenta que a sua atuação estava centrada na formação do público e na valorização do artista local – dentre as 50 exposições realizadas no BADEP, mais de 30 delas foram relacionadas ao Paraná.

O espaço de exposições do BADEP foi pioneiro no programa de visitação escolar em exposições de arte no Paraná, o que, para o administrador, constituiu o grande êxito do local. A instituição chegou a atender diariamente a cerca de 400 alunos, e o espaço possuía, ainda, acompanhamento pedagógico. Domício diz que nas exposições sempre havia catálogos e questionários dirigidos aos estudantes. Havia ainda projeções de *slides* e um artista convidado fazia gravuras, desenhos, pinturas ou esculturas, de acordo com a sua habilidade técnica. Isso tudo num estúdio montado dentro do salão de exposições, onde os estudantes também podiam realizar um trabalho, ou ao menos manusear algum equipamento. Segundo Domício, quando o foco foi a gravura em madeira, a instituição conseguiu pedaços de madeira e formões que foram distribuídos aos alunos que puderam levar os instrumentos para casa, porque eram de baixo custo. Assim, vários colégios criaram depois pequenos núcleos de trabalho, o que causou grande entusiasmo durante um determinado período. O artista conta que o seu desejo era de que os estudantes crescessem junto com o programa.[72]

A grande preocupação de Domício era a formação do público composto por jovens estudantes. No início, não havia tanto interesse por parte deles. Domício se voltou para essa categoria também porque outras instituições que deveriam cumprir seu papel na formação do público não o faziam. Em Curitiba, a única galeria que investe realmente no artista é a Simões Assis. Ela trabalha com poucos nomes, mas empenha-se muito na atração do público. As outras galerias ficam esperando que o público apareça. Não há investimento na agregação de platéia, não há patrocínio de

---

[71] BARDI, P. M. *Carta endereçada a Domício Pedroso.* Documentos pessoais do artista, 17 jun. 1980.

[72] PEDROSO, op. cit.

eventos vultosos. Então, as classes mais abastadas preferem adquirir trabalhos, ou assistir espetáculos em São Paulo e no Rio de Janeiro.[73]

Na concepção de Velloso, o público paranaense sempre valorizou os artistas locais, embora ele não caracterize claramente tal público. Parece que parte desse público é o governo, que foi responsável pelo sustento de alguns artistas, no dizer de Velloso, os "queridos do poder": Andersen, Freyesleben, De Bona, Nísio, Stenzel, Potty. Outra parcela compreende os que compram obras para a decoração, que sempre estiveram presentes. Com o passar do tempo, a preferência que eles tinham por temas foi substituída pela cor. Os chamados novos ricos poderiam ser os possíveis compradores de boas obras. Velloso, porém, acredita que muitos não as vêem com capacidade crítica nem têm interesse em desvendá-las. Ele lamenta que a categoria de profissionais liberais que antes dispunha de poder aquisitivo pra comprá-las já não pode mais. Era comum que um colecionador se concentrasse na compra de um determinando artista. O advogado Lolo Cornelsen só comprava Nilo Previdi (1913-1982); o também advogado e professor Oscar Martins Gomes só adquiria Bakun.[74]

A classe média se destacou como compradora, na década de 1970, adquirindo quadrinhos de 10x15cm, transformando-se na categoria de compradores apelidada por Velloso de "colecionadores de figurinhas". Quanto ao seu público, Velloso parece satisfeito. Ele exemplifica contando o grande incentivo que a mídia dá ao seu trabalho publicando notícias a cores, em páginas principais, nos dias nobres. Seu desejo, porém, é que o público continue apreciando os seus trabalhos mesmo após a sua morte porque, para ele, isso sim, seria a consagração.

> Eu tenho uma obra grande e está por aí. Eu acho que o meu recado eu dei. Consagração? O que é a consagração? A Globo faz a consagração (...) a obra está aí. Se houver consagração depois que eu morrer e continuar a ser valorizado, a ser olhado, está resolvida a questão. Eu não estarei aí pra conferir, evidentemente, mas eu deixo a obra.[75]

Velloso e Ennio acreditam que os artistas paranaenses são admirados basicamente pelo público local. Há poucos artistas locais reconhecidos fora e só alguns

---

[73] PEDROSO, op. cit.
[74] VELLOSO, op. cit.
[75] FERREIRA, op. cit.

conseguiram ser aceitos nos concursos de outros Estados. Para Ennio, o artista mais solicitado no Paraná é o Nísio. Suas pinturas de animais atraem os colecionadores. Ele lamenta que, muitas vezes, as novas gerações vão perdendo a admiração que os seus antepassados tinham pela arte. Cita o exemplo de Newton Carneiro que, apesar de ter sido um grande admirador das artes, não transmitiu aos seus herdeiros essa paixão – eles dissiparam toda a coleção. Outro público destacado por Ennio, da época em que organizava os salões, eram as empresas privadas. Dentre elas encontram-se a Prosdócimo e a Hermes Macedo. Elas eram patrocinadoras dos prêmios dos salões. O problema era que as suas preferências artísticas não se coadunavam com as obras vencedoras dos prêmios. O que fazia com que Ennio andasse na corda bamba para contentá-las.[76]

Para Érico da Silva, seu público é formado, em parte, pelos figurões que legitimam a arte, a quem ele se dirigiu quando despontou no cenário artístico na década de 1960. Também é composto pelos políticos que compraram obras suas para presentear. Há ainda os que, devido aos contatos que fez pelo mundo, adquirem seus trabalhos, as pessoas que visitam o seu ateliê, aqueles que compram pelos leilões de TV e até mesmo um vizinho que comprou alguns trabalhos seus pra fotocopiar em várias tiragens e vender ao mundo todo.[77]

Bini não sabe como os artistas sobrevivem. Ele, por exemplo, começou como artista, mas logo resolveu se tornar professor. Lembra que há um sistema paternalista de arte que foi edificado por Ennio Marques Ferreira. Ennio promovia os SPBA e outras exposições, fornecia bolsas de pesquisas, bem como remanejava e nomeava pessoas para cargos no Departamento de Cultura, ou em outros órgãos que dirigiu.

> O Ennio teve um papel importantíssimo nisso: colocando o Estado como salvaguarda. O que era uma posição correta, como os artistas não tinham nenhum outro refúgio, não tinham galerias. A única galeria que tinha era a Cocaco, à qual o Ennio estava ligado também. Não havia quase nada, não havia um mercado de arte, e o Estado passou a se preocupar com esses artistas, promovendo exposições. As exposições que saíam eram exposições nos espaços da Secretaria. E [o Estado] dava o catálogo, dava o coquetel... Abriu espaço para cargos... Aí começa um cabide de emprego estadual.[78]

---

[76] Id.
[77] SILVA, op. cit.
[78] BINI, op. cit.

Há poucos compradores. Às vezes, uma obra rara aparece no mercado, mas, ainda que seja importante para integrar o acervo de algum museu, dificilmente alguma instituição consegue competir com os colecionadores, eles têm muito dinheiro. Bini conta que Ennio se empenhava em completar as coleções dos espaços que administrou. Em certa ocasião, ele perseguiu um quadro de João Ghelfi (1890-1925). "É impossível que o MAP não tenha um quadro do Ghelfi. A gente coloca na arte Paranaense que o Ghelfi foi importante. Foi importante por que, se nem sequer a gente sabe o que ele fez?" O desfecho da história foi que um particular fez uma proposta melhor ao vendedor e acabou comprando o quadro.[79]

Diante da escassez do público, o professor acredita que o trabalho educativo seja importante. Ele exemplifica contando que já recebeu cartas de alunos que diziam: "'De repente, me encontrei em Florença, a trabalho, e pude aproveitar o Museu dos Ofícios. '" Ou seja, "se você não sabe que a coisa está ali, você não vai procurar." Ele menciona que há pessoas que dizem conhecer o Museu do Louvre, mas viram apenas a Monalisa.[80]

Contudo, Bini vê dificuldades no trabalho educativo quando se trata da Arte Moderna. Isso porque será preciso trabalhar com questões pertencentes à memória individual. É aí que se intensifica o papel do crítico. O crítico não dá respostas totalmente prontas, ele apenas possui as chaves para abrir as portas de um maior entendimento da exposição. Ele observa, estuda, deduz algumas coisas e conversa com o artista para obter informações. É que o trabalho do artista é muito pessoal e ele geralmente não explica a obra, o seu discurso é o artístico. "Agora não vai haver a verdade, não é? A verdade é sempre de quem está observando." [81]

A formação do público é a grande preocupação de todos os envolvidos no processo artístico. Para a crítica Aracy Amaral, o público deve ser a menina dos olhos de um museu. Todas as dificuldades devem ser superadas para que o público tenha acesso a ele, à leitura das obras expostas e às informações sobre os artistas que admira. O ideal seria que o freqüentador visse a entidade como algo que lhe pertence, que ele

---

[79] Op. cit.
[80] Ibiden.
[81] Id.

se identificasse com o espaço e o considerasse um meio enriquecedor da sua personalidade.[82] Lamentavelmente, as exposições de artes plásticas são pouco atrativas à maioria da população, perdendo inclusive para outras artes, como o cinema. Em São Paulo, por exemplo, já na primeira metade do século XX as salas de cinematógrafo, os passeios e os esportes modernos tornaram-se formas mais vivas de lazer do que as exposições de pintura. O público que realmente se mobilizava para as exposições de artes plásticas começou a reduzir-se até se limitar à restrita faixa dos atuais freqüentadores de museus e galerias.[83]

O público é íntimo, primário e imediato – a família, os amigos pessoais e os colegas dos artistas. Ele é composto ainda pelos difusores tradicionais, pelos que compram e pelos que olham. Quem visita as exposições são pessoas da classe alta, com uma instrução superior à média, na maioria jovens estudantes. Praticamente a metade deles fez estudos de natureza artística e mais da metade têm trabalhos vinculados à arte ou mantém contato com pessoas ligadas a ela. Essa minoria cultural também sustenta, com a sua presença e apoio econômico, outras atividades artísticas como teatro, concertos, cinemas.[84]

Com o surgimento da *arte pela arte*, aumentou ainda mais a distância entre as artes plásticas e o público. A arte transgrediu os limites do que era impensável sobre si mesma e tornou-se a sua própria medida. Os artistas, portanto, não poderiam esperar que pessoas cujos espíritos estivessem estruturados segundo as categorias que a arte põe em questão, pudessem pensar esse impensável. Assim, o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público as normas de sua percepção aumentou muito. Como conseqüência, em curto prazo os artistas tiveram como clientes apenas os seus pares. As obras da *arte pela arte* foram acessíveis somente aos consumidores dotados de disposição e da competência para apreciá-las.[85]

Para Canclini, a *arte pela arte* ignora algumas questões essenciais: como comunicar a espectadores, formados nos códigos tradicionais, experiências cuja

---

[82] AMARAL, op. cit. p. 262-4, 282.
[83] DURAND, op, cit. p. 68-9.
[84] CANCLINI, op. cit. p. 118-19.
[85] BOURDIEU, 1996, op. cit., p. 101, 117, 169.

característica fundamental é transgredi-los? Como fazer para que a arte seja incorporada à vida cotidiana, para que não seja um espetáculo ocasional e exótico? Canclini conta que um artista propôs uma obra que convidava o transeunte a entrar no edifício do museu, tomar o elevador e por fim observá-la da janela. Muitos dos que lá entraram nunca haviam pegado um elevador. A obra estava no terreno ao lado. Tratava-se da palavra "terra", monumentalmente escrita, inteligível apenas se vista de cima, a muitos metros de distância. Ele julgava que com isso quebraria a primeira barreira, a da entrada no museu. Ingenuamente imaginava que no futuro essas pessoas se tornariam freqüentadoras desse espaço de exposições. Mas, infelizmente, não foi o que aconteceu – o museu continuou praticamente às moscas.[86]

Muitos museus, ao contrário do que se poderia acreditar, acabam repelindo os freqüentadores. Não são convidativos, geralmente não possuem uma placa que esclareça aos passantes do que se trata – indício de que se dirige somente aos entendidos. Milhares de pessoas passam em frente de museus e nem sequer tomam conhecimento desse espaço.

3.2 EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

FIGURA 24: Luciano Mariussi *Exposição de arte contemporânea* 61º SP, 2005.

Esta seção é ilustrada pela obra *Exposição de arte contemporânea*, do paranaense Luciano Mariussi (1974-).* Trata-se de uma instalação que ocupou todo o

[86] CANCLINI, op. cit., p. 102-114.

* Luciano Augusto Mariussi é professor da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP e do Centro Universitário Positivo – UNICENP, é mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes –a ECA - Universidade de São Paulo – USP (2005), Bacharel em Gravura pela EMBAP (1997) e Licenciado em

espaço de uma sala, cujas paredes exibem telas pintadas por artistas de uma famosa feira de artesanato de Curitiba, a Feira do Largo da Ordem. Uma delas é abstrata e as demais são de temáticas que variam entre natureza morta, vaso de flores, retrato, paisagem. A exposição dessa obra numa mostra de arte contemporânea, junto de outras ousadias das mais radicais, indica que o artista quer lembrar aos seus pares e aos visitantes, que a despeito da produção artística de caráter transgressor, ainda persistem trabalhos que observam os valores mais tradicionais, como a figuração, o uso da tela, da tinta a óleo e do pincel. Essa arte deslocada do tempo continua sendo produzida para atender o grande público. Entretanto, colocar esse assunto em discussão é complicado, porque não há possibilidade de falar dele sem questionar o problema da sofisticada erudição da arte contemporânea, voltada à meia dúzia de entendidos.

O trabalho – devidamente documentado desde a negociação com os pintores, do pedido de empréstimo das telas até o dia do vernissage – teve como objetivo, segundo Mariussi, promover o deslocamento de objetos pertencentes a um circuito paralelo ao das artes para dentro do circuito estabelecido. Em *Aluga-se*, o procedimento foi parecido. O artista fez um anúncio de que na sala de exposição do espaço anexo da galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro (para o qual havia sido convidado a realizar um projeto) estavam disponíveis lotes de diferentes tamanhos e preços para aluguel durante o período da exposição. Em resposta, artistas de todos os tipos (e pertencentes a diversos "circuitos de arte") fecharam negócio e expuseram o que bem entenderam por um mês, entre abril e maio de 2006.[87]

Em certa ocasião, fez um grande letreiro instalado em frente ao MAM de São Paulo que dizia: "Entre gritando 'Eu sei o que é arte contemporânea' e ganhe R$1,00 de desconto na entrada da exposição." *Exposição de Arte Contemporânea* e outros trabalhos demonstram a preferência por criar obras de contestação do circuito artístico. O artista quer instigar o público. Ele também realiza uma crítica corrosiva aos intermediários da arte, às instituições.

Educação Artística pela Faculdade de Artes do Paraná – FAP (1996). Participou de importantes mostras coletivas e individuais em nível nacional.

[87] MONACHESI, J. *O ardil-22 de Luciano Mariussi*. http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200705/20070516_190243_ensaio_LMariussi_P.pdf

O artista declara que os procedimentos que usou – muitas vezes impositivos e constrangedores – "(...) estavam de acordo com as principais preocupações que tive nesse período: a passividade do espectador frente à arte contemporânea e o grande poder de manipulação exercido pelos meios de comunicação de massa, juntamente com a aceitação passiva e o desconhecimento desse poder.".[88] Ele chama a atenção para a relação da arte com o espectador, a do artista com o circuito artístico, a da arte com o discurso e com a idéia de valor.

Mariussi coloca a roupagem de curador e organiza uma exposição dentro de outra exposição. Ele coloca em evidência o papel do curador e a utilidade do espaço que abriga as exposições. Só que é no museu que o seu trabalho é legitimado. De certa forma, compactua com o sistema que critica, mas põe em cheque o significado da arte contemporânea. A obra é o ponto de partida das reflexões a respeito da organização de exposições no Estado. Ela é exposta num Salão Paranaense no MAC/PR, museu que dispõe de um importante acervo.

Fernando Bini, convidado inúmeras vezes a montar exposições nesse museu, confrontando-se com todo tipo de situação que envolve a curadoria, revela as dificuldades das montagens de exposições. Os acervos são desconhecidos pelos curadores, há muitas lacunas a serem preenchidas para completá-los, há falta de verbas e tempo necessário para trabalhá-los. É preciso considerar ainda que as dificuldades sofridas pelos curadores, ao se depararem com o acervo, são multiplicadas quando é o público leigo que irá conhecê-lo. Para facilitar, os dirigentes de museus optam muitas vezes por trazer de fora exposições prontas. Mas há pouco empenho em levar exposições da localidade para fora dos limites do Estado.

Existe a preocupação de que todo museu deveria ter ao menos uma exposição permanente. Contudo, alguns administradores desses espaços discordam. Se tal iniciativa é colocada como projeto em determinada gestão, ela pode facilmente ser descartada na seguinte. É que as direções desses espaços são cargos comissionados e

---

[88] MARIUSSI, Luciano. "Não entendo – Entre o documentário e a vídeoarte", texto publicado no site da UFPR, dentro do projeto "MUVI – Museu Virtual de Artes Plásticas"; a íntegra está disponível no link: http://www.artenauniversidade.ufpr.br/muvi/artistas/l/luciano_mariussi/naoen tendo.htm.)

com as mudanças de governo tende-se a mudar muito a estrutura e o funcionamento dos museus.

Na virada do século, Fernando Bini foi convidado a fazer a curadoria da exposição de inauguração do Museu Oscar Niemeyer – MON. Pediram-lhe que fizesse uma grande mostra de arte paranaense. Bini menciona que fez um projeto maravilhoso, mas quando pôde ver o acervo de que dispunha ficou decepcionado. Era o acervo pertencente ao Estado e, embora ele fosse variado, não continha as obras importantes que ele precisava. Junto com outra curadora, ele dividiu a exposição em dois períodos: arte moderna e arte contemporânea. Foi aí que se deparou com um novo problema. Para tratar de alguns conceitos da arte contemporânea, período que lhe coube, ele precisaria de algumas obras de artistas modernos como Loio-Pérsio (1927-2004). Porém, a obra de Loio-Pérsio que estava disponível na coleção do Estado não era a que permitiria falar sobre a arte contemporânea. Como se não bastasse, o curador acabou ficando numa situação desagradável porque alguns artistas protestaram. Eles sabiam da sua importante contribuição à arte paranaense, mas suas obras não faziam parte da mostra.[89] Além disso, numa mostra dessas, o artista pode se deparar com obras suas que não aprecia, seja lá por qual motivo for. Isso acontece quando a temática é determinado período histórico, principalmente devido à escassez de obras importantes nos acervos dos museus.

Em outra exposição organizada por Bini, a de Franco Giglio, a maior parte das obras do artista que estaria na coleção da sua esposa foi queimada num incêndio. Então, Bini não pôde contar com as obras brasileiras, mas contou com a parte italiana, que foi localizada e solicitada pela própria esposa. Bini só completou com algumas obras de amigos que ele e Giglio tinham em comum.[90]

O curador recebeu todos os quadros com moldura. "Mas, originalmente, o Franco fez aquilo sem pensar em moldura. Ele inclusive fez de forma a afastar o quadro da parede [para] que a coisa ficasse solta. E daí?" [91]

---

[89] BINI, op. cit.
[90] Op. cit.
[91] Ibiden.

As molduras de muitas obras que compõem os acervos são inadequadas. Assim, o curador que vai trabalhar com o tal acervo precisa trocá-las. No Paraná, a maioria dos espaços de exposição de arte é estatal. Dessa forma, quando há mudança de governo, há também mudança dos cargos de direção desses espaços, uma vez que são cargos comissionados. Segundo Bini, quando isso acontece, "(...) muda todo o pessoal. Aí entra gente que gosta de moldura dourada. Então, para todos os quadros, compra-se moldura dourada. Logo, entra outra pessoa dizendo que não gosta de moldura dourada, compra-se moldura amarela." Para Bini, é surpreendente que haja pessoas que trabalham com arte (dos quais se supõe terem um gosto mais refinado e um mínimo de estudo sobre o assunto com a qual lidam) e sejam capazes de colocar molduras inadequadas, comprometendo, assim, toda a visibilidade correta da obra. [92]

Ainda que tenha pontos positivos, a mudança de diretoria dos museus traz pontos negativos que ultrapassam as alterações nas molduras dos quadros. Projetos bons, montados por administrações anteriores podem ser modificados, prejudicados ou arquivados pelo sucessor.

Eduardo Rocha Virmond, quando secretário da cultura, foi idealizador da Casa Andrade Muricy, um espaço de arte criado em Curitiba no fim da década de 1990. Virmond menciona que já não estava mais na Secretaria quando a Casa foi inaugurada, e que ficou contrariado porque o próximo secretário de cultura modificou o seu projeto inicial. "Nós tínhamos inventado de fazer ali embaixo... o tal do Café Belas Artes que foi eliminado pela administração seguinte à minha." Segundo Virmond, ele havia planejado um espaço bom para acolher a reserva técnica, porém, "inventaram também de fazer a reserva técnica num espaço que não era grande coisa". [93]

O administrador Ennio Marques Ferreira revela que quando foi diretor do MAP conseguiu montar um acervo bem representativo da arte produzida no Estado até os anos 1960. O propósito era que essas obras ficassem expostas permanentemente, o que atenderia ao desejo dos artistas locais. As exposições temporárias, portanto, não eram freqüentes. Isso durou de 1987 a 1991 e de 1995 a 1998. Ennio lamenta que com a

---

[92] Id.

[93] VIRMOND, op. cit.

criação do MON, esse acervo – que foi repassado ao museu – apesar da monumentalidade do novo espaço, ainda não esteja exposto permanentemente.[94]

Aracy Amaral, em um texto de 1977, intitulado "Função do Museu", repudia essa atitude. A autora diz não concordar com a orientação seguida na época pelo MAM do Rio de Janeiro que não expunha de maneira permanente a sua coleção de arte. "Posto que um museu não seja uma galeria, não cabe a uma entidade museológica apresentar somente exposições temporárias. A coleção, além de exposta permanentemente, deveria servir, em parte, como material didático a ser apresentado de acordo com as pesquisas que pudessem ser realizadas pelo seu pessoal especializado".[95] Bini conta que no MAC/USP, por exemplo, "(...) a Cristina Freire só cuida do acervo da arte conceitual. Então, ela domina aquele acervo. Ela pode fazer uma mostra sobre arte conceitual brasileira a partir do acervo do MAC (...). É restrito, mas ela tem uma visão maior e pode fazer discursos mais específicos." [96]

Para Bini, além de possuir uma sala de exposição permanente, um dos objetivos do museu deveria ser justamente o intercâmbio de grandes exposições. "É maravilhoso a gente ver a exposição do Dadá e do Surrealismo em Curitiba (MON jul./ago. 2004). Eu fiquei empolgado, mas agora o que é que nós vamos levar para fora? É começar a fixar esses artistas, quer dizer, se o momento é de vanguarda, vamos levar artistas de vanguarda (...)" [97]

Fernando Velloso, idealizador e diretor do MAC/PR, conta que muitas exposições simplesmente apareciam, eram itinerantes e "(...) acabavam caindo no colo da gente." Vinham para São Paulo, para o Rio de Janeiro e eventualmente para o Paraná. O Museu já gozava de certo destaque nacional, o que fez com que após dois anos da sua criação houvesse interesse de artistas do eixo Rio/São Paulo e de outros estados em expor aqui. "Nós criamos, felizmente, um conceito de boa qualidade na escolha, de responsabilidade no trato dessas obras, de devoluções corretas etc. Conceito que nos credenciava para que houvesse interesse em expor aqui." De acordo

---

[94] FERREIRA, op. cit.
[95] AMARAL, op. cit. p. 265.
[96] BINI, op. cit.
[97] Op. cit.

com Velloso, autoridade obtida graças a Ennio Marques Ferreira, quando esteve à frente dos SPBA, organizando-os de forma impecável. Isso abriu portas para contatos através dos críticos de arte que vinham de fora para julgar nos salões. Houve um crescente interesse de artistas em expor no Paraná e o interesse do museu em trazer alguns nomes de fora.[98]

Nas exposições itinerantes contrata-se um curador independente, especializado no acervo que ele traz. O Rio de Janeiro e São Paulo trazem com freqüência ao Paraná exposições prontas. "É muito mais fácil pegar uma exposição pronta e por no museu, do que fazer uma exposição daqui. A exposição já está pronta, já foi feita lá para outro museu. Traz aqui. Então desmonta e obedece, um pouco, à planta que você tem nas salas (...)" [99]

O grande problema é solicitar que um curador de fora faça a curadoria de uma exposição a partir de um acervo que ele desconhece. Pode ser que a idéia que ele tenha não se coadune com o acervo com o qual ele irá trabalhar.

> Se você já sabe de antemão em que acervo você vai trabalhar é uma coisa, mas se você chega de fora com uma idéia, com uma exposição, digamos, dos anos 70, em Curitiba.... Aí você vai ter que tentar trabalhar com o que existiu como idéia nos anos 70, em Curitiba. Eu tenho [só] isso de acervo para ser trabalhado. É aí que restringe bastante a atuação, que é normalmente o que acontece, não é? [100]

O ideal é que, num caso desses, o curador tivesse mais tempo para trabalhar. Primeiro seria necessário entender aquele acervo e trabalhar um recorte dentro dele. "Antigamente você tinha umas telas e tinha que expor aquilo ali. A curadoria começa quando você quer contar uma história (...)" Na opinião de Bini aí é que reside a atuação do curador. É ele que decide que tipo de exposição faz: "Se ele faz com um artista, geralmente ele deve trocar informações com o artista (...)"

> O que é a curadoria? É um olhar de alguém sobre alguma coisa (...). Então, você pode [até] ter um olhar de fora, mas daí tem que ser assessorado por alguém que conhece. Esse olhar de fora tem que ter um tempo disponível bastante grande. Mas daí entra a condição econômica do

---

[98] VELLOSO, op. cit.
[99] Op. cit.
[100] BINI, op. cit.

> Brasil, de poder se inteirar de toda arte. O curador do acervo tem que ter o conhecimento completo desse acervo. [101]

Se os próprios pesquisadores encontram dificuldades para investigar a produção artística aplicando os procedimentos inerentes à lógica museológica, o resultado é que haverá pouco conhecimento desse acervo por parte de um público mais amplo.[102]

No Paraná, as instituições artísticas do Estado mantêm-se em funcionamento em condições inadequadas. Não há um quadro de funcionários próprios da área cultural, os que exercem funções nessa área, são cedidos de outros setores. A falta de pessoal intensifica o desconhecimento dos acervos. No MAC/PR não há um estudo do acervo, são aplicadas apenas atividades de conservação e manutenção. Falta um profissional que possa veiculá-lo de forma sensata, coerente e educativa. Dessa forma, como é que o público poderá enriquecer seus conhecimentos artísticos? É negado à população o acesso ao seu próprio patrimônio artístico. Esse é um exemplo do descaso com que a arte é tratada pelas autoridades políticas. Aqui se confirma a afirmação de Virmond de que a Secretaria de Cultura é, ainda na atualidade, um órgão que necessita de expansão, isso, apesar de todo o trabalho de Ennio Marques durante anos à frente desse órgão. Imaginemos a precariedade exibida pelo setor antes da década de 1960.

3.3 DOREMIFASOLASIDORE

FIGURA 25: Nelson Leirner *Doremifasolasidore* 1965, acervo do MAC/USP.

---

[101] Ibiden.
[102] FREIRE, C. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 35.

A cada tecla corresponde uma cor. Quando tocadas, as teclas fazem vibrar as cordas de cores correspondentes. O aprendiz pode associar as cores às notas musicais. Todo esse conjunto de códigos é manipulado apenas pelos que o dominam. *Doremifasolasidore* é uma crítica do artista ao sistema das artes que exige que seus participantes se conformem às regras estabelecidas.

Para participar do circuito artístico, não basta dançar conforme a música, é preciso aprender a tocar a que for solicitada. Muitas das obras de Nelson Leirner (1932-)[103]* são uma sacudida nas pessoas, para que percebam os mecanismos de funcionamento do meio artístico. Segundo o artista, "contextualizando as regras que constituem o jogo de critérios e valores no tocante aos atributos de uma obra de arte, brinco de artista enquanto digo que as instituições brincavam de organizar um circuito artístico."

Leirner continua a crítica às instituições chamando a atenção para a observação de como se formou grande parte dos acervos brasileiros. "Sem uma política cultural coerente para aceitar as doações, os acervos brasileiros se constituíram experimentalmente, muitas vezes baseados no prestígio social do artista." Ele alerta que a formação não se deu de maneira tão criteriosa, mas, talvez por laços de amizade ou calculado com base no prestígio de que goza o sujeito. O que resultou em acervos compostos por algumas obras de valor discutível. *Doremifasolasidore* e a declaração de seu criador instigam a curiosidade de observar também a constituição dos acervos no Paraná.

O surgimento dos mais destacados museus paulistas, o MASP e o MAM, bem como dos paranaenses MAP e MAC/PR, foi marcado pelo embate entre acadêmicos e abstracionistas. Tanto em São Paulo, quanto no Paraná, objetivava-se divulgar informações internacionalistas. O acervo do MAC/PR é formado, principalmente, por obras premiadas do SPBA que começaram a ser adquiridas na década de 1960, quando

---

[103] LEIRNER, N. **A crítica**: um encontro de muito proveito. Jornal Estado de São Paulo, 26 abr. 1986.
*Artista paulista, viveu entre 1947 e 1952 nos Estados Unidos, onde estudou engenharia têxtil, mas sem concluir o curso. Entre 1956 e 1958, estuda artes plásticas. De volta ao Brasil, faz sua primeira exposição individual no ano de 1961, em São Paulo. O seu trabalho apresenta comentário irônico acerca do sistema de arte. Tem participado de várias exposições no Brasil e no exterior. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

a grande estratégia do concurso era oferecer altos valores nos prêmios para atrair artistas de fora. Os prêmios eram oferecidos por empresas privadas ou instituições públicas. Já o acervo do MAP foi constituído a partir de verbas do Governo. O que raramente acontece, visto que, para incrementar seus acervos, os museus contam apenas com doações. Essas doações passam ainda pelo julgamento de um Conselho.

Diferente do Paraná, o acervo do MAM de São Paulo foi adquirido pelo empresariado industrial, enquanto o do MASP foi através de estratégias de um magnata da imprensa. A dúvida que fica é se a informação internacionalista veiculada por esses museus é capaz de criar raízes no solo brasileiro.

Os museus de São Paulo foram criados num momento fervilhante de debates que polarizavam artistas, escritores, intelectuais. Os conflitos envolveram as antigas e as novas gerações em torno da questão realismo-abstracionismo. Enquanto em outros países as vanguardas combateram os museus, em São Paulo as instituições foram calorosamente acolhidas.[104] Caso semelhante ocorreu no Paraná.

Em São Paulo, alianças promoveram a consolidação dos principais empreendimentos institucionais na área cultural: o MAM, o MASP e as Bienais de arte. As alianças se deram entre as lideranças do empresariado industrial e financeiro, um magnata da imprensa, os setores da intelectualidade universitária em processo de constituição, as fundações culturais norte-americanas e alguns especialistas no mercado de arte internacional. Nas décadas de 1940 e 1950 essas pessoas mobilizaram recursos para a constituição de acervos com obras de grandes mestres clássicos e contemporâneos, buscando dotar o país de instrumentos de ação cultural semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos.

A modalidade de animação cultural escolhida pelos dirigentes paranaenses e pelos criadores do MAM e do MASP é a de veicular localmente a informação internacionalista. Assim, pretendiam oxigenar num instante o meio artístico parado ou indiferente à polêmica gerada pela alteração da natureza da arte, nos grandes centros hegemônicos. Aracy Amaral se pergunta se essa cultura imposta poderia vingar em

---

[104] ARRUDA, M. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. Revista **Tempo Social**. São Paulo: USP, v. 17, n. 1. p. 135-158.

nossa terra como muda que pega de galho. O que se vê é que há pouca receptividade, total indiferença das autoridades, para não dizer hostilidade com relação aos artistas, inexistência de coleções particulares de importância e a desesperadora apatia com que o público tem recebido a difícil contribuição estética que lhe é oferecida.[105]

Entre 1946 e 1951, o exemplo de Nelson Rockfeller na administração do Museu de Arte Moderna de Nova York estimulou os dois principais mecenas paulistas a buscarem na arte uma rentabilidade simbólica valiosa. Eram os empresários Assis Chateaubriand (criador do MASP) e Francisco Matarazzo Sobrinho (criador do MAM), apelidado de Ciccillo.[106]

Em 1948, Ciccillo, um dos dirigentes do maior grupo empresarial latino-americano da época, buscou assessoria especializada junto a figuras expressivas da inteligência paulista, vinculadas à recém constituída USP, surgida em 1934, e também da Fundação Rockfeller. Essa aproximação deixou marcas duradouras tanto nos formatos das bienais como nas linguagens e paradigmas plásticos que acabaram atingindo as produções de alguns artistas – abstracionismo e tendências informais. Ciccillo encarregou um pintor italiano, pertencente à Escola de Paris, de escolher a coleção de quadros franceses. Ele conseguiu comprar direto com os artistas, em condições muito favoráveis. Teve ainda a seu favor o câmbio, que, nessa ocasião, estava muito baixo na Europa, pois se tratava do período pós-guerra.[107]

A Fundação Bienal, que passara a gerenciar o evento – até então promovido pelo MAM – a partir de 1963, fora criada graças a fundos dos poderes municipal, estadual e federal. Ciccillo preocupou-se com a organização de uma Bienal internacional, a exemplo da de Veneza, inaugurando a I Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Para a organização da Bienal, ele foi aconselhado pela esposa Yolanda Penteado – descendente da antiga oligarquia paulista que mantinha contatos com pessoas importantes da área cultural na Europa – e também por escritores e jornalistas ligados à crítica de arte e a promoções culturais da Prefeitura de São Paulo. A Bienal passou a ser um meio eficaz de consagração de artistas brasileiros, porque tinha

---

[105] AMARAL, op. cit. p. 128.
[106] DURAND, op. cit. p. 112.
[107] PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p. 177.

jurados internacionais e porque não havia meios alternativos comparáveis de um artista se por tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional.[108]

No Paraná não houve iniciativas vultosas de particulares e o Estado disponibilizava poucos recursos para a área cultural. Ennio Marques Ferreira conta que quando administrou o SPBA visava que houvesse a participação de artistas de todo o Brasil. Mas, para isso, era preciso obter recursos para os prêmios. Ele conta que conseguia com maior facilidade as verbas administrativas para outros gastos, mas para a premiação havia mais dificuldade. Existiam recursos orçamentários do Departamento de Cultura para o pagamento dos jurados. "Aí nós é que tínhamos que estabelecer um valor que não ficasse... que fosse condizente com a altura intelectual do conjunto." Eles também acabavam conseguindo certa quantidade de prêmios que chamava a atenção dos artistas. Para isso, Ennio conta que ia pessoalmente pedir aos dirigentes de instituições públicas e privadas e muitas vezes ele era mal recebido.

As empresas privadas ofereciam os prêmios de aquisição. Conta Ennio que se a Hermes Macedo desse um prêmio, por exemplo, de R$ 5.000, era preciso dar-lhe em troca uma obra que custasse até esse valor. "Se tivesse um valor mais elevado eu não poderia dar o prêmio. Então, era uma dificuldade para o júri e para nós da administração. O prêmio de aquisição subentendia que você iria comprar o quadro e esse quadro iria para uma instituição." O problema era quando a empresa não gostava do quadro.[109] Então, havia momentos em que o júri julgava, mas o doador do prêmio não concordava e escolhia outra obra do artista. Desse modo, algumas das obras que hoje figuram em instituições e outros espaços não foram efetivamente votadas por um júri.[110]

> Às vezes, os critérios deles não eram os mesmos dos jurados. Você tinha que andar na corda bamba para saber, digamos assim, o que a empresa gostaria de ter. Então, o júri fazia uma seleção, indicava as obras mais (...) que mereciam receber prêmios. Depois, para adaptar, para dar o prêmio a determinada obra era complicado, era difícil. Uma delas, por exemplo, não gostou das obras que recebeu de uma gravadora muito importante hoje: Anna Bella Geiger. (Que hoje está no MAC, junto com outras que aconteceram esse problema de não aceitação da

[108] DURAND, op. cit. p. 134-137.
[109] FERREIRA, op. cit.
[110] JUSTINO, op. cit. p. 9.

> obra, por ser uma aquisição). Não é uma compra, uma coisa que a empresa gostaria de ter (...). Olha, sempre a gente dava um (...) com certo cuidado para não ofender... Mas sempre havia uma saída honrosa. E esses prêmios, muitas vezes eram prêmios que voltavam pra essas instituições públicas, que voltavam para o acervo do MAC. [111]

De acordo com Ennio, depois disso tornou-se mais difícil atrair para os museus o melhor que se podia encontrar. A evolução dos museus do Paraná foi comprometida com o problema da aquisição de obras. Ennio conta a sua experiência no MAP. Segundo o administrador, havia um interesse na formação do museu com obras de artistas do Paraná. Em 1987, quando o MAP foi criado, "conseguimos descobrir uma verba para aquisição de obras de arte." Ennio diz que foi a primeira e única vez que houve recursos estatais para a aquisição de arte. Ele também conseguiu muitas doações, como por exemplo, o repasse ao MAP de obras do acervo público do governo do Estado que enfeitavam gabinetes e secretarias.

Em São Paulo, para a montagem do MASP em 1947, o grupo de Assis Chateaubriand era subsidiado pelo governo federal, pelos governos estaduais ou por particulares, em troca de apoio político. Isso acontecia porque Chateaubriand era o proprietário e acionista majoritário dos Diários Associados, a maior rede de jornais, periódicos e estações de rádio na época. Chateaubriand associou-se a um especialista, o *marchand* e galerista italiano Pietro Maria Bardi e concentrou esforços na organização de um acervo composto por telas da arte italiana dos séculos XVII e XVIII e na organização de um ateliê-escola. Pretendendo mobilizar recursos para fazer grandes compras no mercado internacional de arte, preparava algumas táticas. Entre elas, estão os elogios sedutores celebrados em comemorações dedicadas a personagens. Ele mandava produzir pesquisas de campo completas recompondo elementos biográficos que depois eram distribuídos como dossiês confiados a distintos senhores que ministravam palestras no museu. Há também outras situações constrangedoras:

> Durante uma recepção por ele programada para vários colecionadores de obras de arte, Chateaubriand anunciava em voz alta as doações e as agradecia. O proprietário da obra,

---

[111] FERREIRA, op. cit.

> geralmente muito rico, ficava sem graça de desmentir e concordava. E assim, o mecenas Chateaubriand recolheu vários quadros oferecidos àquele museu.[112]

A fundação do MASP pode ser vista como uma campanha destinada a alimentar de notícias o grupo jornalístico de Chateaubriand. Ele queria que o seu grupo e ele próprio adquirissem mais prestígio. Um museu de arte com acervo onde abundassem nomes de conhecidos pintores renascentistas ou das vanguardas européias de fins do século XIX, nomes que o leitor mediano saberia tratar-se dos grandes artistas, era, portanto, um investimento estratégico.[113]

No MAC/PR, Fernando Velloso conta que nunca houve aquisição por causa dos entraves burocráticos: a obra de arte era considerada material permanente. "Então, tinha que ser comprada através de processos em que não se entendia que [comprar] uma obra de arte não era o mesmo que comprar uma máquina de escrever." Depois da criação do MAC/PR, a maior parte do que se conseguiu para o acervo continuava a ser as obras premiadas nos salões e as doações: "a mendicância que eu fiz durante anos aos artistas." Segundo Velloso, nas ocasiões de exposições temporárias de artistas de fora, ele pedia que quando terminasse a exposição o artista doasse uma obra para o museu. "Assim a coleção foi aumentando." [114]

Quando Velloso começou a trabalhar no projeto de criação do MAC/PR, o diretor do Departamento de Cultura era o Ennio Marques Ferreira. Mas ele só conseguiu efetivamente pô-lo em prática posteriormente, na administração de Wilson Andrade Silva, que também era seu amigo. Velloso conta que convenceram o governador Paulo Pimentel a criar o museu, mas não havia uma sede. A única vantagem inicial é que havia um acervo razoável, como já mencionado: as obras oriundas de prêmios de salões. "Então, esses empreendimentos foram todos meus, pessoais, e graças a isso eu consegui, já no final do governo Paulo Pimentel, nos últimos dias, instalar o museu em caráter temporário (...)".[115]

---

[112] DURAND, op. cit.
[113] Op. cit. p. 124-126.
[114] VELLOSO, op. cit.
[115] Op. cit.

Fernando Bini declara que o MAC/PR possui um acervo muito bom da arte conceitual brasileira. "Agora falta ligação, falta informação, falta trabalhar esse acervo." Cada museu precisa ter um curador especializado no seu acervo, que identifique as obras a serem adquiridas. "Um curador diria assim: eu preciso agora de uma obra de fulano – Cildo Meireles, por exemplo. O museu faria uma campanha através do conselho para comprar a obra recomendada. Mas isso não acontece no Paraná." [116] No Congresso da AICA, em 2007, a vice-presidente da AICA e diretora do MAC/USP, Lisbeth Rebollo Gonçalves, mencionou que no seu museu também não há verbas para aquisições. Lamentou que as instituições parecessem estar mais preocupadas com eventos vultosos e menos com ações educativas. No Brasil, se gasta mais com *vernissage* do que com a exposição inteira.[117]

Segundo Bini, pode acontecer de uma coleção muito importante estar disponível para ser vendida. Nesse caso, o museu pede a particulares e às empresas para fazerem uma doação. Foi o que aconteceu recentemente com a coleção do polonês Bruno Lechowski (1887-1941), que apareceu em Porto Alegre. Era uma coleção de vinte e poucas obras importantes, pois Lechowski morou em Curitiba. Havia poucas obras dele em coleções particulares e nenhuma nos museus. Através da lei de incentivo, uma empresa comprou o acervo e o doou ao museu. Bini arrisca dizer que, provavelmente, foi Ennio Marques Ferreira quem viabilizou tudo isso.[118]

Para Durand, o mercado de arte brasileiro não conta com aquisições terminais do governo. Por meio delas os governos de países ricos costumam retirar definitivamente do mercado e das coleções particulares as obras mais raras dos autores consagrados. Na falta de recursos, resta aos museus o amparo eventual a certas vanguardas invendáveis e a promoção de estudos individuais e pouco dispendiosos que documentem eventos ou reconstituam percursos biográficos.[119] Contudo, ainda no

---

[116] BINI, op. cit.
[117] XLI CONGRESSO DA AICA. São Paulo: USP, 01 a 04 out. 2007.
[118] BINI, op. cit.
[119] DURAND, op. cit.

congresso da AICA de 2007, foi mencionado que também em alguns países europeus e americanos acontecem poucas aquisições.[120]

Os museus contam, então, apenas com doações. Bini diz que quando isso acontece reúne-se um conselho para julgar a qualidade das obras. "Veja, a minha posição é a de que nada deve ser jogado fora." É preciso apenas selecionar o que é passível de ser exposto e o que não é. Há trabalhos de qualidade inferior que devem ser guardados porque podem ser importantes para estudar a vida do artista. "Ou ele os fez brincando ou... nós não sabemos como ele chegou ali. Só se aquilo ali tem um papel importante para a descoberta de outras coisas." Ele conta que muito material considerado estudo, rascunho do artista, está numa seção para exposição, no MON. Então, se trazem um curador de fora, ele observa todo o material disponível para montar uma exposição. "Como é que ele vai saber até que ponto (...), no meio daquela quantidade enorme?" [121] Tal situação lembra a opinião do artista Nelson Leirner, cuja obra abrilhanta o início desta subseção (p. 67), sobre o experimentalismo que caracteriza a formação de nossos acervos.

Bini exemplifica elogiando o trabalho de Ennio Marques que reuniu na casa do Jefferson Cesar tudo o que este tinha dentro de uma gaveta que ia ser jogada fora. São muitos estudos que Ennio organizou e embalou em papel manteiga para preservar.

> Você tem lá desde o primeiro desenho, o pato Donald. Ele começou desenhando o pato Donald. Então está bem. Toda criança começa desenhando o pato Donald. Isso pode servir depois para uma investigação mais séria de toda a obra dele (...). Agora, até que ponto você vai expor numa exposição do Jefferson Cesar um desenhinho que ele fez do pato Donald? (Isso não existe, eu estou brincando. Se bem que ele tem lá umas figurinhas do Dom Quixote.) Agora, até que ponto isso pode ir para uma exposição?[122]

Domício Pedroso conta que no caso dele as coisas foram um pouco diferentes. Os órgãos estatais ou mesmo os privados têm verbas destinadas à divulgação das suas atividades. E o BADEP também tinha uma verba da qual uma porcentagem era

---

[120] XLI CONGRESSO DA AICA, op. cit.
[121] BINI, op. cit.
[122] Op. cit.

destinada à publicidade. Segundo Domício, é com essa verba que ele e sua equipe conseguiam trabalhar no espaço de exposições do Banco.

> Ao invés de mandar para a televisão, para os jornais, ele investiu no programa e nós conseguimos provar através da divulgação, dos centímetros quadrados de divulgação que acontecia nos jornais e dos minutos de televisão, que aquele dinheiro empregado nos salões de exposições era muito mais rentável do que a propaganda direta. Sobre uma exposição como essa de Debret saíram páginas e páginas nos jornais daqui e na revista *Veja* e outras que a mencionaram (...) se o Banco quisesse fazer o mesmo volume de divulgação para qualquer outro evento ele iria gastar muito mais do que aquelas páginas gratuitas que recebia de divulgação, porque sempre dizia: No salão do BADEP... O BADEP está realizando (...). E toda essa divulgação gratuita que saía espontaneamente sobre as exposições tinha um custo muito menor do que uma publicidade que o Banco fosse fazer com relação às suas atividades.[123]

3.4 CURA-DOR

FIGURA 26: Grupo "Aleph" **Cura-dor** 58º Salão Paranaense de Belas Artes, 2001.

A obra *Cura-dor* é uma instalação composta por arquivos de aço e dossiês de artistas inscritos e não selecionados para exposições em galerias. Cada artista não selecionado autorizou formalmente a exibição de sua proposta preterida. Tais dossiês, que normalmente são do conhecimento apenas da comissão julgadora, ficam dentro de pastas. Há também mesas e cadeiras onde o visitante pode se acomodar para folhear o material à vontade e conhecer também os artistas que não conseguiram fazer parte da mostra.

O grupo brinca com a idéia do sofrimento dos artistas recusados nos concursos e piedosamente lhes oferece uma nova chance – a possibilidade de amenizar, ou mesmo arrancar-lhes a dor da perda sofrida. Com essa proposta, os artistas põem na

---

[123] PEDROSO, op. cit.

berlinda os critérios de julgamento das obras de arte, ou mesmo, a própria idéia de julgá-las. O grupo dribla o controle das instituições ao mostrar num fichário de ferro, associado normalmente à burocracia, os trabalhos excluídos e ao questionar, no próprio seio oficial, seus critérios e procedimentos. Ainda que o júri impeça a participação de alguns artistas, de certa forma, eles aparecerão por meio de uma obra selecionada. Também pode estar por trás da proposta a necessidade de o artista se adaptar às expectativas dos estabelecidos no meio artístico para ser reconhecido por eles. *Cura-dor* inspira-se no *Salon des Refusés*, que expôs indiscriminadamente todas as obras não incluídas no *Salon* oficial.

No âmbito da arte, a palavra curador é usada para nomear a pessoa responsável pela organização de uma exposição. O curador elabora idéias, seleciona as obras que julga adequadas e apresenta-as ao público numa disposição em conformidade com o que ele idealizou. A pesquisa, seleção e disposição das diferentes obras é uma operação fundamental em uma exposição. Neste sentido, as curadorias são vitais. Elas rompem, pelo menos em parte, com a lógica classificatória: a época, a naturalidade, a autoria etc. Por possuir a tarefa de escolher, a figura do curador simboliza a faceta do meio artístico que diz respeito à seleção. Há, porém, outros profissionais encarregados das escolhas: professores, diretores de museus, galeristas, críticos. No Paraná do período que retratamos, o parâmetro de seleção dos artistas girava em torno do moderno. Para participar das instituições e dos concursos era preciso simpatizar com essa corrente.

A arte moderna e a contemporânea tendem justamente a repudiar o museu mas os contestadores não tardam a render-se, visto que ele ainda continua sendo o espaço que confere o *status* de arte ao trabalho do pretenso artista. As obras abrigadas pelo museu são a materialização de uma idéia, com a qual o administrador do espaço precisa estar de acordo. O museu torna-se, então, revelador do ponto de vista de seus dirigentes.

Depoimentos extraídos de fontes escritas da época da criação das instituições culturais do Paraná e os oriundos das falas dos depoentes recolhidas recentemente exibem o ponto de vista dos dirigentes dos museus, ponto de vista ao qual os artistas

pretendentes tiveram que se adaptar: o moderno. Ele já começava a ser disseminado por meio da arrojada revista *Joaquim*, do pós-guerra. É sabido que no Paraná as instituições estiveram em conformidade com o moderno.

Velloso afirma que pode ter sido tendencioso apadrinhando aqueles que ele julgava mais vanguardeiros. Ennio organizava exposições, principalmente, dos paranaenses premiados nos salões. Sempre houve os queridos do Estado. Como acontece a toda seleção, há os que ficam de fora. Dessa forma, o jovem artista trilha um árduo caminho em busca de consagração. Muitas vezes é a perseverança ao longo de anos de trabalho e não o real talento que acaba por seduzir os críticos.

Ennio revela que o júri dos salões paranaenses do início da década de 1960 era muito rigoroso. Para serem selecionadas, as obras deveriam estar de acordo com as tendências mais avançadas da época. Os trabalhos que não tinham esse cunho eram rejeitados. Ennio e seu grupo conseguiram fazer várias exposições daqueles artistas que participavam dos salões. "A gente se familiarizou com eles e ficou mais fácil contar." Inicialmente elas aconteciam na Biblioteca Pública do Paraná. Posteriormente, quando Ennio trabalhou na Secretaria da FCC, ele organizou, em parceria com a FUNARTE, uma sala de exposições específica para artistas paranaenses, a já citada *Sala Miguel Bakun.*

Fernando Velloso sempre deu ênfase aos artistas mais vanguardeiros, porque essa era a sua preferência artística. Inevitavelmente haverá líderes que vão decidir "(...) que você é talentosa e que a fulana ali não é." Velloso afirma que o estado foi "(...) consagrador de certo naipe de nomes oficiais: os queridos do poder."

> O próprio Andersen era o querido do poder. Porque os retratos dos governadores, das autoridades, da sociedade eram feitos pelo Andersen (...). Quando você comprava um quadro para um órgão público, uma secretaria, o palácio, ia atrás de quem? Do Freyesleben, do De Bona, do Nísio. O palácio Iguaçu, no centenário, [adquiriu] grande quadros. De quem são? Do De Bona, do Nísio, as esculturas [são] do Stenzel (...) sempre há os queridos. O Potty. Não há artista mais oficial do que o Potty, que era o querido do prefeito Jaime Lerner, era o querido do Rafael Greca de Macedo. Então, procuraram valorizar os artistas dos quais os detentores do poder gostavam. Isso é um desvio do verdadeiro caminho que a coisa poderia tomar. Era ideal que não fosse assim. Mas o gosto pessoal impera.[124]

[124] VELLOSO, op. cit.

Aracy Amaral fala a respeito desse assunto com um cuidadoso puxar de orelha na equipe do MAM de São Paulo. Em virtude de seleções duvidosas, para que não houvesse sempre os mesmos escolhidos, o pessoal do MAM deveria viajar pelo Brasil (como o fez através da Europa para os convites oficiais em algumas Bienais), para entrar em contato com os diversos grupos de artistas de várias cidades. Essa deveria ser a forma de escolha dos artistas. Esse método possibilita que se tome conhecimento dos valores novos, que se avalie o desenvolvimento dos artistas já de algum nome. O ideal seria que se fizesse um levantamento periódico do movimento artístico em todo o país, isso seria um incentivo. Essa sugestão se enquadra perfeitamente dentro dos objetivos de um museu de arte moderna atual. Poderiam ser consideradas sugestões como: "Gravadores do Rio Grande do Sul", "Desenhistas do nordeste brasileiro", "Pintores do Rio de Janeiro", "O desenho em Minas Gerais." [125]

Fernando Velloso acha que no Paraná, artistas talentosos podem ter sido ignorados. O administrador revela que em sua administração, pode ter deixado de lado pessoas de quem não gostava, por razões pessoais. Em contrapartida, artistas medíocres podem ter gozado de honrarias que não mereciam. Agora, contudo, lamenta, porque "podiam ser talentos que às vezes desistiram no caminho, porque não viram nenhuma porta aberta." [126]

Da mesma forma que o SPBA revelou, ele também ocultou. Olney da Silveira Negrão, o primeiro artista do Paraná a explorar o imaginário popular e a realizar instalações, é exemplo disso. Ele foi ignorado, junto a outros artistas que passaram por situações bastante difíceis e nem sempre foram reconhecidos pelo júri. Outros foram festejados pelo SPBA com uma produção efêmera, sem nenhuma continuidade. Há premiados de quem nunca mais se ouviu falar. Do mesmo modo, propostas criativas escaparam ao júri: o prêmio atribuído a Hélio Leites no 50º SPBA, por exemplo, ficou aquém da qualidade da sua obra profundamente criativa.[127]

A qualidade da obra independe de fogos de artifício e somente o tempo (e este é implacável) filtrará devidamente e retornará de forma fatal, nos lugares certos, os

---

[125] AMARAL, op. cit. p. 108.
[126] VELLOSO, op. cit.
[127] JUSTINO, op. cit. p. 10.

valores que permanecerão. Amaral menciona que o clima do meio artístico paulista é tão hostil que, quando surge um jovem promissor, é preciso rezar por ele "(ou fazer algum trabalho em algum terreiro para protegê-lo). O moço artista nessas condições, de fato, precisa ter garra, uma fibra violenta a fim de enfrentar o que parece um complô que se monta através dos incentivos de prêmios de salões, complô que parece pronto a devorá-lo, diluí-lo, neutralizando-o em definitivo, para depois rejeitá-lo como pusilânime." A perseverança em longos anos de labor torna-se, freqüentemente, numa terra de aventureiros, de artistas cometas, uma qualidade premiável, embora este se constitua num critério duvidoso.[128]

Para a autora, o crítico age segundo suas próprias emoções, por afinidades. Ele convive com um meio artístico que simultaneamente facilita e torna complexo o seu exercício profissional, sobretudo em centros provinciais, mas também em centros artísticos relativamente movimentados como o paulista e o carioca, onde se conhece bastante bem a trajetória e as dificuldades de desenvolvimento dos artistas. O crítico, então, em meio a esses fatores, dificilmente pode produzir com a objetividade mínima desejável dentro do subjetivismo obrigatório. Disso decorre observarmos continuamente a presença de artistas ou de produtores de imagens que se tornam conhecidos pela crítica, pelo meio social, pelo mercado e até por historiadores da arte, não pela singularidade, qualidade preservada de sua produção, porém, simplesmente por sua perseverança no ofício no meio artístico. No entanto, dessas obras, se examinadas com um mínimo de lucidez a respeito dessa complexa rede de injunções, freqüentemente se poderia dizer, como na velha fábula, que o rei estava nu.[129]*

---

[128] AMARAL, op. cit., p. 249.
[129] Op. cit. p. 348.
*No Paraná, o caso do poeta Emiliano Perneta é exemplar. Trata-se do já citado poeta paranaense que obteve reconhecimento local após buscas frustradas de sucesso no Rio de Janeiro. Dalton Trevisan escreveu na revista *Joaquim* um artigo intitulado *Emiliano, poetinha medíocre* onde afirma que o poeta foi uma vítima da província na vida e na morte. "Em vida a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi." Trevisan critica o costume paranaense de cultuar cegamente a prata da casa. "Pobre de quem lê *Ciúme da morte* [Livro do escritor paranaense Romanowski] em vez de Dostoiévski. Porquanto um é comunista russo e, o outro nasceu em Marechal Mallet [colônia ucraniana localizada ao sul do Paraná] (...). *Ilusão* [livro de Emiliano Perneta] não é livro que ultrapassa as fronteiras da Rua 15 (...) para nós, nesse instante, são as fronteiras do mundo, e não as da Rua 15, que procuramos atingir." Ainda que seja um caso contado, sob o ponto de vista dos modernos, sendo por isso tendencioso, é ilustrativo.

Os críticos, os historiadores e outros profissionais conferem o *status* de arte. A exibição no museu é o batismo da obra, o catálogo assegura a memória para a posteridade. Preservar significa dar inteligibilidade. É preciso interrogar a instituição que legitima os trabalhos para compreender sobre o seu significado. A instituição redime os trabalhos do esquecimento. É preciso preservar não só a integridade física. A obra não significa mais o trabalho artesanal do artista, mas a elaboração material de uma idéia. O museu orienta as condições de recepção da arte.[130]

Segundo Fernando Velloso, o objetivo da sua administração no MAC/PR era tentar fazer alguma coisa para alertar a comunidade de que existe algo além de pinheirinhos, estradinhas, pôr do sol, "(...) essas baboseiras de natureza morta e flores que estavam saindo do quadro, de tão realistas." Ele pretendia denunciar a péssima qualidade daquilo que, segundo ele, equivocadamente as pessoas achavam que era arte. Para isso, trouxe ao Paraná trabalhos expressivos, provocativos, inclusive de arte contemporânea, que chocaram a cidade. Esses trabalhos fizeram com que a comunidade atentasse para as linguagens incomuns para aquela época.[131]

Pouco antes de Velloso encabeçar esse trabalho no MAC/PR, Ennio Marques e Virmond já o faziam através dos salões. Além do SPBA, que acontecia anualmente, Ennio e Virmond trabalharam em torno do "Segundo Salão Anual de Curitiba", em 1961. Compunha a comissão julgadora apenas as autoridades simpatizantes do modernismo, dentre elas, José Geraldo Vieira, que na época era diretor da revista *Habitat* e da seção crítica do jornal *Folha de S. Paulo* e Lourival Gomes Machado, que era crítico do suplemento literário do jornal *Estado de São Paulo*. No catálogo desse Salão encontramos um texto que apresenta algumas reflexões sobre a arte e as propostas do grupo que assume a liderança cultural do Estado, nesse período. Os líderes do grupo manifestam desprezo pela arte acadêmica vigente e informam que pretendiam introduzir problemáticas. O texto foi escrito por Eduardo Rocha Virmond.

> É indispensável ter vontade de entender a linguagem desta modalidade de artistas, são os melhores artistas novos do Brasil que vêm ao Paraná disputar a premiação. A tendência evidente se situa nos variados terrenos da abstração. O Museu (MAP, que sediou o evento)

[130] FREIRE, op. cit. p. 36, 42, 47.
[131] VELLOSO, op. cit.

> não adota nenhuma corrente artística. Mas a tendência abstrata, ou abstratizante, é a etapa atual da arte contemporânea (...). Descobriu-se há mais de 50 anos que a figura não é condição da arte (...) o que não exclui as outras manifestações plásticas, que também tem guarida no presente Salão. Estivemos até agora no Paraná (...) ligados a um passado ultrapassado que se traduz em provincianismo. Precisamos (...) nos colocar em igualdade de posição (...) e de um esforço de compreensão. Esta, no momento, é a missão deste museu e será executada.[132]

Diante das mudanças ocorridas, houve aqueles que se sentiram lesados. O pintor Paul Garfunkel escreve num jornal uma carta aberta a Miguel Bakun na ocasião do Salão. Garfunkel lamenta muito a preferência artística do júri.

> Neste XVIII SPBA, aliás, neste primeiro Salão de Arte Decorativa, que fica famoso nos anais da vida cultural de Curitiba pela mediocridade (...) você Bakun, e eu, tivemos a honra de ver os nossos quadros jogados às urtigas pelo eminente júri de seleção (...). Para nos poupar a humilhação de sermos integralmente recusados [Ennio] mandou admitir, contra a opinião dos juízes, um trabalho de cada um de nós (...). Recolhi o meu quadro no seio de seus irmãos (...). Permita-me oferecer-te a hospitalidade para o teu quadro, que julgo excelente, na sala onde estou expondo uma pintura evidentemente superada.[133]

O Salão teve duas representações: a paranaense, que aconteceu no primeiro andar e a dos outros Estados, que figurou no segundo. O artista Érico da Silva, que ganhou várias medalhas nos salões da década de 1960, revela a sua versão da mudança de orientação artística do SPBA.

> Em 1962, surgiu um bochicho aqui em Curitiba de que na Itália, nos Estados Unidos e na Alemanha só se pintavam quadros abstratos, e que logo, nos salões daqui, ninguém mais iria aceitar quadros que não fossem abstratos. Então, todo mundo que quisesse entrar no SPBA... Foi buzinado para nós, que éramos os mais conhecidos, o pessoal, quem iriam ser os críticos e que todo o pessoal de São Paulo iria escolher só quem fosse abstrato. No Salão de 1962.[134]

Érico conta que tendo em vista essas condições, ele também aderiu ao abstracionismo.

> É, comecei a pintar o abstrato neste Salão (...). Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrine. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, era só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar. Tanto que eu apregoava para os outros colegas: "É muito mais difícil pintar um quadro abstrato do que figurativo que agrade o espectador, que tenha balanço, que tenha a composição, é muito mais difícil. Porque pintar um assunto que

---

[132] MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. VIRMOND, E. R. II Salão Anual de Curitiba. **Catálogo de exposição**. Curitiba, abr./ mai. 1961.
[133] GARFUNKEL, P. Carta aberta a Miguel Bakun. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 13 dez. 1961.
[134] SILVA, op. cit.

> você tem domínio na cabeça, seja uma pessoa, um cavalo ou um objeto, você já sabe de cor, você já viu aquele objeto. De um jeito ou de outro você viu. Mas o quadro abstrato você nunca viu o que é, a forma que possa te agradar".[135]

Virmond, que na época era diretor do MAP e estava na organização dos salões em parceria com Ennio, começou a se aventurar na área da crítica de arte. "Então [ele] fez uma viagem por conta da Secretaria de Cultura. Mandaram vir uns caras de São Paulo aqui para fazer umas conferências com os artistas (na Biblioteca) falando sobre o que era o abstrato, doutrinando toda a turma aqui. No Salão de 1962 convidaram só críticos de São Paulo: Mário Pedrosa, Nelson Coelho." [136]

Virmond, que era então um dos mentores da transformação do Salão, menciona que quando foi diretor do MAP e o Ennio Marques Ferreira diretor do Departamento de Cultura, os dois possivelmente estimularam verbalmente os artistas para que produzissem uma arte condizente com as tendências mais revolucionárias do período.

> Naquela época havia no Brasil o abstracionismo. Inclusive nós trouxemos para cá (...) um pintor francês que esteve em São Paulo e que fazia só abstracionismo geométrico. Ele veio para cá, fez umas exposições (...) – Samsom Flexor – para mostrar que a pintura não tinha que ser uma pintura de pinheiro [mas] poderia ser uma pintura criativa, pintura de arte geométrica, abstracionista.[137]

Ele conta ainda que na época eles fizeram um salão de artes plásticas no Clube Concórdia onde tinham mais liberdade para expor obras de seu agrado porque não havia vínculo com o Estado. "Nós fizemos uma revolução de caráter moderno. Entrou Bakun, entrou Viaro, uma porção de gente formidável, Fernando Velloso..." Enquanto nesse salão houve prêmios, o salão acadêmico não teve nenhum. "Houve uma revolta, ficaram [bravos] comigo, que eu era o conspirador (risos)." [138]

Em um periódico, Fernando Velloso, que em 1961 aglutina o grupo simpatizante do abstracionismo e assume um cargo público na área cultural, menciona como via o provincianismo local e como esse quadro começou a mudar.

---

[135] Op.cit.
[136] SILVA, op. cit..
[137] VIRMOND, op. cit..
[138] Op. cit.

> (...) a lentidão da nossa evolução naquele fim de década de 40, se dava justamente pela falta total de informações (...). Então, o nosso acesso à técnica, ao conhecimento evolutivo das coisas foi lento (...). Por esse motivo, evidentemente, o começo da minha carreira artística, se assim posso chamá-la, foi acadêmica e veio dentro daquele encaminhamento de uma Escola de Belas Artes onde os professores, na sua maioria, estavam enquadrados dentro de uma tradição realista, naquela indefinida seqüência de mestre para aluno que repetem as mesmas formas. Tínhamos nesta época Guido Viaro, um professor extraordinário. Para mim e para muitos outros jovens artistas da época ele foi um verdadeiro pai em arte. Deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava e que era: 'Procurem, pesquisem, façam o que quiserem'. Ele praticamente incentivava a quebra de tabu e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos (...). Este inconformismo culminou com o chamado Movimento de Renovação, que não teve nenhum manifesto oficial, mas foi simplesmente um movimento histórico na pintura paranaense, [um movimento] de ruptura com um passado já esgotado em termos de criatividade artística. Se buscou [sic] pesquisar novas formas de arte (...)[139]

O Círculo de Artes Plásticas, que começou a funcionar regularmente em uma das salas da Biblioteca Pública, em 1958, era uma associação que também aglutinou os modernos. O grupo fundador era composto por ex-alunos do curso de pintura da EMBAP: Adalice Araújo, Alcides Teixeira, Constantino Viaro, Ivany Moreira, Luiz Carlos de Andrade Lima, Mário Rubinski, Vicente Jair Mendes, quase todos influenciados em suas obras iniciais pelo professor Guido Viaro.

Seu estatuto, criado em 1957, revela o ímpeto dos jovens. Dentre as proposições, destacam-se:

- visavam divulgar as atividades do Paraná em importantes revistas nacionais de arte;
- pretendiam familiarizar a comunidade com a arte nacional através de publicações de linguagem acessível;
- tinham como propósito a criação de um museu que expusesse reproduções de obras para a visitação escolar. Uma vez por semana um sócio deveria ministrar uma palestra sobre artes plásticas para a comunidade;
- pretendiam promover anualmente congressos para o intercâmbio com professores de todo o Estado;

---

[139] Fernando Velloso In: ARAÚJO, A. Arte no Paraná. Revista **Referência em planejamento**, Curitiba, v. 3, n. 12, jan./mar. 1980. p. 43.

- também previam o fornecimento de material para artistas desprovidos de recursos.

Como encerramento, esclarecem:

> O centro prestigiará quaisquer movimentos locais ou de âmbito internacional da arte que estejam de acordo com seu pensamento e objetivos. Muitos poderão julgar o círculo de artes plásticas, como pensamos deva ser /nestas condições/ atrairá para si demasiado encargos, alguns até de âmbito social. Porém, se o centro não quiser ter função meramente decorativa, se não quiser incidir no erro de tantos outros que se transformaram em verdadeiros clubes sem outro significado que promover festividades, quando não verdadeiros redutos de auto-elogio e mútua bajulação, alguns até com finalidades políticas, deve aceitar um programa eficiente, um programa objetivo, com linhas determinadas e procurar executá-lo, custe o que custar. Um centro de cultura vale pela atividade que exercer, pelas campanhas que empreender, pelas realizações que concretizar... E o resto é literatura.[140]

Aos poucos, um novo grupo artístico foi se impondo. Os recém-chegados passam a existir na medida em que afirmam a sua identidade, fazem um nome, impõem novos modos de pensamento e de expressão em ruptura com os modos em vigor. Conseqüentemente, as produções dos que anteriormente dominavam são remetidas à condição de produto clássico.[141] Um grupo pode perder a capacidade de manter o monopólio das principais fontes de poder e deixar de excluir da participação nessas fontes, outros grupos independentes. Tão logo diminuem as disparidades de força, a desigualdade do equilíbrio de poder, os recém-chegados tendem a retaliar.[142] Artistas com novas concepções, que se diferem daquelas dos estabelecidos, podem provocar rupturas ocupando cargos importantes no meio artístico. Assim aconteceu ao Paraná quando Ennio e seu grupo assumiram os cargos administrativos, a partir de 1960.

Na década de 1960, artistas, galeristas, professores, jornalistas, críticos, diretores de museus, curadores e outros profissionais de áreas afins se uniam diante de um interesse comum: inserir e legitimar a arte moderna no Paraná. Cada qual, no exercício da profissão, contribuiu para erigir o meio artístico moderno. Ele tomou nova configuração e os modernos, que na década de 50 eram considerados excluídos, após

---

[140] ARAUJO, 1974, op. Cit. p. 223-4.
[141] BOURDIEU, 1996. Op. cit., p. 264-71.
[142] ELIAS, N. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 24.

esse período passaram a ser o que o sociólogo Norbert Elias chamou de estabelecidos. Na visão de Elias, estabelecidos são grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Eles se percebem e são percebidos como mais poderosos e melhores, os guardiões do bom gosto no campo das artes. [143]

Em *Os estabelecidos e os outsiders*, Norbert Elias faz um estudo sobre as tensões entre os habitantes estabelecidos e os forasteiros *outsiders* de uma pequena comunidade inglesa, objetivando um equilíbrio entre a exposição de fatos e as considerações teóricas. A pequena comunidade transformou-se em um laboratório de análise que revela aspectos comuns de toda relação de poder. Relacionamos as reflexões de Elias às informações sobre o meio artístico paranaense. O próprio autor sugere a possibilidade de destacar pontos comuns e divergentes com outros meios em processos similares.[144]

Os estabelecidos ocupam posições que se conectam umas às outras pelo desempenho das funções a elas ligadas. No Paraná, o diretor do Departamento da Cultura ocupa a posição-chave e se coloca como o principal responsável pela organização dos salões. Na composição dos júris figuram críticos e outros profissionais renomados que ocupam papel de destaque na arte nacional. As obras premiadas são as de artistas que já tem seu nome minimamente divulgado na localidade, aqueles cuja produção reflete o contato com as obras da vanguarda européia. Alinhadas às vanguardas, as obras satisfazem o júri inclinado aos novos experimentos. Alguns artistas que após esse momento passam a gozar de mais prestígio e outros profissionais adeptos do modernismo são convidados a ocupar cargos importantes na área cultural – são os novos estabelecidos.

A superioridade de forças dos estabelecidos baseia-se no alto grau de coesão do grupo cujos membros se conhecem há muito tempo. Fernando Velloso, Ennio Marques Ferreira, Eduardo Rocha Virmond, Domício Pedroso são amigos de longa data. Os

---

[143] Op. cit. p. 7

[144] Ibiden. p. 68

estabelecidos construíram um estilo de vida comum e um conjunto de normas. Eles sofreram um processo grupal comum, têm um passado comum.[145]

A consciência que os próprios membros têm de que fazem parte de um grupo é expressa nas entrevistas. Frases em que se usa o a primeira pessoa do plural são ditas com freqüência por Ennio Marques Ferreira e Fernando Velloso: "... nós, quando ficamos na Secretaria de Cultura, no Departamento de Cultura com o Ennio e com o nosso grupo todo..." [146]

O grupo coeso é freqüentemente criticado por artistas recém-chegados que não conseguem obter um espaço, que não têm a possibilidade de participar de eventos e que não conseguem ter uma obra selecionada no Salão. Daí, a aplicação de apelidos aos estabelecidos, por aqueles que se sentiram lesados: provincianos, acadêmicos, andersenianos, *panelas*.

Não podemos dar a exclusividade da disseminação do moderno à década de 1960. Antes, nessa década, em âmbito oficial, o modernismo já fervilhava na cabeça de alguns paranaenses.

> Quando o tufão iconoclasta e salutar já atingia a todos os recantos do país, inaugurava-se no Paraná, a 9 de abril de 1924, a Academia de Letras. Em meio ao delírio de trucidar tudo o que cheirasse a academicismo, em pleno reinado dos antropofagistas, surgia, entre nós, a instituição que a nosso ver, era uma excrescência inadmissível (...)[147]

No pós-guerra, as idéias de modernismo estavam sendo semeadas no Paraná pela revista *Joaquim*. O primeiro número, lançado em 1946, exibe, na primeira página, um manifesto relacionado à idéia da democratização da arte. É o que expressam as palavras de Sérgio Milliet:

> Observei que ao atingir seu período impressionista a arte perdeu por completo, na forma e no espírito, a sua função comunicativa, a sua função de linguagem dentro do grupo. Ela passou a exprimir apenas os sentimentos de subgrupos (...). Essa função restringe, retira-lhe o caráter universal. Mesmo nos subgrupos ela deixará de ser entendida por todos (...). Observei também que na medida em que essa perda de representatividade se verifica, as preocupações técnicas

---

[145] Id. p. 22, 25.
[146] VELLOSO, F. 2004. op. cit.
[147] Valfrido Piloto. **Unitópico da história literária do Paraná**. Curitiba: Edição da Prata da Casa, 1934. In: ARAÚJO, 1974, p.167-70.

> aumentam, o desprezo pelo assunto se manifesta e o pintor se isola dentro de limites impossíveis de se transpor pelos não iniciados.[148]

Os artigos da *Joaquim* revelam a insegurança dos jovens em relação aos pontos positivos do modernismo. Eles reclamam do conservadorismo, louvam o moderno, mas temem uma arte exótica para uma minoria, como sugere o manifesto que inaugura a revista. A cultura dessa metade do século XX, sem força suficiente para promover rupturas mais profundas, é a cultura da mescla, onde coexistem elementos defensivos e residuais ao lado de programas renovadores. Os jovens estavam sujeitos à tensão do novo, muito embora lamentassem o curso inexorável das mudanças.[149]

Aparentemente, tendências conservadoras e modernistas conviviam de forma amigável dentro da revista. É possível verificar isso pelo do fato de que Erasmo Pilotto, um de seus fundadores, havia escrito as biografias dos simbolistas Dario Vellozo e Emiliano Perneta. Pilotto era um defensor da poesia simbolista.*[150] Entretanto, no segundo número da revista, outro editor, Dalton Trevisan, ataca ferozmente o poeta Emiliano Perneta no artigo "Emiliano Perneta, o poetinha medíocre". Na época, o simbolismo era combatido pelos simpatizantes do modernismo. Erasmo Pilotto acaba logo deixando a revista.

A *Joaquim* encerrou o primeiro número com o conto *Anarco-sindicalista*, sobre um sapateiro que vivia em Curitiba chamado Timóteo Barbalhão. Na parede da sapataria figuravam gravuras retratando Marx, Monalisa, Teodoro Roosevelt e vários poemas refinados. O tal se intitulava anarco-sindicalista e dava lições de sindicalismo aos colegas. O narrador, seu cliente, o julga então um homem culto: "Não havia mais dúvidas, ali estava um Tolstoi mirim a sonhar, entre solas e meia solas, a reforma do mundo." Em certa ocasião, o cliente foi indagado pelo sapateiro: "Faça o favor de ler aquela poesia que está ali ao lado de Schubert." O narrador então leu o poema de Silveira Netto sobre o grande Chopin. Terminada a leitura o sapateiro falou: "Como os

---

[148] Revista ***Joaquim***. n.°1, Curitiba, abr. 1946. p. 3.
[149] ARRUDA, op. cit.
[150] *Os modernos encaravam a literatura simbolista como estreita e hostil às inovações, uma literatura que observa cânones ou, como diria Antonio Candido, em *Literatura e cultura de 1900 a 1945,* "uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebeliões nem abismos". In CANDIDO, op. citada. p. 113.

poetas são seres privilegiados... Veja só, como é que de um bichinho pequeno como é o chopim os poetas podem fazer coisas tão lindas." [151]

Provavelmente o conto está satirizando a mania curitibana de se ver como cidade européia. Paira na localidade uma atmosfera que vem de longa data de culto a tudo que se refira à Europa. O pintor Theodoro De Bona chegou a escrever um livro chamado "Curitiba, pequena Montparnasse" em que compara a capital paranaense ao bairro que abrigava grande movimentação de artistas e intelectuais na Paris da década de 1920.[152]

Outro ponto curioso da revista é a entrevista com o pintor acadêmico Arthur Nísio. Este volta de uma longa temporada na Alemanha e comenta sobre a arte contemporânea. Ele não compreendia e estranhava essa arte, porém, com a repressão artística do nacional socialismo de Hitler, se deu conta de como a liberdade de criação era fundamental para a arte. Diante do que lá ocorria, até as obras mais ousadas agora lhe pareciam valiosas. Antes de retornar ao Brasil, Nísio visitou Paris e percebeu como a arte francesa estava bem à frente da arte alemã. Ele foi tomado de empolgação pela arte moderna, mas, ao retornar à terra natal, produziu uma arte que se prendia mais ao realismo. Essa situação não é exclusividade do Paraná, já que também aconteceu com a primeira geração dos modernistas paulistas.

3.5 AMULETO, A MULATA, A MULETA, AMÉRICA LATINA

FIGURA 27: Anna Bella Geiger, **América Latina**, 1977. Lápis de cor, grafite e *frottage* sobre papel. 58,5x94cm.

[151] *Joaquim*, n° 1, op.cit. p. 18.
[152] DE BONA, T. **Curitiba**: pequena Montparnasse. Curitiba: Imprimax LTDA, 1982.

A obra que abrilhanta essa parte da exposição é "América Latina", de 1977, da artista Anna Bella Geiger.* Geiger foi uma das artistas brasileiras mais bem-sucedidas na introdução da discussão política, sem perder a especificidade da intervenção artística. Pouco ortodoxa no uso de materiais, ela lançou mão de xerox, fotografia, postais, impressos e até mesmo do vídeo para a materialização de seus trabalhos. Sua obra é marcada por uma veia irônica, chegando muitas vezes a assumir abertamente a inversão paródica como forma criativa. Nos seus trabalhos, as implicações ideológicas do universo das artes e do contexto político têm sido colocadas cada vez mais enfaticamente em discussão. A artista trabalha, por exemplo, com jogos irônicos envolvendo mapas do Brasil e da América Latina, explora a plasticidade do mapa-múndi e de objetos que lembram a forma da América Latina. São famosas as suas fatias de pão com falhas no miolo imitando o mapa de Brasil que compõem a obra *O pão nosso de cada dia*. Nesses jogos de fundo conceitual, Geiger procura explorar certas similitudes e discutir o modo como se formam determinados clichês ideológicos.

América Latina pretende facilitar a compreensão de como funciona o circuito da arte: cultura nacional/enraizada X cultura dependente/colonizada/importada. A artista traz à tona a relação entre a cultura brasileira e as culturas hegemônicas ocidentais enfatizando que o país é dependente culturalmente dos centros desenvolvidos. A obra é um trocadilho a respeito da miscigenação cultural, da mistura de crenças e da dependência externa. Ela representa aqui o fato de que desde os tempos mais remotos estivemos inclinados a supervalorizar e, ás vezes, imitar a cultura européia e a norte-americana. Em choque com a nossa pluralidade racial, cultural, religiosa, muitos de nossos artistas optaram por amenizar as ousadias artísticas que trouxeram de fora. De outro lado, muitas das obras de inspiração estrangeira produzidas por artistas latinos, são tão alienígenas que se isolam,

* Anna Bella Geiger nasceu em 1933 e reside no Rio de Janeiro. Estudou desenho e história da arte com Fayga Ostrower entre 1951 e 1953. Formou-se em Letras Anglo-germânicas pela Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro. Revolucionou a prática da gravura no Brasil, sobretudo a partir de 1965, com a série sobre as vísceras do corpo humano. Entre suas inúmeras exposições, pode-se citar a participação em várias edições da Bienal Internacional de São Paulo, uma individual no MoMA de Nova York, em 1978, e a representação do Brasil na Bienal de Veneza, em 1980.

transformando-se numa produção exótica e totalmente à parte da comunidade onde surgem. O relacionamento entre a cultura local e a internacional pode ser observado na história do modernismo brasileiro.

Os moços da primeira geração de modernistas brasileiros nutriam o desejo de trajar a roupagem da vanguarda dos grandes centros. Eles enfrentaram duros obstáculos e, com muita esperteza, foram conquistando lentamente o terreno artístico que tanto almejavam. Essa nova roupagem, porém, não poderia esconder de todo as verdadeiras origens dos moços. Aos poucos, a crença nas novas formas plásticas era assimilada por eles. Ao trazê-las pro seu convívio viam-se obrigados a fazer ajustes aqui e ali. Eles precisavam adaptá-las aos seus tamanhos e necessidades.

Ao atualizar o relógio estético, os modernistas também sentiram a necessidade de reconhecer quem somos e do que trata a nossa cultura. Isso porque não queriam repetir no processo de importação de um modelo cultural o entrave neoclássico da Academia de Belas Artes.* Na concepção dos modernistas, o mais importante seria tentar modernizar o discurso nacionalista vigente, adequando-o aos discursos que se processavam na Europa.

Sendo assim, há certa continuidade que impedirá que o movimento se agregue incondicionalmente às vanguardas históricas, principalmente no campo das artes visuais. Isso porque o modernismo brasileiro estava comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira. Dessa forma, era preciso manter os laços com a noção da arte como representação da realidade

* Em 1826, instala-se no Rio de Janeiro a Academia Imperial de Belas Artes composta por artistas franceses que vieram ao Brasil em busca de asilo político, a convite de Dom João VI. Essa instituição foi responsável pela formação de muitos artistas brasileiros nos moldes acadêmicos. Na visão modernista, tal acontecimento significou a imposição de uma cultura alienígena. Em vez do exuberante contraste de cores que as paisagens brasileiras exibiam, os artistas ligados à Academia as representavam em tons pastéis, em conformidade com os seus cânones de composição. Essas pinturas amareladas foram muitas vezes chamadas de paisagens anêmicas. Vale lembrar que o gênero paisagem era secundário na hierarquia de importância dos gêneros de pintura. A imposição, portanto, também sofreu adaptações aqui. A Academia organizava exposições, concursos, prêmios, a conservação do patrimônio, a criação de pinacotecas e coleções. Assim, se manteve no controle da vida artística e na fixação de padrões de gosto. Os artistas ligados a ela empenharam-se na criação de uma iconografia do Império, sobretudo no período de Dom Pedro II.

exterior. Laços que haviam sido rompidos pelas vertentes mais radicais das vanguardas européias. Não podendo recorrer a essas vanguardas resta, então, aos moços, aderir às tendências conservadoras do entreguerras. Essas tendências faziam parte de um movimento conhecido como "Retorno à ordem" que pregava a volta à figuração, à representação e que também conferia importância às visualidades regionais.[153]

O marco do surgimento da arte moderna do Brasil se dá na conhecida Semana paulista de 1922. Só que as obras da corrente principal eram entendidas como modernistas no sentido de diferentes. Na verdade, elas traziam apenas imagens estilizadas, e, portanto, não possuíam o caráter moderno da arte européia. A cada pincelada nossos artistas negavam os seus pressupostos.[154]

Havia manifestações artísticas mais ousadas, só que elas eram ignoradas pela corrente principal dos modernistas ligados à Semana. Dentre os marginalizados estava Flávio de Carvalho (1899-1973), artista que indagava sobre o indivíduo e o mundo, de forma a registrar ou não suas ações em técnicas tradicionalmente tidas como artísticas. A sua atuação se aproxima do dadaísmo. Há também Ismael Nery (1900-34) que se uniu ao surrealismo e cujos registros gráficos eram considerados pelos modernistas apenas sugeridos em algumas obras e acabados em outras. Para estes, sua obra indicava falta de apuro técnico. Há ainda Oswaldo Goeldi (1895-1961) que tratava do submundo universalmente identificável donde surgia um Brasil pouco heróico e nada exótico. Chiarelli menciona que, surpreendentemente, Anita Malfatti, a artista estopim do modernismo, teria sido marginalizada. Só a fase inicial da sua obra foi acolhida pelos modernistas. A fase que se segue, período pautado por um retorno a uma visualidade anterior às vanguardas, foi negligenciada pelos modernistas. Isso aconteceu porque discutir as razões que levaram Malfatti a abandonar as vanguardas

[153] CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 44-45.
[154] Op. cit. p. 46.

após a sua ousadia inicial poria em questão o próprio modernismo que se contradizia entre as vanguardas e o retorno à ordem.[155]

A visão que temos do modernismo brasileiro depende muito da história que chega até nós. Tende-se a olhar somente para o Rio de Janeiro e São Paulo e a ignorar artistas que se desviam da proposta da corrente principal dos modernistas. Na história desse período tem sido enfatizada a atuação dos modernistas, quase como querendo eliminar a hipótese da existência de outros artistas, ou mesmo dificultando uma apreciação de sua contribuição. Em dado momento, os próprios modernistas denunciaram essa tendência.

Mário de Andrade escreve uma crônica na qual se refere ao artista plástico modernista como aquele que vive sozinho, escudado apenas pela sua própria convicção. Seis anos após a semana, esse texto acrescenta que o grupo modernista foi composto de uma elite. Essa minoria constituiu a única parte da nação que fez da questão artística nacional um caso de preocupação quase exclusiva. Apesar disso, ela não representa nada da realidade brasileira, está fora do ritmo social, da inconstância econômica e distante da população. Se essa minoria está bem instalada dentro da realidade brasileira e vive na intimidade com o Brasil, a realidade brasileira não se acostumou ainda e não vive na intimidade com ela. "Por tudo isso, (...)" constata, com certa amargura, Mário de Andrade, "é que sou forçado a verificar, que essa minoria não representa nada na identidade contemporânea do país, no que se refere às artes plásticas.[156]

Muitos artistas e situações que poderiam ser importantes, que ampliariam a nossa compreensão a respeito da arte brasileira são ignoradas. A arte produzida em outras localidades fica de fora da história oficial do modernismo.

O historiador italiano Carlo Ginzburg menciona em seu texto sobre a arte italiana que o historiador da arte Luigi Lanzi (1732-1810), que escreveu um importante livro em 1809, dedicou a maior parte de seu trabalho às escolas maiores.

---

[155] Ibiden. p. 47-48, 50-53.
[156] AMARAL, op. cit. p. 91.

Ele nunca se deslocou ao reino de Nápoles, nem às ilhas. Lanzi almejava conseguir um livro mais completo sobre a pintura napolitana e a siciliana, mas não o encontrou e conformou-se com o atraso da erudição pictórica meridional. Na história de Lanzi, a periferia está presente apenas como zona de sombra que realça melhor a luz da metrópole. Para ele, a mediocridade caracteriza os que vivem fora das capitais sem estímulo e bons exemplos para imitar.[157]

No Brasil, os componentes do meio artístico de outros Estados, como o Paraná, por exemplo, sentem-se inferiorizados perante a supremacia carioca e paulista e intitulam-se provincianos, atrasados, retrógrados. Para Domício Pedroso, os artistas migram para São Paulo e Rio de Janeiro, que são centros de atração. Isso acontece porque o Paraná não tem um "caldo de cultura" consistente o bastante para manter a comunidade artística. Os eventos artísticos vultosos, que poderiam estimular a comunidade, não acontecem no Estado porque há dificuldade em obter patrocínio.[158] Para Fernando Velloso, a arte no Paraná [referindo-se a primeira metade do séc. XX] "(...) era absolutamente fora do tempo. A cidade [de Curitiba] era uma cidade conservadora, anacrônica."

> A modernidade na arte é anterior ao fim do século XIX. E aqui nós estamos em meados do século XX com padrões totalmente fora. Aliás, hoje ainda está (...) o que mais se vende aí pela cidade é uma pintura da pior propositura, da pior qualidade (...): enfeites para paredes de apartamentos que combinam com o estofado, a cortina (...)[159]

Com a influência recebida de Guido Viaro, seu professor da EMBAP, e após o curso feito na Europa, o artista descobriu que "o que nós achávamos moderno, já não era tão moderno, era moderno para Curitiba." Outra contribuição ao atraso seriam as publicações de qualidade muito precárias feitas em preto e branco. A Biblioteca Pública, inaugurada em 1952, foi que expôs as primeiras publicações importantes sobre artes, trazidas da Europa. Ainda para Velloso, os professores na EMBAP, com exceção de Viaro, eram, na maioria, acadêmicos. As aulas de desenho da figura humana pareciam o ensino de uma receita de bolo. "A parte iluminada é branco,

---

[157] GINZBURG, op. cit, p. 12-18.
[158] PEDROSO, op. cit.
[159] VELLOSO, op.cit.

genenaple e um pouquinho de carmim (...) numa sala com vinte alunos pintando um modelo, eram vinte trabalhos exatamente iguais, com a mesma cor, o mesmo fundo." A maneira como ele se refere à visita que os alunos da EMBAP e outros artistas locais fizeram à I Bienal de São Paulo, em 1951, também ilustra esse sentimento de pertencimento a um circuito atrasado:

> (...) fomos visitar a Bienal. Você imagine o choque traumático para aquela jacusada curitibana, que nunca tinha visto nenhuma reprodução, dar de cara com aquelas coisas que estavam lá (...) o grande choque foi ver os grandes nomes da pintura internacional (...) deu uma porrada na cara da gente (...) nós estivemos lá no mês de outubro (...) com aquela nossa excursãozinha.[160]

Apesar dos comentários depreciativos sobre o atraso local, na primeira metade do século XX, além da inspiração em Andersen – evolução do naturalismo para uma espécie de impressionismo –, havia a linguagem expressionista empregada principalmente por Guido Viaro, Miguel Bakun e Poty.[161] Alguns pintores surpreendem pelo caráter moderno das obras, dentre eles o já citado Miguel Bakun.

O artista começa a pintar quando chega à capital paranaense em 1931 e na década de 1940 desponta no cenário curitibano, sendo, inclusive, elogiado por críticos como Pietro Bardi. Bakun dispensou a fidelidade fotográfica, mas soube captar a essência das paisagens de sua cidade. Através de enérgicas e rápidas pinceladas, ele criava outra natureza: a sua. A exagerada mistura de cores e as marcas deixadas pelas pinceladas em seus quadros sugerem com que volúpia e habilidade o artista trabalhara. Conta-se que Bakun parecia estar muito desgastado mentalmente a cada quadro terminado.

A maioria das suas obras ele coloriu com as cores azul, amarelo, verde e com luminosas pinceladas de tinta branca. A mistura e a sobreposição de cores fizeram com que nos quadros elas se tornassem acinzentadas – conseqüência do autodidatismo do pintor. Não conhecendo o resultado da combinação de tintas, Bakun misturava várias delas e obtinha um tom de cinza.

---

[160] Op. cit.
[161] JUSTINO, op. cit. p. 12.

FIGURA 28: *Árvore morta*, Óleo s/tela, 54x45cm sobre data. Coleção Andrade Muricy, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba - MuMA, Fundação Cultural de Curitiba.

Bakun não economizava no uso da tinta, aplicada em camadas sobrepostas, resultando num interessante relevo. O seu trabalho parece ser mais escultural do que pictórico. Em Curitiba, ele é pioneiro no uso dispendioso da matéria pictórica. Nos trabalhos de outros artistas da época, que faziam a chamada pintura "lambidinha", sequer ficavam marcas de pincelada. Certamente foi Van Gogh e suas pinceladas que inspiraram o artista a trabalhar a pintura como se estivesse esculpindo.

Detalhe ampliado de **Repressão**

FIGURA 29: **Repressão**. Óleo sobre tela, 63,5x73cm, sem data. Coleção Musa - Museu de Arte da UFPR.

Bakun era um intuitivo, "mas um intuitivo genial (...). Ele não se aglutinava ao grupo dos artistas que eram mais conhecidos porque a pintura dele era muito

espontânea, às vezes até um pouco primária". [162] Era uma singularidade ímpar cuja inventividade era acompanhada pela precariedade da técnica e dos materiais. As tintas que ele usava não garantiam qualidade suficiente aos seus quadros e essa condição precária acabou se transformando em sua especificidade.[163]

Às vezes, aparecem algumas características surrealistas nas obras de Bakun. Em *Paisagem com pinheiros*, por exemplo, o artista pintou animais e monstros que se metamorfoseiam na vegetação. Ele também teve um quê de impressionista porque registrava paisagens com pinceladas soltas e rápidas. Contudo, freqüentemente ele foi identificado como expressionista. A crítica de arte Adalice Araújo chegou a escrever um artigo intitulado *O Expressionismo e Miguel Bakun* em que define os artistas expressionistas como "rebeldes contra as formas impostas que conservam sua independência plástica num nível tão alto que, por vezes, chegam à convulsão, daí a aparente deformação estilística."[164]

FIGURA 30: *Paisagem com pinheiros*, 1,10x90 cm, Óleo sobre tela, s/data, Galeria Moldarte.

---

[162] FERREIRA, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

[163] PROLICK, E. **A natureza do destino** – Miguel Bakun. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

[164] ARAÚJO, A. **O expressionismo e Miguel Bakun**. Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, s/ data.

O termo "deformação estilística" provavelmente é utilizado porque Bakun deformava as imagens figurativas por ele retratadas, como as árvores que às vezes escondem animais. O ritmo de suas pinceladas sugere a energia que ele despendia para se imprimir nas paisagens que retratou. Bakun talvez trabalhasse à maneira expressionista. Ele se permitia deformar as imagens retratadas porque não possuía o filtro do academicismo.

A constatação de que apareceram nas obras do artista características surreais, impressionistas e expressionistas faz lembrar um questionamento de Aracy Amaral: como desejar encontrar artistas de trajetória harmoniosa e coerente num país de tamanha diversidade cultural, politicamente mutante, pleno de surpresas, carente de planificação e projetos de longo prazo?[165]

A experiência pictórica de Bakun é mais compreensível se a relacionamos a algumas características das tendências artísticas européias. Buscar similitudes é encontrar uma porta de acesso, embora o ideal fosse criar novas nomenclaturas.

Para Ferreira Gullar é saudável incorporar o uso de técnicas e formas de expressão que vêm de fora, porque o próprio processo de formação cultural brasileiro se deu através dessa incorporação. "(...) a realidade nacional implica o relacionamento com a realidade internacional, em nossa vida estão presentes o efeito desse relacionamento, e a arte naturalmente reflete isso." [166]

A produção artística de Miguel Bakun é certamente um reflexo da miscigenação cultural brasileira. Apesar de haver em muitas obras brasileiras paisagens de inspiração européia, boa parte da produção apresenta algumas características peculiares como a descoberta da luz, o autodidatismo, a ingenuidade, um colorido excessivamente vivo, a terra, o homem, a empatia pela vivência que se funde com a experiência vital e artística.[167]

Bakun era um ingênuo que desconhecia as regras de sobrevivência no mundo artístico. Mas, a maioria dos artistas brasileiros as conhece e acredita que a

---

[165] PILLAR, A. D. et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993. p. 13.
[166] GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 97-100.
[167] PILLAR, op. cit.

consagração em nível mais amplo só é possível àqueles que se lançarem no eixo Rio/São Paulo.

Muitos artistas entendem que é necessário "jogar no Maracanã" para só depois voltar consagrados à província. Exemplar é o caso do contista Dalton Trevisan que se lançou nacionalmente na década de 1940, através da revista *Joaquim*. Ele pretendia alcançar uma projeção nacional. Pelas elogiosas cartas de agradecimento publicadas, verificamos que críticos e escritores destacados nacionalmente eram presenteados com a revista. Alguns, inclusive, tornaram-se colaboradores. Como é o caso de Carlos Drumond de Andrade e do crítico literário Antônio Cândido. A *Joaquim* foi apenas a porta de entrada à consagração nacional daquele que é considerado o maior contista brasileiro da contemporaneidade. Alcançada a fama, Dalton se refugiou atrás de intransponíveis muralhas no bairro Alto da Glória, da capital paranaense, local onde reside até hoje.

Há vários artistas que migram por causa da hostilidade com que as suas comunidades os recebem. Fernando Bini menciona que um dos fatores que mais estimula a atividade artística é escasso no Paraná: as galerias que comercializam as obras. Existe um artista de origem paranaense, chamado Josué Démarche (1958-), que é renomado no exterior. Ele saiu do Brasil para trabalhar como garçom, mas seus talentos artísticos não tardaram a ser descobertos por um galerista de lá. O investidor bancou os gastos para que ele pudesse se dedicar exclusivamente à pintura. Logo, esse mesmo investidor começou a produzir exposições do artista. Desde então, suas obras valorizaram, e só podem ser vendidas por intermédio dessa galeria. Seus trabalhos são muito solicitados no exterior, contudo, no Brasil, as pessoas sequer ouviram o seu nome.[168]

Outros artistas da região afirmam que optaram por um reconhecimento local. Como é o caso de Fernando Velloso.

> (...) eu nunca, por razões de ordem pessoal, me interessei em conquistar o Rio de Janeiro, que era a meta na época. Hoje é São Paulo (...). Até tinha certa facilidade, porque tinha casa no Rio. Minha mãe morava no Rio. Mas o Rio, pra mim, era um balneário onde eu ia pra ir à

[168] BINI, op. cit.

> praia. Não tinha o menor interesse nem em ir morar nem em ficar lá, nem em me impor em arte no Rio de Janeiro. Tanto que eu nunca fiz uma exposição individual no Rio de Janeiro. E isso impedia o reconhecimento nacional, de certa forma.[169]

Como vimos, Velloso destacou-se no exercício da administração da cultura. Só no início do séc. XXI, afastado desse ofício, é que ele se dedicou a publicar um livro sobre a sua produção artística. Se produzido há décadas atrás, e estrategicamente distribuído nas importantes instituições nacionais e internacionais de arte, o livro poderia consagrá-lo num âmbito maior do que o local. Velloso não se empenhou em ultrapassar as fronteiras da Rua XV porque para ele, em Curitiba, ainda havia muito por fazer. Mas, também, há outras razões.

> A comunidade curitibana tradicionalmente valorizou os artistas locais. Ao contrário de alguns Estados que não compram [obras de] artistas locais. Isso obriga o artista local a ir embora, ir pra São Paulo, pro Rio, tornar-se famoso pra depois vender nas suas terras. Isso não acontece no Paraná. Os artistas paranaenses, quase todos, têm um mercado bom aqui. Eu não conseguiria atingir um mercado como o de São Paulo porque eu não tenho produção que agüente o consumo em grande escala. A gente faz exposições fora mais para currículo, para divulgar a obra, do que para procurar mercado.[170]

De outro lado, há o caso da artista plástica carioca Beatriz Milhazes que não cedeu à tentação de produzir mais para embolsar os milhares de dólares que seus quadros passaram a valer. A artista é reconhecida no exterior, tendo trabalhos que fazem parte de importantes coleções como a do Metropolitan, do Guggenheim e do MoMA de Nova York. Porém, ela mora no Rio de Janeiro e se limita a produzir apenas meia dúzia de quadros por ano. Se atendesse aos inúmeros pedidos, poderia se tornar extremamente popular e muito mais rica.

Segundo Bini, no Paraná as entidades dificultam a saída do artista e de suas obras. Não há visibilidade lá fora, nem há algum paranaense de destaque nacional. Nossos museus não tiveram envergadura para realizar esse trabalho. Todo artista que se destacou fora foi por mérito próprio.

---

[169] VELLOSO, op. cit.
[170] Op. cit.

> (...) veja a Eliane Prólick que tem certa presença nacional, que tem obras no MASP (...) porque isso? Ela tinha uma galeria, ela trazia o pessoal. No dia da exposição, nas quatro exposições lá no MON, lá ela estava atrás dos críticos, para levar, mostrar a galeria dela (...) ela tem condições, ela tem dinheiro; agora, todos os artistas têm esse dinheiro?[171]

Já verificamos que muitos artistas preferiram se estabelecer no Paraná porque o meio artístico precisava ser construído. Então, na medida em que tivessem habilidades administrativas, caberia aos próprios artistas viabilizar isso. Numa segunda profissão, eles também garantiriam a sua sobrevivência. Atualmente é sabido que pouco importa onde o artista estabelecerá residência. A globalização facilita a comunicação, as transações comerciais e a remessa do material produzido.

Contudo, há tempos atrás não era assim, a tendência era a formação de guetos em pequenas comunidades. A conseqüência disso, é que as obras que valem pequenas fortunas na localidade, fora desse âmbito têm seus preços calculados com base no artesanato vendido em feiras de rua. O caso do pintor Arthur Nísio é exemplar. Nísio é valorizado no Paraná, seus quadros custam em torno de 40.000 reais. Porém, fora do Estado, ninguém tem a menor idéia de quem ele seja. Velloso conta a história em que ele e Ennio estavam em Copacabana numa livraria francesa quando Ennio viu um quadro pequeno empoeirado com aproximadamente 30x40cm. Ele o identificou como sendo do Nísio e então perguntou ao responsável pela loja se ele venderia o quadro. O homem respondeu: "– Se o senhor me pagar a moldura pode levar."[172]

Ao mesmo tempo em que tendem a se conformar ao reconhecimento circunscrito à localidade, os paranaenses nutrem uma necessidade de precisar se estão na vanguarda, ou na retaguarda, em relação a outros locais. Isso ocorre com os demais Estados do Brasil em relação a São Paulo e ocorre a São Paulo em relação à Europa e aos Estados Unidos. Há uma necessidade de atualização de estilos, de medição do coeficiente de modernidade.

Existe uma tendência em procurar na arte da periferia cânones estabelecidos com base em características de obras produzidas no centro. As obras são examinadas em relação ao paradigma dominante. Muitas vezes, o resultado é que serão emitidos

---

[171] BINI, op. cit.
[172] VELLOSO, op. cit.

juízos de decadência, corrupção de valores, baixa qualidade e rudeza. Para Aracy Amaral, somos a extensão periférica do que se passa em Nova York, Frankfurt, Londres. "Não nos olhávamos nas bienais. Víamos-nos como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes européias ou norte-americanas." Nunca nos vimos como ponto de partida ou de revisão criativa das metrópoles. Os maiores interessados na arte latino-americana devem ser os próprios latino-americanos porque os Estados Unidos estão muito preocupados com o seu próprio umbigo, e para os europeus não existe nada além da arte erudita ou da pseudo-erudita.[173]

Preferimos as formas acabadas vindas de fora. Atribuímos os aspectos inovadores do nosso modernismo à importação das vanguardas européias e os aspectos retrógrados como resultado das determinações internas. Ao mesmo tempo nos vemos e não nos vemos, somos vistos e não somos vistos como continuidade da cultura européia. Esse paradoxo cria o incômodo e a riqueza da dúvida – somos o fora - dentro.[174]

Ginzburg conta um caso em que a periferia foi, de fato, tida como atraso. Enquanto no século XVII se nota uma relativa capacidade da província reagir em face da cultura metropolitana, ou sintonizando-se ou elaborando variantes, no século XVIII, os retábulos vêm de Roma para a província como um produto especializado e já sem encontrar concorrência. Por vezes, mobíliam com peças perfeitamente ajustadas a bateria de altares de uma igreja ou transformam a nave em galeria da pintura romana daquela época. Nesta imagem de dependência, tornada incondicional e irreversível pela divisão das funções no interior do Estado, poderá se confirmar a reflexão sobre a periferia como atraso. A este nível, o problema que toma forma não é tanto o do atraso, mas, o da dominação simbólica.[175]

Por outro lado, nem todos os atrasos são periféricos, como demonstra o caso do consagrado artista Perugiano, que se refugia na periferia, depois de severas críticas, para continuar a produzir obras que no centro deixaram de satisfazer. Admitir que

---

[173] AMARAL, op. cit. p. 222, 224.
[174] CAVALCANTI, L. (org.). **Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 35, 44-45, 55.
[175] GINZBURG, op. cit. p. 53.

todas as periferias sejam retardatárias significa obter uma visão linear da história da arte.[176]

O doce pode ser amargo se o comermos exageradamente a ponto de adoecermos e formos obrigados a tomar um remédio azedo. Uma roupa leve pode ser demasiada, se usada nos dias de calor intenso, e pouca, se usada em dias de frio. Duas pessoas distintas podem não concordar quanto à quantidade de açúcar no café. Para uma, duas colheradas é um exagero, enquanto para outra, as mesmas colheradas podem ser pouco doces. Ginzburg lembra uma passagem de *Alice no País das Maravilhas*: – Quando diz: "O monte de..." –interrompeu a rainha – "... poderia mostrar-te montes através dos quais consideraria este um vale." "– Não, não consideraria (...) o monte não pode ser um vale. Isso seria um absurdo..." [177]

Se para os estrangeiros, a Itália é um passado em que se descortina o futuro, a relação dos artistas italianos com a Antiguidade está bem longe de ser dramática ou explosiva. Quando o aparecimento das vanguardas desencadeou a condenação da arte de salão na França, muitos artistas, e até muitos centros artísticos italianos, ficaram completamente marginalizados. Um caso exemplar é o da escola napolitana que, apoiada e encorajada em nível internacional por artistas acadêmicos, acaba por desaparecer do panorama artístico europeu. As causas desta progressiva derrapada foram uma atualização com base em experiências francesas mal selecionadas e mal compreendidas, uma perene tendência ao compromisso com realidade e idealização, verdade e símbolo, uma subserviente conivência com as expectativas, quer de um público de larga disponibilidade financeira e gosto fácil, ou de mercadores internacionais em busca de virtuosismos técnicos e luxos profissionais. Tudo isso precisa ser somado ao quadro da crescente decadência econômica da cidade... "É bom lembrar que houve um tempo em que a Itália foi um grande centro donde se irradiaram algumas das mais importantes obras ocidentais".[178]

No congresso da AICA de 2007, a pesquisadora grega Angélica Sachini, comentou que, apesar do passado glorioso da Grécia, a arte grega, na atualidade, está

---

[176] Op. cit.

[177] Op. cit..

[178] Ibiden. p. 89, 91, 93.

totalmente à margem. Segundo Sachini, nem existe a distinção entre arte moderna e contemporânea. Ela acredita que não há possibilidade de um artista regional ser reconhecido internacionalmente e que eliminar barreiras artificiais da história da arte poderia ser benéfico. Aproveitando o comentário da pesquisadora grega, um representante da República Dominicana mencionou que lá acontece o mesmo e que nem os próprios críticos distinguem muito a arte moderna da contemporânea. Nos concursos de arte contemporânea não são selecionadas obras contemporâneas, tal como as entendemos.[179]

Há um processo de periferização que o exemplo italiano proporciona observar: a contribuição de dinastias locais cuja conseqüência é o perdurar de certos esquemas através do uso de imagens repetidas; o estabelecimento na periferia de artistas de outras localidades que não se tinham impostos nas respectivas regiões natais, centros artísticos mais importantes; a migração para a periferia de artistas já célebres postos em crise pelas mutações estilísticas atuantes – tudo isso caracterizou o processo de periferização, que colocou muitas regiões italianas numa condição de subalternidade cultural, destinada a prolongar-se no decurso de séculos sucessivos. A consolidação do Estado absoluto com base regional, o estrangulamento das autonomias locais e a acentuada estratificação da sociedade também tiveram repercussões importantes no campo artístico.[180]

Como sugere Ginzburg, o que foi dito aqui é somente o necessário para mostrar que a relação centro/periferia não pode ser vista como uma relação invariável entre inovação e atraso. Trata-se, pelo contrário, de uma relação móvel, sujeita às celebrações de tensões bruscas, ligadas às manifestações políticas e sociais e não apenas às artísticas.

---

[179] SACHINI, A. **Brave New Art World: Establishing Contemporary Art as an Institution**. In: XLI CONGRESSO DA AICA, op. cit.
[180] GINZBURG, op. cit. p. 37-52.

4. ENGANA-SE QUEM PENSA QUE A TEMPORADA DE CAÇA ACABOU: UMA PORÇÃO DE FACETAS DA ARTE ANDA SOLTA POR AÍ

Era o último dia do 58° Salão Paranaense, em 2001, que aconteceu no MAC/PR. Na saída, o guarda nos ofereceu o catálogo da mostra. Ao folheá-lo, notamos que não tínhamos visto justamente a obra que ganhou o primeiro prêmio. O dedicado guarda, então, levou-nos para vê-la. Eram minúsculos bonecos de plástico, menores que o dedo mínimo da mão, daqueles que se ganhava dentro do saquinho de lembranças junto a outros brinquedos em miniatura nas festas infantis. Os tais bonecos estavam espalhados no prédio. Não nos lembramos da quantidade e nem de todos os lugares onde estavam. Recordamos apenas que o guarda nos mostrou um boneco próximo a um interruptor e outro ao pé do mastro da bandeira, no pátio em frente ao museu.

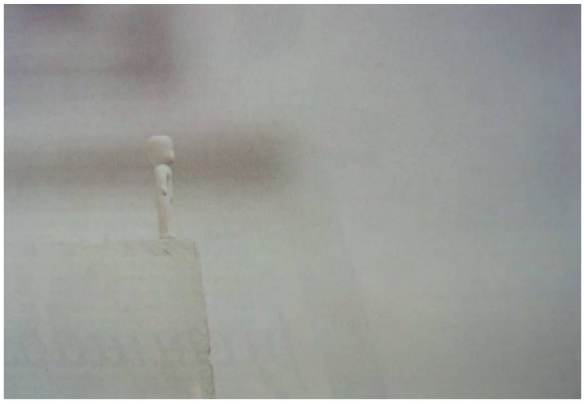


FIGURA 31: SALVARO C. L. ...**e então eles se esconderam...**. 58º SP, Curitiba, 2001. (bonecos de plástico, medida variável).

Pasmos, recorremos à desculpa de que os brinquedos eram muito pequenos, por isso não os teríamos visto sem a ajuda do guarda. Outra vez abrimos o catálogo e aliviados confirmamos que não se tratava só de falta de atenção. O título da obra era: *...e então eles se esconderam...* Intrigava-nos a idéia de sair de uma exposição sem notar a presença de uma das obras.

Naquele ano, trabalhávamos com a docência em História da Arte. Constantemente íamos com os alunos ver alguma exposição interessante. Numa mostra de escultura contemporânea, aconteceu algo que já deve ter ocorrido a dezenas de outras pessoas. Lá pelas tantas da visita, um dos alunos apontou para um extintor e perguntou se o objeto era uma obra e fazia parte da mostra, todos riram. As duas situações simbolizam a impossibilidade de distinguir a arte da realidade. Ela se tornou tão complexa que há o risco de irmos a uma exposição e tomar como arte um objeto que não pertence à mostra. De outro lado, poderíamos sair dela sem ter percebido algumas das obras exibidas.

A obra que mais impressionou o filósofo norte americano Arthur Danto, por sugerir a indistinção entre a arte e a realidade, foi *Brillo Box* de Andy Warhol. Trata-se de uma caixa de sabão em pó, idêntica às encontradas nas prateleiras dos supermercados, não fosse pelo fato de que *Brillo Box* de Warhol é de madeira.

FIGURA 32: **Brillo Box**, Andy Warhol, 1964.

Para Danto, o século XX parece ter sido aquele em que a arte se tornou mais acessível às massas. *Brillo Box* é um objeto do cotidiano. É verdade que não faz parte das obras que a maioria das pessoas entende como arte. Contudo, hoje o público da arte é bem mais vasto do que anteriormente. O *status* de arte é dado a uma maior diversidade de trabalhos. A grande movimentação de visitantes observada no MON, em Curitiba, é exemplar. Durante a semana, o Museu recebe uma infinidade de escolas cujos alunos são atendidos por monitores que guiam as visitas. Em meio aos

estudantes é possível destacar também a presença de vários turistas. O Museu fica repleto nos fins de semana, sobretudo no primeiro domingo do mês, quando a entrada é grátis. Além de exposições de artistas brasileiros destacados e de grandes mostras internacionais, o edifício arrojado, assinado pelo famoso arquiteto que dá nome ao Museu, tem sido bastante atrativo.

Enquanto Danto defende que a arte está bem mais acessível ao público, existe uma grande polêmica em torno da idéia de que o público não compreende a arte moderna e muito menos a contemporânea. Se tal idéia é correta, a distância entre a obra e o público pode ter começado no final do século XIX, com as inovações formais na arte. Elas dizem respeito à forma como a pintura é produzida – aos materiais, às linhas, às texturas, às cores. O artista levou o formalismo ao extremo pois já não estava preocupado se o grande público aceitaria seus trabalhos. É sabido que a apreciação da massa chegava inclusive a desqualificar a obra. Baudelaire afirmou que inicialmente só os pares é que apreciariam o trabalho moderno. A maldição presente era um sinal de eleição futura. Flaubert, outro escritor, revela a sua clientela: "Quando não nos dirigimos à multidão é justo que a multidão não nos pague." Os literatos desprezavam o servilismo de artistas à corte que concedia crédito às obras comuns que a imprensa celebrava. Flaubert completa "Antes me tornaria vigilante em um colégio que escrever quatro livros por dinheiro." [181]

Eis o mito do artista maldito que tem em Van Gogh o seu grande símbolo: incompreendido em vida, foi reconhecido postumamente. Com o surgimento do mercado da arte nos moldes que o conhecemos atualmente, algumas obras modernas foram supervalorizadas. É aí que se reforça a idéia surgida a partir do Renascimento, a do artista como genial criador da obra de arte.

Há uma anedota datada no fim do período renascentista sobre um encontro de Carlos V com o pintor Tiziano (1488-1576), no ateliê do artista. Enquanto trabalhava, Tiziano derruba um de seus pincéis e Carlos V se abaixa rapidamente para apanhá-lo. Esse gesto demonstra que o artista elevara a sua condição social, antes ele era

---

[181] BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

considerado um mero artesão. Em nenhum outro tempo um governante teria se curvado diante de um súdito.[182]

É também dessa época o episódio relativo a Michelangelo (1475-1564) e à Capela Sistina. Consta que já se passara quase uma década e o artista não havia concluído a obra. Interrogado pelo papa a respeito de quando finalmente a terminaria ele teria respondido que o faria quando tivesse tempo. Tal tratamento dirigido à pessoa que era considerada uma autoridade suprema simbolizava que o artista havia alcançado grande prestígio.[183] A idéia de comparar o artista a um gênio vem do Renascimento, é reforçada no Romantismo e acolhida calorosamente pelo Modernismo.

Não há como verificar a veracidade dessas histórias. Giorgio Vasari, o primeiro biógrafo dos artistas, as escreveu no século XVI. Ele não via problema em repetir as mesmas curiosidades a respeito de artistas diferentes. Seu livro inaugura a narrativa histórica da arte.

Recentemente, foi publicado um livro intitulado *A imagem antes da era da arte*. A tese defendida é a de que a arte, como a conhecemos agora, passível de ser apreciada esteticamente, teria surgido somente a partir do Renascimento. Antes disso, ela servia a outros fins ligados principalmente à religião.[184] De acordo com o estudo, é também na *Era da arte* que ela passa a ser historiada e os méritos da iniciativa são de Vasari.

A partir do Renascimento a arte tornou-se um espelho da realidade. Como se determinada cena, que se apresenta ao nosso olhar, fosse enquadrada imaginariamente e diminuída proporcionalmente de modo que coubesse no espaço da tela. O surgimento da perspectiva foi o grande estopim. A artista e pesquisadora da arte brasileira Fayga Ostrower (1920-2001) contou que em certa ocasião ela acabara de fazer a leitura de uma obra atentando para medidas e proporções, quando um ouvinte da sua palestra indagou se ao criar as obras os artistas sempre têm em mente todos

---

[182] HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 338.
[183] BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 90, 1997.
[184] DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 4.

esses cálculos que geralmente os pesquisadores costumam enfatizar. A autora respondeu que não há como saber quais são os que os fazem. Às vezes, as proporções são aplicadas intuitivamente e o próprio artista não estava tão concentrado nisso, mas na arte renascentista, por exemplo, sabemos que há a utilização da geometria.

A tradição ilusionista marcava a arte que era produzida desde o Renascimento. No fim do século XIX, os artistas colocaram em prática uma verdadeira revolução. A arte já não tinha que ser uma cópia fiel da realidade e os artistas podiam se concentrar em pesquisas em torno da própria linguagem artística. A arte se tornou uma investigação acerca da arte. No início, a comunidade artística resistiu em aceitar os novos princípios, mas a mudança acabou ocorrendo.

A tradição tinha se mantido durante quatro séculos até ser desbancada no final do século XIX. Durante essa fase, os pesquisadores trabalhavam de acordo com a abordagem de Vasari, a de que a experiência artística é inefável, escapa às palavras. Nessa perspectiva, não haveria cabimento investigar as relações entre a arte e o público. Para que revelar que muitas obras constituem mais o resultado das imposições feitas por aqueles que as encomendavam e menos uma escolha do artista? Nós mesmos atribuímos um valor excepcional aos artistas que admiramos, e saber que as suas obras tiveram propósitos exclusivamente comerciais nos decepcionaria – tendemos a ignorar esses detalhes. Por conta disso, a pesquisa voltada ao espaço que há entre a obra e o público está apenas engatinhando.

A análise das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte intensifica a experiência artística, não a reduz nem a destrói. De início, o estudo parece anular a singularidade do criador em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para,em seguida, melhor redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o artista encontra-se englobado. Reconhecer o artista como um ponto no espaço artístico é reconhecer a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa.[185]

Além das pesquisas que estiveram centradas nas curiosidades a respeito da vida dos artistas, à maneira das atuais revistas de fofocas, intensificaram-se também,

[185] BOURDIEU, 1996, op. cit. p. 15.

principalmente no século XX, as pesquisas voltadas exclusivamente às questões formais das obras. Quem muito contribuiu para isso foi Clement Greenberg (1915-2001), o historiador da arte moderna que escreveu o conhecido livro *Pintura modernista*.[186]

De acordo com Greenberg, a arte moderna passou por uma evolução formal que começa com Manet, no século XIX, e culmina com o Expressionismo Abstrato da década de 1940 cujo mais destacado artista foi o norte americano Jackson Pollock (1912-1956). Pollock é o controverso pintor que, sem tocar nas telas enormes assentadas no chão, lançava sobre elas as tintas, com varetas, a própria mão ou o pincel. Para Greenberg, no decorrer do século XX a arte foi despindo-se do que era supérfluo e revelando a sua verdadeira essência. Greenberg elege a pintura para traçar um caminho evolutivo que passa pelo Cubismo de Picasso (1881-1973), pelo Suprematismo russo e pelo abstracionismo. O historiador, porém, encontra, não uma, mas duas grandes pedras no caminho: o Dadaísmo e o Surrealismo.

O Dadaísmo porque proclamava a possibilidade de que objetos como a roda, o banco, o ferro de passar roupas recebessem o *status* de arte. Marcel Duchamp (1887-1968), o grande expoente desse movimento, acontecido na década de 1910, inscreveu um urinol num concurso e assinou a obra com um pseudônimo. Dentre as várias interpretações associadas a essa atitude encontra-se a de que se tratava de um questionamento acerca da supervalorização da assinatura do artista em detrimento da qualidade da obra. Nem sempre se materializando como pintura, as obras dadaístas estavam em descompasso com as idéias de Greenberg.

Já o Surrealismo propunha um aflorar do subconsciente, dos sonhos, tão em voga na época, graças às pesquisas de Sigmund Freud (1856-1939). Nas telas, os artistas propunham associações absurdas. O problema é que Greenberg não teria como considerá-las em sua narrativa, já que em termos de traçado, ou até mesmo de cores e formas, elas estavam mais alinhadas à tradição ilusionista. Eram conteúdos desconexos, pintados de forma extremamente tradicional. Não havia, portanto, uma

---

[186] GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997.

evolução formal. Greenberg considerou os dois movimentos além dos limites da história narrada por ele.

Danto, no livro *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*, *desenvolve* uma tese bem acolhida na atualidade, a de que o que chegou ao fim foram as narrativas mestras sobre a arte e não a arte, narrativas em que tanto Vasari quanto Greenberg desempenharam papéis essenciais.[187]Para ele, após a arte moderna não há mais qualquer limite histórico, tudo é permitido. Ele afirma que a arte contemporânea é a arte pós-histórica. Os artistas, liberados do peso da história, podem produzir arte da maneira que desejam, para quaisquer finalidades, ou mesmo sem nenhum propósito.[188] Porém, para o que Danto não atentou é que mesmo a história desse momento pode ser escrita.

É no espírito de vale tudo que a obra *Exposição de arte contemporânea* de Luciano Mariussi (FIGURA 24, página 60) se tornou possível. Trata-se da instalação cujas paredes exibem telas abstratas, naturezas mortas, vaso de flores, retratos, paisagens. Ela alerta que junto à produção artística de caráter transgressor, existe a arte que observa os valores mais tradicionais. A obra é um perfeito exemplar da pluralidade contemporânea de estilos. Atualmente, um artista pode expor uma obra, ou no caso de Mariussi, um conjunto de obras que se assemelham às obras de períodos ultrapassados na arte, como o academicismo ou o abstracionismo. Podemos desenhar como homens das cavernas, mas não podemos nos relacionar com o nosso trabalho como se vivêssemos na pré-história. Nossos desenhos não têm a mesma função que aqueles. O trabalho de Mariussi deve ter agradado tanto aos mais conservadores quanto aos mais contemporâneos, obviamente por razões bem distintas. Os conservadores tranqüilizam-se com a visão de imagens que fazem parte do seu repertório visual, enquanto os contemporâneos se debruçam no questionamento que a obra propõe.

O artista pode ser um expressionista abstrato e, mais adiante, aderir à *pop art* ou tornar-se um realista sem achar que está desistindo de alguma coisa. Essa é uma resposta à arte moderna, em que era preciso ser coerente e seguir um estilo. Cada nova

---

[187] DANTO, op. cit. p. 5.
[188] Op. cit. p. 15-18.

vanguarda desbancava a anterior acusando-a de retrógrada. Na arte contemporânea isso deixou de fazer sentido: todos os estilos possuem o mesmo mérito, nenhum é melhor do que outro.[189]

Houve uma Era da imitação, sucedida por uma Era da ideologia, seguida pela nossa Era, que Danto acredita ser a pós-histórica, em que vale tudo. Para Greenberg, narrador central da Era da ideologia, nada de importante ocorreu após o Expressionismo Abstrato. Ele desqualifica tudo o que foi produzido após esse período e inclui aí a *Pop Art*. Para Danto, o último artigo de Greenberg representa o tipo de reação que sempre vemos quando a arte vive um momento revolucionário – os artistas querem abalar, não sabem mais como chamar a atenção, estão se comportando como garotos maus. Embora Greenberg tivesse consciência de que a arte estava sendo revolucionada, ele tendia a vê-la como um desvio ortogonal da história como ele a projetara. Ele não tinha como adequar a nova arte a sua maravilhosa narrativa.[190]

Além de resistir às propostas contemporâneas, Greenberg desdenha daqueles cujo gosto estacionou antes do Impressionismo. Ele afirma que não se deram ao trabalho de acumular experiências suficientes para a apreciação de uma obra moderna.[191] Com tal convicção compactua Picasso: "O fato de que por muito tempo o cubismo não foi compreendido e de que ainda hoje (1923) haja quem não consiga ver nada nele não significa coisa alguma. Eu não leio inglês, um livro em inglês é um livro em branco pra mim. Isso não quer dizer que a língua inglesa não exista. E porque eu deveria culpar alguém, a não ser eu mesmo, se não posso compreender aquilo que não conheço?" [192]

Essa resistência em aceitar o novo não é exclusividade de centros como Paris ou Nova York e muito menos do mundo da arte. Ajustando a lente da objetiva, no conhecido dizer dos historiadores da Micro-história, em locais periféricos também é possível captar a recorrência desses episódios. No Paraná, o modernismo e seus

---

[189] Ibid. p. 42.
[190] Id. p. 52, 103.
[191] DANTO, op. cit. p. 97.
[192] CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 268.

adeptos estabeleceram uma árdua luta para derrubar a tendência acadêmica que imperava.

O artista aguardado ansiosamente pela província, aquele que iria revolucionar a arte na comunidade, era Fernando Velloso. Após a temporada de estudo em Paris, em 1961, ele voltou coroado. Também era assim que regressavam os modernistas paulistas e cariocas depois de temporadas no exterior. De Lothe, seu professor em Paris, Velloso herdou a compreensão de que a arte não é a imitação da natureza, mas sim a boa medida entre a ordem e a desordem. O pintor utiliza a sombra, a profundidade, os reflexos coloridos, os jogos de luz que partem do seu intelecto e que não tem origem na realidade. Velloso acredita renovar os símbolos antigos, liberar a arte da função anedótica, dar autonomia à tela e criar uma pintura que venha de dentro para fora e não do exterior para o interior. Para ele, o espaço da tela não é um espaço de ilusão como é o da pintura acadêmica, mas de inscrição, de linguagem.[193]

Em 1950, o pintor acadêmico paranaense Arthur Nísio se refere a uma pintura de Velloso – quando ele apenas ensaiava um tratamento moderno nas suas obras – dizendo: "trabalho expressivo, porém é mais um estudo".[194] A falta do acabamento acadêmico torna as obras modernas meros rascunhos, na visão dos acadêmicos. Mas, Velloso não deixa por menos e vinga-se desdenhando os pinheiros, as estradas, o pôr-do-sol, as naturezas-mortas, algumas das temáticas preferidas de simpatizantes da arte acadêmica, como o próprio Nísio. Lembremos que este é aquele pintor que, em entrevista à revista *Joaquim*, diz ter simpatizado com as inovações das vanguardas francesas, mas que se conformou à demanda do público local, no retorno ao Brasil.

É sabido que no Paraná da primeira metade do século XX havia tensões entre os modernos e os acadêmicos e que logo que os modernos se instauraram, seu grupo serrou fileiras para impedir a entrada das novas gerações que pudessem questionar seus pontos de vista. Parece então que as poltronas viciam os novos passageiros. É o que ilustra a história do artista Lauro Andrade, que, sem sucesso, esforçou-se para ter sua obra selecionada num SPBA – a principal possibilidade de um jovem artista ser

[193] BINI, 2003. op. cit. p. 12-17, 20.
[194] Op. cit. p. 10.

reconhecido no Estado. Quando Lauro se inscreveu, sua proposta ia contra a corrente dos modernos, os organizadores do Salão.

> "Quem está dentro não sai e quem está fora não entra." Assim fala o artista plástico Lauro Andrade, que lançou sua *Panela Cultural*, com correntes e cadeados, que irá concorrer no próximo Salão Paranaense, como uma crítica à panelinha que manda no setor em Curitiba.[195]

FIGURA 33: *Panela cultural*, Lauro Andrade, Curitiba, 1979.

A obra *Panela Cultural* consiste numa panela envolta com correntes presas com cadeados. Ela foi produzida por Lauro Andrade especialmente para o SPBA de 1979. O artista já havia apresentado outras obras que foram premiadas, mas a de 1979 teria sido uma resposta ao Salão do ano anterior no qual o júri recusou dois trabalhos seus. A *Panela Cultural* de 1979 não foi aceita, mas ao que parece, Lauro Andrade não teria ficado ofendido: "Se meu trabalho fosse aceito, estariam aceitando a minha proposta de que existe uma panela, ou então uma máfia estética, no Salão Paranaense." [196]

Contudo, é bom lembrar que no 44° SPBA de 1987, os trabalhos do júri foram abertos ao público durante a avaliação e foi permitido um acompanhamento do processo de julgamento. No ano seguinte, público e comissão julgadora vão a um debate público. São inovações que alargam o horizonte da crítica. Também no 41° SPBA, de 1984, foi realizada uma exposição paralela à oficial, a "Sala Avaliação", no Teatro Guaíra, que abrigou as obras recusadas pelo júri, com julgamento aberto ao

[195] **Diário do Paraná**. Curitiba, 9 ago. 1979.
[196] **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 out. 1979.

público. Nos encadernados do MAC encontram-se observações interessantes das leituras efetuadas.[197]

Afastados dos cargos administrativos, os modernos, em entrevistas recentes, expõem os seus pontos de vista a respeito de obras contemporâneas como *...e então eles se esconderam...*, *Exposição de arte contemporânea* e *Panela cultural.* Domício Pedroso esclarece:

> A minha concepção pode ser um tanto antiquada, mas eu acho que a obra de arte (...) tem que ter um suporte físico, no meu entender ou pelo menos naquilo que eu pretendo fazer. E esse suporte físico exige que você faça tecnicamente essa obra da forma mais consistente possível (...). Eu acho que hoje em dia as pessoas acham que um simples rabisco pode ser arte. Não é qualquer coisa que você coloca na tela que pode ter um valor artístico, estético e tudo mais. Eu acho que a elaboração, o trabalho, tem que ter uma base, o *metier*. Ninguém cozinha bem se não tiver um aprendizado e certo talento para isso, em qualquer área.[198]

Com exceção do professor Fernando Bini, os demais depoentes afirmam que sentem que a concepção de arte que têm é atrasada em relação à arte contemporânea. Bini é o único que não critica nem a arte moderna nem a contemporânea, se bem que critica a arte acadêmica. Como professor, ele está sempre se atualizando e também não tem compromisso com determinada linguagem. Os entrevistados mencionam que não dominam a linguagem artística veiculada na atualidade. Curiosamente, 40 anos antes, eram eles os incompreendidos que estavam numa posição de vanguarda em relação à arte da época. Conhecer mais detalhadamente a trajetória e a concepção artística de Domício Pedroso, Fernando Velloso e Érico da Silva, os artistas dessa história, auxilia a compreensão do que os tornou vanguarda na década de 1960 e retaguarda no fim do século XX.

4.1 FAVELAS, COROINHAS E VESTÍGIOS DA FLORESTA

A localidade em que Domício Pedroso iniciou a carreira artística o impossibilitava de inovar demasiadamente sob pena de ser rejeitado por ela. Ele recebeu formação acadêmica na EMBAP, aprendendo lá as técnicas necessárias à acuidade artesanal que levará por toda a carreira artística.

---

[197] JUSTINO, M. op. cit. 7.
[198] PEDROSO, op. cit.

A temática das favelas exerce um verdadeiro fascínio sobre ele. Mas, Domício faz parte da geração marcada pelo abstracionismo que estava em voga. Dessa forma, o artista toma como ponto de partida o conjunto das favelas e vai diluindo-o até captar a sua essência formal. Por fim, obtém um emaranhado de formas geométricas. Elas são edificadas com dezenas de linhas verticais cortadas em alguns pontos por pequenas linhas diagonais ascendentes e descendentes. As diagonais representam os telhados das ditas habitações.

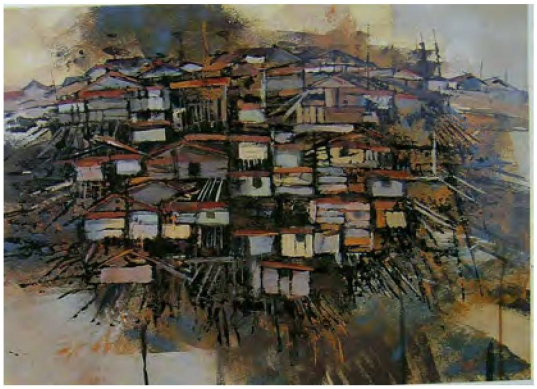


FIGURA 34: *Vilarejo*, 1982, Domício Pedroso, Acrílico s/chapa, 40x60cm, Coleção particular.

FIGURA 35: *Favela*, 1986, Domício Pedroso, Acrílico s/chapa, 34,5x44cm, Coleção particular.

O tema das bandeirinhas está para Volpi (1896-1988) como o das favelas está para Domício. Elas são um pretexto para o abuso da massa pictórica e, principalmente, para uma inesgotável combinação de cores. Em alguns quadros predominam as quentes, em outros as frias. A diversificação de cores é marcante de um quadro a outro. Aliando a esse fato a pouca variação formal conclui-se que a cor é o seu grande interesse.

Em determinada obra mesclam-se linhas escuras e massas de cores claras, já em outras ocorre o contrário: misturam-se traços claros e massas de cores escuras. O espaço da tela é quase todo ocupado, o que é bem condizente com a imagem mental que fazemos das favelas: um emaranhado de habitações. Em cada quadro todas as casas são padronizadas em termos de cores e formas. A obra destina-se ao deleite do observador. Domício destaca a beleza do conjunto de casas visto à distância e ameniza

a triste condição habitacional da comunidade. O observador então verá com outros olhos o que é considerado sinônimo de marginalidade.

FIGURA 36: **Favela A**, Domício Pedroso, 1970, óleo sobre tela, 89,5x129 cm, acervo do MAC/PR.

FIGURA 37: **Casario em ocre – nº 576**, 1995, Domício Pedroso, acrílico sobre tela, 100x100cm.

FIGURA 38: **Metrópole 2000**, Domício Pedroso.

Já que o próprio artista esteve mais interessado na gama de cores, seria despropositado insistirmos no caráter social da obra se um detalhe não fosse revelado. Na ocasião da entrevista, o artista, meio desajeitadamente, mostrou uma de suas favelas em que figura um menino negro a soltar pipa. O garoto parece ser um recorte de revista e de fato destoa do montante da produção do artista. A tela constitui a evidência real da preocupação social que sempre esteve presente e, contudo,

julgávamos ser menor na hierarquia dos interesses do artista. No fundo, Domício quer que dirijamos nosso olhar à massa carente. O artista a enfeita com o intuito de lembrar-nos que ali há vida, há o som da cidade, do trabalho, das discussões e comemorações familiares. Se pudéssemos aproximar a lente veríamos, então, esse microcosmo.

A preocupação de Domício em educar esteticamente o nosso olhar e de torná-lo mais sensível à condição da massa carente através de seus arranjos colorísticos é bem condizente com o propósito educativo exercido por mais de 20 anos quando esteve à frente de instituições culturais. Em sua trajetória, acostumou-se a dividir o tempo entre a produção artística e a animação cultural que, afinal, não são, para ele, funções tão diferentes assim.

Completando mais de 40 anos de carreira artística, Domício se mantém fiel a um mesmo estilo, às favelas, ao abstracionismo, à experimentação de cores, às telas, à tinta a óleo, aos pincéis, à textura carregada, à pouca variação formal. Imaginamos, de início, que se o artista é reconhecido na comunidade por tais traços, ele recearia alterá-los por completo, temendo não mais ser prestigiado por ela – suas favelas seriam como uma marca a identificá-lo. Porém, não podemos atribuir essa insistência em manter-se fiel a determinado estilo às exigências do mercado. No ateliê, junto da tela em que está trabalhando, o artista guarda ainda a maior parte de sua produção. Como Volpi, Domício diz que enquanto viver não irá parar de pintar, suas favelas são para ele fonte inesgotável de experimentação.

Fernando Velloso exibe uma trajetória profissional semelhante à de Domício. Como o pintor das favelas, Velloso também sente que a sua produção artística e o entendimento que tem de arte não se coadunam com a produção das novas gerações. Ele não domina a linguagem da arte contemporânea e está ciente de não pertencer a esse grupo. Assume que a sua concepção de pintura está ultrapassada, mas que o seu trabalho está em evolução e não estagnado.

> É uma dificuldade você não pertencer a essa geração, esse grupo (...) Eu acho que a pintura é [realizada] num espaço limitado, é em tela, (...) não tem nada de revolucionário em pintar com pincel, espátula ou etc., na tela, ou que seja com o dedo, com pano (...) eu não estou mais numa linha de vanguarda há muito tempo.[199]

[199] VELLOSO, op. cit.

Como no circuito artístico, no mundo da moda, também há oposições de discursos de acordo com o papel que cada um pretende assumir no seu meio. O costureiro Christian Dior, que sempre prezou por uma imagem de elegância, manifesta suas aspirações que, aliás, são muito semelhantes às de Fernando Velloso. "(...) Pessoalmente, desconsidero os efeitos da surpresa, do choque. A elegância não se une ao choque, mas ao refinamento." Dior trabalha com "(...) a linguagem da exclusividade, da autenticidade, do refinamento com seus componentes específicos, sobriedade, elegância, equilíbrio e harmonia. À vanguarda oponho rigor." Chanel sintetiza: "O que fiz de mais difícil na minha vida foi a minha recusa em ganhar dinheiro." Courrèges conclui: "Só me tornei patrão e industrial em função do amor que tenho pelo que faço. Minha motivação não é ganhar dinheiro. Eu poderia conseguir um enorme faturamento promovido na política de facilidade, mas isso seria à custa de uma deterioração a curto prazo de minha marca e de uma perda de controle sobre meus produtos." [200] Para manter a posição que ocupam dentro do mundo da moda, tais costureiros não poderiam se render às facilidades que cair na popularidade proporcionaria. O mesmo acontece com Velloso, que se recusa a mudar seu trabalho para atender a um público mais amplo.

Fernando Velloso recebeu formação acadêmica. A temporada que passou na Europa absorvendo a doutrina cubista o impulsionou a modernizar o já conquistado traçado preciso e o refinado bom gosto na combinação das cores que desenvolvera na EMBAP.

O artista, que até então tinha reprimido o desejo de expressar-se através de formas abstratas, liberou-se, curiosamente, a partir dos estudos realizados no ateliê cubista. Velloso optou pelas formas abstratas ainda que o seu mestre não fosse além do retrato baseado na observação do real. Como vimos, o cubismo se inspirava no objeto real. O objeto era então desmembrado, facetado e remontado sobre a tela. Velloso não se contentava apenas com o facetamento do objeto, deleitava-se mais ao abstraí-lo até alcançar a essência da sua forma. Agora, a imagem retratada em nada mais se parecia

[200] BOURDIEU, 2004. p. 122, 125-126.

com o motivo que a inspirou. Antes o artista conteve o seu impulso abstracionista por motivos ideológicos. Ele compactuava com as idéias comunistas, mas o comunismo repudiava a arte abstrata acusando-a de burguesa e adotara como estilo artístico o realismo panfletário. Contudo, em 1960, depois de pôr os olhos na produção da delegação russa exposta na Bienal de Veneza – considerada decepcionante pelo artista – não restavam dúvidas, a abstração era a direção que Velloso buscava.

FIGURA 39: **Composição em azul 3**, 1960, Fernando Velloso, óleo sobre tela, 120x60cm, Paris.

À medida que a trajetória artística avançava, as formas angulosas que retratava se tornaram mais precisas, ganharam mais solidez. Elas se alongam verticalmente enraizando-se e esticando-se até as alturas. As abundantes massas de cor, habilmente combinadas, é que dão a profundidade a essas formas alongadas. Enquanto uma forma recua, as que a ladeiam são trazidas à tona. O aspecto sombrio dos trabalhos lembra a grande poesia que para tocar de fato os leitores se oferece com pouca luz, só a necessária para que cada um a conclua como bem lhe convir.

FIGURA 40: **O enigma de signos confrontados**, 2000, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 81x100cm, Curitiba.

A impressão de que somente uma parte é mostrada é confirmada nos títulos que exibem as ações de revelar, lembrar, evocar, resgatar, germinar, esconder, emergir, colher. Se nas obras recentes o artista esbanja títulos sugestivos, inconfundivelmente relacionados à imagem como o *Clamor da espera*, *Totem em branco*, *Ritual de Outono*, as telas antigas, da época em que contraiu a febre abstrata, tinham nomes genéricos: *Composição 1*, *Composição 2*, etc. Os nomes constituíam uma evidente tentativa de que o observador não associasse nada do mundo real às telas, postura compartilhada pelos adeptos mais radicais do abstracionismo.

FIGURA 41: **O clamor da espera**, 1968, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 100x100cm, Curitiba.

FIGURA 42: **Totem em branco**, 1972, Fernando Velloso, óleo sobre tela, 65x54cm, Curitiba.

FIGURA 43: **Ritual de outono**, 2001, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 81x100cm, Curitiba.

Contudo, há um detalhe importante a ser mencionado. Estando na França, no início da década de 1960, Velloso havia dado às suas obras nomes genéricos. Numa exposição que encerrava as suas atividades por lá, ele recebeu a visita da curadora responsável pelo Museu de Arte Moderna que lhe pediu a doação de um dos quadros para o museu. Na ocasião, ela sugeriu algo que acabou por influenciar a obra de Velloso.

> – "Por que você não dá um nome... eu tenho a sensação, quando eu vejo esse quadro, que é uma Floresta Petrificada." E eu dei o nome: *Forêt pétrifiée*, em francês (...). Bom, a partir dessa coisa que ela plantou na minha cabeça, eu comecei a fazer uma série posterior a essa inicial, em que eu assumi essa coisa da floresta. Então, eu passei a chamar *Florestas reconstituídas*. Em que, realmente, a estrutura toda parecia troncos, lugares (...) mas, depois eu abandonei. Então, eu comecei a ver que dentro

> daquelas... daqueles troncos eram totens, seriam, sei lá, habitantes da floresta, figuras. Não eram mais as árvores. Eles assumiam uma vida própria no conteúdo daquela floresta. Eu fiz os totens e mais não sei o que. Mas, sempre com uma menção mais da cor do que do tema: era *Totem em bege*, *Totem em ocre*, *Totem... Floresta constituída azul*.[201]

Além de orientar as primeiras escolhas do artista, a sugestão da curadora influenciou, inclusive, a forma como a sua obra tem sido vista.

> Posteriormente, se deduziu que eram [imagens inspiradas na natureza] e foi embora, só que não tem nada a ver. As pessoas continuam a olhar e a dizer que são os troncos, as árvores, mas não tem nada a ver. Então, quando trabalho, eu não tenho a menor ligação com o mundo objetivo. Eu não estou me lembrando de nada, eu não estou compondo. Como um compositor que compõe num piano, os sons têm que ser juntados dentro de um espaço que é oferecido, que é a tela.[202]

Velloso afirma então, que apesar de ter passado uma fase de seus trabalhos relacionando-os às florestas ou totens, sua grande preocupação não é a referência ao mundo real, mas sim os arranjos formais, principalmente os coloristicos. Em frente aos trabalhos, surpreende-nos tamanha habilidade e refinamento no trato das cores e formas. Eles são uma demonstração de que, mesmo em nosso tempo, tão avesso aos conceitos tradicionais da arte, também é válido relacioná-la à idéia de beleza. Nas obras há apenas indícios. A sensação diante da imponência das grandes telas mostra que elas guardam algo precioso, mágico – querem que as decifremos.

FIGURA 44: **Passageiros da noite imaginária**, 2000, Fernando Velloso, técnica mista sobre tela, 120x120cm, Curitiba.

---

[201] VELLOSO, op. cit.
[202] Op. cit.

A carreira do pintor Érico da Silva em nada se assemelha às de Domício e de Velloso. No início, o ourives e vitrinista Érico enturmou-se com o pequeno grupo de artistas da cidade de Curitiba da década de 1950. Reunia-se com eles para bate-papos, tragos e troca de experiências artísticas na Biblioteca Pública. Ele fazia parte do "Círculo de Artes Plásticas". Érico eventualmente produzia algumas telas a partir da sua intuição. Ao contrário de seus colegas, não havia cursado a academia. Ele raramente as vendia, desventura que, aliás, não lhe era exclusiva. Vez ou outra expunha seus trabalhos nas vitrines das lojas que decorava, ou se aliava a outros artistas e alugava uma sala para expor numa pequena temporada. Érico conta que essa foi uma idéia sua e que geralmente ele mesmo arcava com as despesas da exposição, porque os colegas eram mais pobres. Eles ficaram conhecidos na localidade como o "Grupo Um".

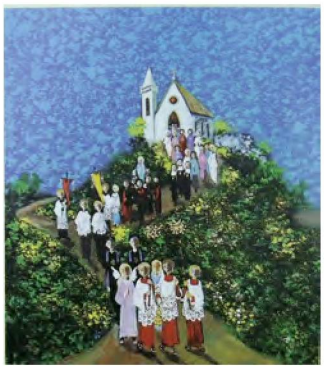
A praticidade que ele esbanjava nas vitrines com o arranjo de formas, cores, texturas, balanço, jogo de luz, espacialidade, veio a calhar quando o abstracionismo tomou conta, a partir de 1961. Atento a tudo o que se destacava no ramo artístico, Érico logo captou as dicas das autoridades culturais da época e lançou-se rumo ao abstracionismo. Desenvolveu verdadeira paixão por tal orientação artística e deliciou-se com mil experimentos dentre os quais se lembra orgulhoso das vezes que chegava até a pôr fogo nas telas para obter surpreendentes cores e texturas.

FIGURA 45: **Fragmento de paisagem**, 1966, Érico da Silva, óleo sobre tela, 114x114cm, Curitiba.

O ambicioso Érico notou que os seus trabalhos surpreendiam os grandes entendidos no abstracionismo. O artista, então, começou a enviá-los para conceituados concursos de nível nacional e, confirmando as suas apostas, vários foram premiados. Na volta, era recebido com todas as pompas pela imprensa e pelas autoridades locais. Percebendo o seu sucesso, os colegas artistas da região também tomaram coragem e lançaram-se às tentadoras promessas dos grandes centros.

O êxito de Érico se deveu a refinada intuição artística – capaz de deixar boquiabertos os especialistas –, à desenvoltura com que manejava as propostas modernas. Sua marca nessa fase da produção é a grande massa monocromática disposta sobre a tela com o mínimo de desenho. Érico abusava da textura obtida através das grossas camadas de tinta.

Motivado pelo reconhecimento dos especialistas, ele planejava sobreviver exclusivamente da venda de seus trabalhos. Contudo, era a beleza vista no dia-a-dia que o público queria ver captada nas telas. Os possíveis consumidores admiravam um belo pôr-do-sol e ansiavam por gozar dessa mesma beleza nos trabalhos. Era essa imagem que desejavam ter na parede ao pé da cama. Ansiavam ver todos os dias São Francisco, a Santa Ceia, a procissão abrilhantando a sala de jantar. Refeições apetitosas seriam preparadas se a cozinha fosse iluminada com uvas, maçãs e aquelas saborosas jarras de vinho feitas por Érico com suas pinceladas soltas, arredondadas, contínuas. Que requinte receber os convidados na sala de estar em que as aconchegantes poltronas coadunam-se tão bem com as variadas e intensas cores quentes que o artista habilmente combinou.



FIGURAS 46 e 47.
Érico da Silva. (Obras sem referência).

Incansável, Érico apressou-se em atender aos pedidos da inúmera clientela da qual fazem parte conhecidos políticos da região e admiradores estrangeiros espalhados pelos Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Portugal, Argentina, Peru. O artista já viajou o mundo todo expondo trabalhos. Solitário em seus afazeres, em certa época concordou em dar algumas aulas, mas, tal tarefa não perdurou, porque o agrada mais o ofício de pintar. Na ocasião da entrevista, Érico esbanjava o bom humor que é reflexo da satisfação por ter conseguido viver bem com a família que sustentou com a arte.

Se compararmos o momento em que obteve o reconhecimento dos pares, através do estilo abstrato, na década de 1960, com o período em que, em seu ateliê, passam a figurar uma enorme variedade de pinturas figurativas, concluiremos que os seus trabalhos sofreram uma mudança expressiva. Ainda que satisfeito com sua fase figurativa, Érico nos contou que, às vezes, se sentiu tentado a retomar os trabalhos abstratos:

> – Eu só fico pensando que de repente é capaz de me dar uma louca dessas. Eu fico me segurando. De vez em quando faço um alarme lá dentro de casa: "Amanhã vou pintar só um negócio que eu pensei". E todo mundo diz sempre assim para mim: "Oooolha..."
> – E depois, coloca em prática, ou não?
> – Não.
> – Nem de brincadeira? (...)
> – Não, não sobra tempo.[203]

O grande público parece inclinado a um gosto que se diz realista. Freqüentemente não possui a percepção apurada e o conhecimento da História da Arte que permitiria a percepção imediata das diferenças de estilos e a compreensão, por exemplo, das obras modernas. Assim, eles aplicam às obras de arte a mesma forma de percepção que empregam na existência cotidiana.[204] Se apreciam um pôr-do-sol, eles irão encomendar o retrato de um pôr-do-sol para decorar suas casas ao invés de, por exemplo, uma obra abstrata, que não possui um tema reconhecível.

Para a crítica Adalice Araújo, artistas como Érico da Silva e Domício Pedroso experimentaram diversas tendências artísticas. Mas, com a maturidade, cada qual se preocupou com a comunicação com o público. Ignoraram as teorias estéticas mais

---

[203] SILVA, op. cit.
[204] BOURDIEU, 1996, op. cit. p. 350.

recentes. Vivendo há vários anos de sua pintura, eles sempre estiveram conscientes daquilo que representam, não precisando pedir permissão à crítica ou à vanguarda mais sofisticada para darem a sua mensagem.[205]

O discurso de Érico se assemelha muito ao dos componentes do mundo da moda que, ao contrário de Dior, Chanel e Courrèges, buscam a popularidade.

> Quando vejo minhas roupas na rua, sei que venci. A costura é como a canção: o êxito é estar sendo cantarolada por todo mundo (...). O costureiro não veste o cliente, mas a sua subjetividade, as suas inquietações, a ternura, a ansiedade de uma massa de homens e mulheres. Alta costura é um laboratório, fazemos pesquisas, ensaios e a prova é a rua.[206]

Na entrevista Érico aponta para um dos quadros da parede do ateliê;

> E vou perder meu tempo se tenho que fazer dez daquele lá. Porque se não fosse isso, se não fosse a necessidade que eu sinto, [mas] eu tenho que cuidar da minha vida, da minha família, [se não], eu faria outras coisas. Mas na realidade, na verdade a gente... [eu] fico atrás da máquina. Porque eu quero que as pessoas gostem e comprem os meus quadros. Quer dizer, no fundo a gente continua fazendo concessão. No fundo mesmo, na parte artística, sem concessão não se sobrevive. [Chegar ao] ponto de dizer cada um faz: 'eu faço o que quero', não é isso, não é bem assim.

Infelizmente faltou mesmo tempo para que Érico pusesse em prática os trabalhos que imaginava. O artista que nos recebeu de forma tão bem humorada, ofereceu talvez a sua última entrevista na ocasião. Pouco menos de dois meses depois veio a falecer de infarto em novembro de 2006.

4.2 O COLECIONADOR DA *MAISON BLANCHE*

Muitos artistas são procurados por clientes que lhes solicitam quadros que se assemelhem com aquele visto na casa de outro comprador. Isso obrigou alguns artistas a repetirem uma mesma imagem em várias obras aplicando-lhes poucas variações. Diversos locais e períodos da arte exibem essa situação. Na Holanda seiscentista a exigência do público e a concorrência levaram muitos artistas a adquirirem reputação

---

[205] ARAUJO, op. cit. p. 227.
[206] BOURDIEU, 2004, op. cit. p. 123.

num determinado ramo, como o retrato, a natureza-morta, as marinhas. Alguns pintores satisfizeram-se em produzir o mesmo tipo de pintura em série.

Para Velloso, no Paraná, essa tendência surgiu na década de 1970 quando era modismo preencher uma parede da casa com pequenos quadros de 10x15cm, comprados a preços baixos. "E o cidadão lá achava que era um colecionador porque tinha todos os nomes de A a Z da arte paranaense. Era mais como um álbum de figurinhas. Não interessava se a figurinha era grande coisa: fulano eu já tenho." [207] Há pessoas que se sentem impelidas a comprar objetos artísticos para reforçar a sua presença num círculo social elitizado.

Na medida em que o artista se acomoda mansamente ao destino de sua obra em cima de um sofá ou na parede principal de uma sala, corre-se o risco, observado na produção interiorana, de se ver obras feitas com uma elaboração exagerada, chegando às raias do *kitsch* e distanciando-se, assim, daquela simplicidade do dado popular que nos cabe redescobrir e preservar. Cai-se então no decorativismo, que chega, em certas cidades, à retratística que já é, por sua vez, uma diluição daquela pobre e adocicada de retratistas badalados, profundamente provincianos, embora residindo nos grandes centros, chegando até a fazer o retrato do presidente da República.[208]

O que se chama de obras comerciais é quando depois de um grande quadro o pintor esgota o tema, tira dele tudo o que pode até os clientes se cansarem. Picasso era muito bom nisso. "Ele dizia: 'É o que estão pedindo? É isso que as pessoas querem? Então vamos lá." No gênero quitandeiro, um pintor foi imbatível: Marc Chagall (1887-1985). Ele dizia: "'Essa daí quer uma grande cruz? Vai tê-la. Vou fazer uma para ela, imensa. Isso vai ser o bastante. '" Atualmente, na América, "os clientes reservam uma obra que ainda não foi feita. O artista põe 12 obras à venda, você vai até a lista de reserva e segue a ordem." [209]

Para Domício, ainda que houvesse um sensível crescimento no interesse pela arte no Paraná pós 1960, um novo problema se instalou. Com o advento das indústrias e do plantio e comercialização da soja, o Estado evoluiu economicamente, mas não

---

[207] VELLOSO, op. cit.
[208] AMARAL, op. cit. p. 367.
[209] WILDENSTEIN, D. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004. p. 181-186.

culturalmente. Há pessoas que, embora com poder aquisitivo, não sabem o que escolher para decorar as paredes de suas casas, então, contratam um decorador para a escolha dos quadros que combinem com o ambiente." [210]

Velloso diz que a idéia – estreada pelos decoradores – de que a obra de arte deve combinar com os outros objetos do cômodo é algo recente. Até a década de 1970 "a apreciação era voltada mais para o tema da obra do que realmente para o colorido (...). Eram pinheiros, eram bosques, eram coisas desse gênero, campos, montanhas. Então, a pintura toda era paisagística, quando não de natureza-morta. Havia uma apreciação imensa por pinturas de flores, de frutas." [211]

Na primeira metade do século XX, o público raramente comprava obras de arte e a preferência era por temáticas de flores, natureza-morta, paisagens, retratos e reproduções como a da *Santa Ceia*, de Leonardo Da Vinci. Mesmo após esse período, persiste o público apreciador das temáticas figurativas. No entanto, ele divide a cena artística com um pequeno grupo de intelectuais simpatizantes do modernismo que procuravam ajudar os artistas: eram os advogados, os professores, jornalistas, profissionais liberais. Com o passar do tempo, porém, esse já encurtado grupo restringiu-se ainda mais, visto que perdeu significativamente o seu poder aquisitivo.

Os entrevistados elencam diferentes facetas de consumidores: o que adquire obras de artistas em voga; aquele que, orientado pelo decorador, procura obras de determinada cor, mas que sejam de artistas renomados; o público que exige do artista uma imagem similar àquela que ele fez para outro cliente. Além desses, existe, ainda que mais raramente, o colecionador benjaminiano.

Para Walter Benjamin, os objetos colecionados não são avaliados segundo a sua utilidade. Então, colecionar é o passatempo dos que não necessitam possuir apenas utilidades, podendo se permitir a fazer da transfiguração de objetos o seu deleite.

A paixão e o apego que leva a pessoa a colecionar objetos é bem exemplificado pela relação entre Mário de Andrade e sua coleção. Os livros eram para ele como hóspedes ilustres. O zelo que dedicava ao objeto livro o obrigava a ter dois exemplares

---

[210] PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.
[211] VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

de cada título: um deles com dedicatória, fechado, para figurar em sua biblioteca, limpo, puro, destinado à coleção, ao culto. O valor que Mário atribuía a esse objeto estava manifestado no cuidado com que o conservava, no lugar de destaque que ocupava em sua casa e na cautela ao manuseá-lo e ao emprestá-lo, daí o motivo de Mário ter dois exemplares do mesmo título.[212]

Segundo Hannah Arendt, Benjamin não tinha consciência de que colecionar poderia ser uma prática altamente lucrativa. Para a autora, a versão moderna do colecionador é a daquele que se apodera de tudo o que tem ou, segundo seus cálculos, terá um valor de mercado e que poderá realçar seu *status* social.[213]

O colecionador paranaense Max Conradt Júnior já encarnou vários tipos de consumidores. Ele dirigiu por cinqüenta anos uma loja de artigos infantis que teve sua época de ouro em Curitiba, a *Maison Blanche*. É dessa época que provinha os recursos para a coleção. No início da década de 1970, um *marchand* que viria a ser seu cunhado, o levou até uma galeria de arte. Lá, Max comprou o seu primeiro quadro, que, aliás, nem faz mais parte da coleção. Conradt lembra que era do pintor Ricardo Krieger.

Algumas vezes agiu à maneira do colecionador benjaminiano. Emocionado, conta uma dessas ocasiões, apontando para um quadro na parede:

> E aquele ali eu comprei por uma recordação de infância. Em 1938 eu tinha seis anos. E um dia a minha mãe me pegou pelo braço e me levou para casa de uma prima dela lá no Cabral (bairro de Curitiba): tia Vanda. Em cima da mesa tinha um álbum de figurinhas, um álbum gigantesco assim, desenhos do Alex Raymond [criador] do Flash Gordon. Ele que criou no mundo dos quadrinhos esse personagem interplanetário. Então, tinha toda uma cambada junto com ele, o Dale Arden, professor Zarkov, o imperador maléfico Ming. Eu fiquei sabe, eu fiquei... – Esse álbum é meu. "– Esse aqui não dá porque esse aqui é do filho, do dono da casa." E alguém interferiu e disse: "– Ha, coitado..." Em homenagem àquele Flash Gordon de 1938 eu acabei comprando esse aqui.[214]

O colecionador diz que começou a perceber que as obras que seu pai, um imigrante alemão, tinha em casa poderiam ter um novo destino. Logo definiu a sua

---

[212] RIBEIRO, M. A. S. **Mário de Andrade e a cultura popular**: bem dito será o fruto desta leitura. Curitiba: Sec. do Est. da Cultura, 1997. p. 3-6.
[213] ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 169.
[214] CONRADT, op. cit.

preferência pela arte que fosse produzida no Estado e que retratasse a cultural local. Ele justifica contando que lhe marcou uma visita em que o presidente da Sumatra fez a Jânio Quadros. Na ocasião, o presidente brasileiro teria lhe perguntado: "'O que é que nós podemos fazer para ajudar os indonésios?'" E a resposta do outro: "'Se os indonésios não fizerem pelos indonésios, ninguém vai conseguir mudar aquilo.'". Max tem verdadeiro fascínio pela história local. Encomendou auto-retratos de vários artistas e contratou um deles para fazer os retratos das maiores autoridades que já atuaram na comunidade, compondo uma impressionante galeria com dezenas deles.[215]

A idéia de colecionar se assemelha a uma busca de perceber a existência de uma gramática, se o número suficiente de palavras e frases puder ser reunido. Nos Estados Unidos, existiu um conhecido colecionador de nome Shear cujos interesses se assemelharam aos de Conradt. Para o tal colecionador, os EUA inteiros são uma Pompéia sob cujas lavas de identidades perdidas e estilos de vida corporativos pode-se desenterrar a América verdadeira e inocente dos anos cinqüenta, época de sua infância. A tarefa monumental de resgatar essa civilização levou-o a acumular não uma, mas um grande número de coleções, todas numeradas e catalogadas em capítulos que ele próprio planejou. "Temos tanto aqui, e como somos adolescentes em nossa cultura, não nos levamos a sério. É isso que tento preservar: as épocas da inocência." [216] Além de vários objetos e de uma infinidade de obras de arte paranaenses, Max também coleciona livros e periódicos, produzidos na localidade, que estão sendo por ele pacientemente catalogados com sua Remington.

O colecionador tem inúmeros retratos em sua casa, outro tanto cedeu para constituir a exposição permanente do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba. Há ainda dezenas deles empilhados num galpão. Conradt confessa que teve "a ingenuidade de apostar num eventual valor econômico dos retratos. As paisagens, os outros motivos são mais vendáveis, mas os retratos não, porque são coisas extremamente pessoais que caberiam num museu como referência futura." [217] As coleções são pequenos santuários de diferentes passados, fugas do presente, afirmações de individualidades, de saudade

---

[215] Op. cit.
[216] BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 61-62, 197-198.
[217] CONRADT, op. cit.

e esperança. Geralmente são operações de salvamento, missões de resgate destinadas a salvar da extinção algo que outros não se abaixariam para juntar ou não hesitariam em jogar fora.[218]

> Quando solteiro fui apaixonado pela Maysa, a cantora (...). O Álvaro Borges, falecido, tinha organizado uma belíssima exposição (...). Pôs um retrato da Maysa. Ele o fez com paixão. Ela com o violão, ele atrás fez uma dedicatória: "Para a minha musa (...)". Porque simplesmente o filho da Maysa tinha encomendado um retrato da mãe. Provavelmente pensou que o Álvaro ia dar de presente. O Álvaro não deu de presente. Então ele o pegou e pôs na galeria junto com os quadros à venda. E daí este que vos fala com a cara de pau que Deus lhe deu, chegou lá na dona Nini: (ela ofereceu os quadros) "Mas você não quer isso e aquilo?" Não, eu quero aquele quadro. "Não, aquele eu não vendo, aquele é da coleção do Álvaro." Bom, conversa vai conversa vem, acertei. Era muito mais do que eu ganhava por mês. Ela fez um preço para não vender e eu acabei comprando.[219]

As mercadorias mais cobiçadas no mercado são as telas de pequeno e médio porte, mais fáceis de serem acomodadas. Às cenas de miséria ou de luta política o público prefere o figurativo com temas alegres que não sejam chocantes. Entre as influências positivas na determinação do preço de uma obra, podemos destacar as premiações atribuídas a ela, o fato de pertencer a uma fase valorizada do autor, o tempo empregado na realização da obra, o custo da matéria prima. Também se incorpora ao preço o reconhecimento do qual desfruta o artista. São mais valorizadas as obras de artistas que pela morte não podem mais produzir.[220]

No Brasil, estamos muito distantes de compreender as estratégias especulativas do colecionador que visa o lucro e o impacto que elas provocam no estabelecimento do preço. Se o proprietário da tela dominar um discurso que faça recair na paixão pela arte – o fundamento último de sua posse –, mais facilmente ele pode colaborar para o aumento do valor dessa obra, dela retirando proveitos materiais e prestígio e, com isso, legitimando o fato de que o dono da obra não precisa de dinheiro. Dessa forma, esse

---

[218] BLOM, op. cit. p. 188.
[219] CONRADT, op. cit.
[220] DURAND, op. cit. p. 210, 213-214.

colecionador dá mais importância à sua coleção, cujas obras passam a ser mais bem acolhidas.[221]

A partir das suas experiências, Max conta como o preço da obra pode ser estabelecido. Um bom *marchand* precisa saber o quanto o comprador pode gastar e o que ele já possui. Dessa forma, ele avalia o gosto do cliente, reserva o artista de que dispõe e aborda o possível comprador: "Quanto você pagou por aquele Luiz Carlos que você tem lá?" Também há outras situações: "Alguém diz para você: tem um quadro ali que é lindo. Só mais tarde você descobre que essa pessoa estava encarregada de vender para você esse quadro. Mas daí você já comprou aquele quadro (...) você fica cercado de elefantes brancos e daí fica com aquela cara de 'Ora veja, eu não te disse que era assim? "". Em outra ocasião: "Você vai à casa dele e quer comprar aquele quadro. Ele então responde: 'Não, isso não posso vender.' Você gosta muito do quadro, você quer comprar aquele quadro, mas ele não: 'Mas esse não, esse é presente do meu avô. Você conheceu o meu avô? Ele deu para o meu pai e o meu pai o deu para mim.' Ele cria em torno daquela coisa [e, às vezes,] ele também nem gosta mais do quadro...".[222]

Max acha que a obra de arte pode ser um bom investimento:

> Há pessoas que têm o poder de avaliar. Esses que vão comprar o teu carro usado, por exemplo, eles dão uma olhada e já vêem se está batido. Eles têm um olho clínico, eles sabem: 'É aquele ali.' E há os outros que nasceram virados pra Marte, Saturno ou então alguma coisa assim (não Plutão, porque foi rebaixado agora). Mas tem aquele estalo: 'Esse aqui vai ser!' E daí ele faz o negócio da vida dele.[223]

O colecionador tem uma evidente preferência por obras figurativas. "Agora o mundo é dos decoradores e a moda é pendurar nas paredes aquelas telas com manchas cujo significado ninguém entende. Não consigo interpretar o valor dessas obras." É o que Conradt afirma em reportagem recente.[224] Porém, as obras figurativas que o colecionador possui têm um tratamento moderno. A maioria das que ele exibe nas

---

[221] Op. cit.
[222] CONRADT, op. cit.
[223] Op. cit.
[224] XAVIER, 2007. op. cit.

paredes da sala de estar são paisagísticas com pinceladas à maneira impressionista e expressionista. Essa predileção pelo tratamento moderno dá à coleção uma atmosfera de modernidade e, ao colecionador, ares de refinamento e erudição. O colecionador objetiva preservar a memória do Estado e, dessa forma, muitas das obras são inspiradas no real. Ele se orgulha de apontar para os quadros e contar de qual região de Curitiba é o retrato. Seu gosto artístico se concentrou no que Max sabia e tinha aprendido nesses anos de contato com o meio artístico.

A famosa colecionadora da arte moderna Peggy Guggenheim, não queria, nem sabia como se adaptar à *Pop Art*, um estilo que se popularizou quando ela já era uma renomada mentora das artes. Ela continuava comprando, trocando pinturas, mas aquelas que, em geral, pertenciam à Era que ela compreendia, ou novos trabalhos influenciados por essa Era. Peggy começou a colecionar apenas no final dos anos de 1930, e a maioria dos artistas cujos trabalhos ela colecionou estavam trabalhando desde a década de 1910. Seu gosto artístico estacionou no que já sabia e no que tinha aprendido, apesar de algumas incursões por novos trabalhos.[225]

Em dado momento de sua trajetória, Peggy concentrou esforços num projeto de tornar a sua coleção exposta ao público sob a responsabilidade do Estado. Tentou tal projeto na Inglaterra e nos Estados Unidos, mas somente na Itália é que o conseguiu. Ela passara lá os últimos anos de sua vida. Hoje, em Veneza, é possível ver a coleção de arte moderna de Peggy e rejuvenescer o senso estético depois de sessões pelas principais galerias de arte, igrejas e escolas da cidade. A colecionadora temia que, se ela deixasse as obras com a família, a coleção fosse desmembrada.[226]

As preocupações de um colecionador, mais significativamente a própria coleção, ilustram a aguda e angustiosa consciência que ele tem da mortalidade, da passagem inexorável do tempo e de tudo que ama. Estabelecer a permanência, e assim privar a morte de seu triunfo, por meio dos retratos, de um local planejado para sobreviver a ele e aos seus filhos, pode ser a sua grande preocupação.[227]

---

[225] GILL, A. **Peggy Guggenheim**: a vida de uma viciada em arte. São Paulo: Globo, 2005. p. 414.
[226] Op. cit. p. 421-469.
[227] BLOM, op. cit. p.115.

> Imaginava que, com essas coleções, podia deixar alguma coisa sobre as nossas raízes. Gostaria que, depois de mim, houvesse alguém para continuar cuidando de tudo, mas eu sei que nada é para sempre... Meus dois filhos não são do ramo e a manutenção é difícil, custa muito.[228]

Max fala de uma ocasião em que ele esteve reunido com várias pessoas, entre elas os herdeiros de David Carneiro (1904-1990). A narrativa revela o desejo de que a sua coleção não se desfaça após a morte.

> Eu desmontei os herdeiros porque eu achei uma indignidade o que eles haviam feito com a aquele acervo valioso. Porque eu tenho um livro aí, um catálogo que a família David Carneiro fez lá pelos idos de 1948. O que o governo do Estado fez? Ele comprou uma fração do catálogo original. Daí um outro amigo que estava mais sereno do que eu, fez assim [um sinal] para que eu voltasse ao normal, lugar do qual eu nunca deveria ter abandonado. [E o amigo concluiu:] "Mas não é graças ao desinteresse desse montão de herdeiros que você conseguiu comprar uma porção de coisas que você tem em casa?".[229]

Como os canibais que acreditavam que quando comiam a carne do inimigo durante banquetes e rituais, ingeriam parte de sua bravura e do seu *élan vital*, as relíquias nos permitem alcançar um poder e um reino de outra forma inacessível. O valor não está no que os objetos são, mas no que eles representam, na promessa que contêm. Nesse sentido, todo objeto colecionado é relíquia sagrada, objeto imbuído de santidade, de estranheza, como chave do céu, de um mundo infinitamente mais rico do que a nossa existência diária. Os objetos de uma coleção nos ligam a alguma coisa muito distante. As relíquias formam uma ponte no espaço, no tempo, na nossa distância da natureza, ou do gênio.[230]

4.3 VER OU NÃO VER?

Administradores da cultura, artistas, colecionadores, historiadores da arte, cada qual elege a sua escola artística como a melhor, a mais correta. O artista moderno se refere às obras contemporâneas dizendo: "Não é qualquer coisa que você coloca na

---

[228] XAVIER. op. cit.
[229] CONRADT, op. cit.
[230] BLOM, op. cit. p. 179, 180, 192.

tela que pode ter um valor artístico (...) tem que ter uma base, o *metier*."[231] O acadêmico se dirige ao moderno: "Trabalho expressivo, porém é mais um rascunho (1950)."[232] O moderno rebate os acadêmicos: "Existe algo além de pinheirinhos (...) e toda essa baboseira que equivocadamente tinha gente que achava que era arte."[233] O historiador, crente que a arte moderna é a essencial, se volta à produção contemporânea: "Os artistas querem chocar, não sabem mais como chamar a atenção, estão se comportando como garotos maus." (1969).[234] O artista moderno chama a atenção daqueles cujo gosto estacionou antes do Impressionismo: "Por que eu deveria culpar alguém senão eu mesmo se não posso compreender aquilo que não conheço?" (1923).[235] O colecionador se dirige a uma obra moderna: "Aquele *Abaporu*, aquilo nem que eu tivesse dinheiro eu não comprava aquilo, porque é uma agressão ao meu bom gosto, um monstro daquele."[236] O artista contemporâneo provoca os modernos: "Existe uma panela, ou então uma máfia estética, no Salão." (1979).[237] Ao longo da arte paranaense, as discussões mais acaloradas estiveram por conta das polêmicas entre andersistas e *Joaquim*; Loio-Pérsio/Garfunkel e oficialidade; críticos e figurativos; júris e artistas do interior do Estado.[238] É preciso considerar que os sujeitos desempenham seus papéis de acordo com o momento histórico em que vivem.

Seguindo o raciocínio de Danto, obras como *Brillo Box* – e por que não incluir *...e então eles se esconderam...*, *Panela cultural*, *Exposição de arte contemporânea* – se tornaram arte porque o contexto permitiu. A essência da arte é ser historicamente determinada. Não é possível identificar um estilo determinado com a essência da arte. A arte moderna, por exemplo, era a arte necessária naquele dado momento específico da história e não a arte necessária em si. Os artistas contemporâneos perceberam que a obra é um conteúdo veiculado por um modo de apresentação e que ambos são historicamente determinados.

---

[231] PEDROSO, 2006, op. cit.
[232] Arthur Nísio. In: BINI, 2003, op. cit. p. 10.
[233] VELLOSO, 2004, op. cit.
[234] Clement Greenberg. In: DANTO, op. cit. p. 52, 103.
[235] Pablo Picasso. In: CHIPP, op. cit. p. 268.
[236] CONRADT, 2005, op. cit.
[237] ANDRADE, L. In: *Correio de Notícias*, op. cit.
[238] JUSTINO, M. op. cit. p. 7.

Segundo Paula Mateus, dois críticos com a mesma formação podem destacar aspectos diferentes da mesma obra. Se os críticos não se entendem, o público também não. A amplitude de interpretações pode levar um crítico a dar a uma obra de seu interesse o *status* de arte, nem sempre motivado pelo valor da obra em si. De outro lado, há trabalhos que críticos ainda não tiveram a oportunidade de reconhecer. A tese de Danto sobre o fim da arte é mais uma narrativa que considera que a suposta essência se desenrola ao longo da história e atinge agora o ponto máximo de realização. Como outros narradores que descartaram algumas manifestações artísticas julgando-as fora do limite da história, Danto bem que pode excluir as obras que a partir dos anos de 1960 não foram reconhecidas pelo mundo da arte e aquelas que os artistas realizaram sem ter o conhecimento dessa essência.[239]

Cada sujeito componente do meio artístico age das mais diversas maneiras para persuadir o público. Os administradores das instituições culturais paranaenses, sujeitos dessa história, confessam que tinham essa pretensão. Eles procuravam impor as suas concepções de arte e, simultaneamente, desbancar as orientações artísticas com as quais discordavam. Não se pode negar que os espaços de exposição têm atraído cada vez mais interessados, o que se deve à atuação dos animadores culturais. Parece mesmo ter aumentado muito o número de visitantes às exposições, sejam elas de artistas que caíram na popularidade, como Picasso, Leonardo Da Vinci, ou mesmo de ousadias contemporâneas, como demonstra a grande movimentação das Bienais de Arte de São Paulo. Certamente, há mais pessoas interessadas em acumular noções que possibilitem a compreensão de obras de arte produzidas a partir do Impressionismo.

Deixemos claro que não estamos pondo em questão a qualidade das obras, e muito menos saindo em defesa de algum tipo de estilo artístico. Propomos-nos apenas a narrar situações ocorridas num dado período, que ilustrem a atuação dessas pessoas que colocam o meio artístico em funcionamento. A lição de Revel está sempre presente: a verdade não está do lado do objeto de estudo, mas do sujeito que o constrói

---

[239]MATEUS, P. **O fim da arte e a dissolução dos ideais revolucionários**. http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/danto.htm. Acesso em 27 jul. 2007.

e observa. Só que, essa é a verdade do indivíduo e não a verdade em si. A narrativa apenas encerra o ponto de vista do historiador.

O único partido que tomamos é em defesa da arte. É claro que, muitas vezes, fomos questionados a respeito da justificativa para a importância de se conhecer e apreciá-la. De outro lado, há muitos sujeitos que acreditam que deva haver algum benefício em apreciar a arte, mas, muitas vezes acabam frustrados. Não raro se escuta: "Puxa! Eu bem que gostaria de ser como aquele que fica horas emocionadamente admirando trabalhos nos museus. Acho refinado, mas dificilmente consigo ficar muito tempo vendo uma exposição, raramente me emociono e, com freqüência, saio me sentindo incomodado por não ser capaz de compreender e apreciar o que vi."

Quando lemos *Por que ler os clássicos*, de Ítalo Calvino, esperávamos que o autor vislumbrasse claramente qual é a importância de ler cada livro ao qual ele dedica um de seus capítulos: Odisséia, Robinson Crusoé, Metamorfose. O título de seu livro pode bem chamar a atenção nas prateleiras das *megastores* de livros daquele que, como o do museu, anseia por gostar de ler os consagrados. Contudo, a poucas páginas do início essa expectativa já é frustrada. Na abertura do livro, Calvino aponta para o que torna uma obra clássica:

> Clássicos são os livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los (...). É aquele livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (...). Aqueles que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou, mais simplesmente, na linguagem ou nos costumes) (...) É aquilo que tende a relegar às atualidades a posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.[240]

Para o autor, os clássicos são lidos por amor e não por dever ou por respeito. Ele excetua, claro, os lidos na escola. Em sua opinião, a escola deve fazer com que a pessoa conheça, bem ou mal, certo número de clássicos, dentre os quais, ou em relação aos quais ela poderá depois reconhecer os seus clássicos. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção, mas as escolhas que contam são aquelas que

---

[240] CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 10-16.

ocorrem fora e depois da escola.[241] Ao findar o livro iremos saber se o leitor irá sobreviver mesmo sem nunca ter tido a oportunidade de emocionar-se diante das faces alongadas de Modigliani (1884-1920). A única certeza que temos, e que é a grande justificativa de Calvino, é que ver ao menos os consagrados, é melhor do que não vê-los.

[241] Op. cit. p. 13.

5. CONCLUSÃO

> Para minha infelicidade, e talvez para a minha alegria, disponho das coisas segundo o ditame das minhas paixões. Que triste sorte para um pintor que gosta das loiras, mas que se proíbe de colocá-las em seu quadro porque não se harmonizam com o cesto de frutas! Que miséria, para um pintor que detesta as maçãs, ser obrigado a utilizá-las o tempo todo, porque se harmonizam com o tapete! Coloco nos meus quadros tudo o que amo. Tanto pior para as coisas. Tudo o que elas têm a fazer é arranjar-se entre si. (Pablo Picasso)[242]

Esse é um estudo composto de coisas que amamos. Nem sempre elas se coadunam. Ele é a expressão da paixão pela arte e pela pesquisa, a materialização de anos de dedicação em 49.137 palavras sobre a folha de papel. É uma coleção, um álbum de figuras que foi pacientemente montado. É uma tentativa de descobrir uma gramática com o número suficiente de palavras e frases. Claro que nunca acaba, sempre há figuras faltando, mas é chegado o momento em que é preciso parar e concluir o que foi levantado.

Nesse período, foi impossível conciliar tintas e pincéis com o editor de textos e os livros. Mas, os nove anos de afastamento da produção da pintura não foram em vão, ocorreram em prol de atividades que são extremamente necessárias à formação. Como Domício Pedroso, que não distingue muito o feitio da pintura e a administração da cultura, como aquele que transforma qualquer atividade em obra de arte, nós também tivemos essa pretensão. Se a pintura precisou ser deixada de lado, a possibilidade de abandono dos livros inexiste – contraímos a incurável admiração pela pesquisa. O estudo é então, uma prova de um envolvimento afetivo com ela. É também o testemunho de um compromisso com a forma da escrita.

Esse trabalho simboliza o desvio – para a montagem de um texto aos possíveis leitores – da energia que antes havia sido destinada aos alunos de arte. Nesse período, estivemos ansiosos para dividir com os outros, aquilo que era pouco a pouco construído. Foi como a preparação de uma aula que exigiu um tempo maior de dedicação, não uma aula qualquer, mas uma muito especial.

Não se trata, portanto, de um mero desfile de informações apresentadas para a defesa de uma hipótese prévia. Claro que tínhamos hipóteses, algumas foram

---

[242] CHIPP, op. cit. p. 271.

confirmadas, outras não. Gostamos muito das que não se confirmaram. É que a surpresa alimentava ainda mais a vontade de saber. Bem o demonstra a estimativa de que Domício Pedroso havia mantido, ao longo de muitos anos, algumas características em sua pintura para atender aos desejos do público. Jamais esqueceremos a surpresa pela enorme quantidade de telas que ainda não deixaram o atelier do artista.

O estudo é o resultado de um compromisso com professores merecedores de reverências. É a concretização do máximo que pudemos fazer após a convivência com a paixão que tais professores demonstram. Sabemos que o que apresentamos aqui talvez não seja suficiente, que falta experiência e maturidade, mas acreditamos que nesse momento o trabalho encerra um considerável empenho de nossa parte.

Assim, trata-se de uma demonstração do respeito que temos por pessoas que dedicaram as suas vidas a pôr em prática os seus sonhos. Sonhos estes que se materializaram nas mais diversas atividades: a escrita, o depoimento, a orientação, o ensino, a pintura, a crítica de arte, a curadoria, a direção dos museus. Não cansamos de afirmar que a distância entre a arte e o público constituiu a maior preocupação de todos os envolvidos no trabalho, inclusive, e principalmente, a nossa.

O trabalho também é a menção das aflições dos artistas contemporâneos. Elas são expressas nas obras que denunciam as situações vividas no circuito artístico, com as quais eles discordam. As armas que os artistas usam são tocantes. *Exposição de arte contemporânea*, *Cura-dor*, *Por favor, doe as suas idéias a um artista da bienal*, *Panela cultural*, *América latina*, *Doremifasolasidore* e *Então eles se esconderam* compõem a artilharia dos artistas contra aquilo que os indigna. Eles insistem em descarregar jatos de pistolas d'água, mesmo sabendo que seu gesto talvez pudesse ser em vão. No fim das contas, o que une todos os componentes do trabalho é a defesa da arte, a vontade de fazer o melhor. Como os que acreditam no estardalhaço das suas pistolas d'água, também mantemos a ilusão de que nossas palavras produzam algum efeito.

O trabalho é um olhar sobre o passado, sem perder de vista o presente, onde figuram situações incômodas que podem ter se originado nesse passado. É uma denúncia do que nos aborrece, mas também a menção das coisas louváveis que

soubemos. É uma tentativa de dialogar informações colhidas nas fontes com reflexões de autores maduros e autoridades que pudessem confirmar, aprimorar, negar, auxiliar a compreensão dos acontecimentos.

É a comunicação do empenho de sujeitos que desejam ver registradas as suas ações. É lançar um olhar sobre elas para que possam ser conhecidas logo e não, como no dizer de Velloso, quando eles não estiverem aí para conferir – é lamentável que no caso do pintor Érico da Silva tal pretensão não pôde ser alcançada. Assim, essa é a possibilidade de historiar como cada indivíduo vivenciou os acontecimentos, de dar a oportunidade par que possam verbalizar aquilo que julguem importante e omitir aquilo que lhes pareça irrelevante.

Na maior parte do tempo, cada depoente demonstrou sua opinião com cuidado para não causar mal entendido. Érico, por outro lado, não se amedronta e revela a sua versão do Salão de 1962.

> Já foi buzinado para nós (...) que o pessoal de São Paulo todo iria escolher só quem fosse abstrato (...) comecei a pintar o abstrato neste Salão (...). Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrine. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, era só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar.[243]

As colocações de Érico contribuem para que vejamos as mudanças ocorridas na arte como atitudes bem menos heróicas e poéticas do que pareciam ser, mas, nem por isso menos dignas de respeito. Parece que Érico teria sido um dos que mais transitou à vontade pela abstração, nos moldes estrangeiros. A experiência com o uso de cores e formas nas vitrines o auxiliou de modo que seus trabalhos dessa fase em nada lembram o mundo real. São uma reunião de manchas, texturas e cores.

Também foi Érico o que mais teve o ímpeto de expandir as fronteiras. Ele se inscreveu no Salão Paulista incentivando os outros, passou temporadas no exterior, fez contatos com galerias e *marchands* de fora. Era catarinense e veio morar em Curitiba porque achou que teria mais oportunidades. A venda de seus trabalhos a todo o Brasil e em vários países mostra que esse é um dos poucos artistas que obteve consagração

---

[243] SILVA, op. cit.

fora do Estado. De outro, significa que não é só no Paraná que o público prefere quadros figurativos de cores alegres, aquém das propostas mais vanguardeiras. A predileção que os políticos do Estado tinham pelas obras de Érico também pode significar que nem sempre a preferência artística dos governantes está alinhada às mais ousadas vanguardas.

Fernando Velloso faz críticas corrosivas, demonstrando que não tem nada a perder. O que é bem próprio da fase em que está, fase em que não mais precisa – como nos diz a crítica Adalice Araújo ao se referir a Domício Pedroso e Érico da Silva – pedir permissão à critica ou às vanguardas para dar o seu recado. Max Conradt também tem seu discurso marcado pela leveza de não ter comprometimento com a crítica. Assim, concluímos que cada depoente discursa conforme a posição que ocupa no meio e as aspirações que ainda mantém.

O estudo tenta alertar que o meio artístico, como outros meios, está sujeito às intrigas, às alianças, às tomadas de decisões arbitrárias. Sendo assim, o trabalho expressa aos possíveis leitores – que provavelmente fazem parte do meio artístico – que estamos atentos aos acontecimentos e dispostos a falar sobre eles.

Em momento algum ousamos classificar a qualidade da arte produzida pelos artistas mencionados. Não era isto que estava em jogo, mas a nossa compreensão de como as coisas se deram nesse local e nesse dado momento histórico. Essa é a nossa história, mas também, e principalmente, daqueles que narraram os episódios trazidos pra cá.

Quanto ao que Revel pontuou sobre a pertinência das questões que tratamos para os agentes do passado, cada depoente manifestou um maior ou um menor interesse nas diferentes questões abordadas. Para Velloso, a questão da seleção dos artistas realizada por um administrador da cultura faz todo sentido. Ele reflete sobre isso e acredita ter participado dessas escolhas. Para Érico, as mudanças nos salões de 1960 significaram a sua estréia que culminou com o reconhecimento simbólico. Para os depoentes, os salões foram um marco na história da arte paranaense, a ponto de poder se falar em termos de antes e depois dessa renovação. Ennio não demonstra muito interesse pela questão da aceitação dos artistas locais fora do Estado. Ele esteve

mais preocupado com a constituição do meio local, em trazer autoridades de fora para revitalizar a comunidade. Já Domício, destaca que a idéia de cultura local *versus* cultura internacional faz todo o sentido, ele está sempre preocupado com esse relacionamento, e sente que o Paraná é visto como inferior. Conradt não está muito interessado na crítica de arte e seus eruditismos. Ele vive à parte disso e da arte contemporânea.

Os assuntos tratados apareciam e reapareciam no texto. Os próprios entrevistados falam do passado, tendo como ponto de partida o presente. Eles consideram a análise que fazem agora, do que lá ocorreu. É possível que para eles, os acontecimentos tivessem outro sentido. No texto de Virmond para o II Salão Anual de Curitiba ele era mais idealista. "Estivemos até agora no Paraná (...) ligados a um passado ultrapassado que se traduz em provincianismo. Precisamos (...) nos colocar em igualdade de posição (...) e de um esforço de compreensão. Esta, no momento, é a missão deste museu e será executada." Atualmente Virmond é bastante descrente. Para o crítico, as artes plásticas ocupam um lugar menor dentro de seus ramos de interesse. Isso ocorre pela decepção com o que a arte contemporânea se tornou e com as entidades que abrigam críticos e outros pesquisadores de arte. Virmond sente que as entidades que se ocupam de refletir sobre a arte estão sucateadas porque abrigam, atualmente, alguns profissionais desqualificados.

A princípio, queríamos, com a pesquisa, ver o que o Paraná oferece, em que ele se difere de outros meios artísticos. Deparamo-nos com semelhanças e diferenças. No período estudado, o da constituição do meio artístico por volta dos anos 1950 e 1960, ocorreu um aprimoramento nos salões de artes plásticas e a criação de importantes espaços de arte.

O ímpeto em estruturar o meio artístico e o surgimento da animação da cultura no Paraná podem estar ligados também à promoção da cultura objetivada nos tempos em que o Estado visou a implementação do bem-estar social. Ainda na primeira metade do século XX o Estado promove a cultura, o bem-estar social, pensa-se em animação cultural e na sociedade de massa. O que se expande a todo o território nacional e se consolida na era da presidência Getúlio Vargas (1930-45), (1951-54). Em

termos culturais, a era Vargas deve ser pensada num quadro complexo de forças. Na política cultural, freqüentemente se entrecruzaram as dinâmicas da força e a do consenso, da repressão e da absorção, alternando-se, enfim, a retórica da persuasão e a práxis da censura e da violência. Alicerçada numa dupla estratégia de ação, a política cultural visava atingir, de forma diferenciada, as elites e o conjunto da sociedade. Nessa época, acelera-se o processo urbano industrial, emerge uma cultura de massas, o Estado se fortalece. Entrou-se no tempo cultural acelerado, que vai modificar radicalmente os contornos da sociedade brasileira.[244]

Foram tempos marcados pelo rico impacto da cultura modernista e pela afirmação da cultura como área estratégica de expressão, de trocas de valores e de investimentos políticos e simbólicos. Ver as coisas dessa forma implica em redimensionar a relação Estado/sociedade, mostrando que as camadas populares, apesar do forte controle, conseguiram fazer valer as suas expressões e formas de cultura. É durante a era Vargas, que as relações entre os intelectuais e o Estado definem o domínio da cultura como "negócio oficial", implicando um orçamento próprio e intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. A ligação entre o movimento modernista paulista e o Estado Novo é uma invenção do regime, que se apropriou do evento como um todo uniforme, não diferenciando as várias correntes de pensamento que o integraram. Na realidade, a herança modernista foi delimitada, na medida em que reforçava apenas a doutrina de um grupo: a dos verde-amarelos.[245]

Na área cultural, distribuída em torno do Ministério da Educação, foi possível o exercício em um grau de liberdade que, embora vigiada, apresentou férteis resultados. Carlos Drumond de Andrade, chefe do gabinete do ministro da Educação Gustavo Capanema, cercou-se de intelectuais de prestígio como Mário de Andrade, Rodrigo de Mello Franco, Anísio Teixeira, Villa-Lobos, Fernando de Azevedo e Manuel Bandeira. Com o apoio desse grupo pôde desenvolver projetos culturais arrojados e extremamente inovadores. Data dessa época a criação da Universidade do Brasil, do

---

[244] **Panorama da era Vargas** "Artes Visuais" por Raul Mendes Silva, "Os intelectuais e a diversidade cultural" por Mônica Pimenta Velloso. http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro_ gv/Iparte.pdf

[245] Op. cit.

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Instituto Nacional do Livro, bem como a construção do prédio do Ministério da Educação. Também são realizações dessa época, a Rádio Ministério da Educação e o Instituto Nacional de Cinema Educativo que, sob a direção de Roquette Pinto, produzem as primeiras experiências da educação informal para as massas. Garantia-se um espaço para a expressão e a ventilação das idéias. Esse espaço foi prontamente ocupado por uma parcela da intelectualidade disposta a construir um pensamento de caráter mais crítico e inovador.[246]

No Paraná, o momento estudado é marcado pela tentativa de divulgar a informação artística atualizada do âmbito internacional: o moderno. Só que os paranaenses não foram tão modernos assim, pois acomodaram a informação recebida nos anos que passaram no exterior aos padrões locais. Não raro se escuta sobre as garrafas que iam sendo abstraídas até que o expectador não pudesse mais reconhecê-las nas telas. Domício se inspirava na plasticidade das favelas. Velloso, depois da sugestão da respeitada curadora francesa, assumiu a relação de seus trabalhos com florestas e totens. Nas mais ousadas vanguardas européias, negava-se a relação da arte com os objetos do mundo real.

O que é, então, a arte paranaense, na visão dos entrevistados? É inteiramente coerente com a arte produzida fora do Estado. O problema é que as instituições não apoiaram devidamente as vanguardas. Também tem faltado o incentivo por parte do público consumidor. Aqui há artistas talentosos e vanguardistas, tanto quanto nos principais centros da arte, porém, não há divulgação dos seus trabalhos fora do Estado. É verdade que, inicialmente, a arte produzida estava aquém das propostas modernas. A arte do Paraná começou a se alinhar à de outros centros com as visitas às Bienais, com as exposições de bons artistas de fora e as participações destes nos SPBA, com as publicações de qualidade e a disseminação do conhecimento por parte daqueles artistas que estudaram no exterior. Dessa forma, não há, portanto, uma arte tipicamente paranaense. Não há nada na arte produzida no Paraná que a distinga de outros locais.

---

[246] Op. cit.

Antes de a arte moderna despontar no Paraná, na Europa, logo após o término da Segunda Guerra, a arte abstracionista já estava amplamente difundida, fazendo lembrar nomes como Kandinsky e Mondriand. No Brasil, a arte de Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Tarsila (1886-1973) e outros, na esteira da Semana de Arte Moderna de 22, estava impregnada de nacionalismo nas cores, nos motivos, nas preocupações sociais. As tímidas rupturas com esquemas de representação permaneciam como simples continuidade. O abstracionismo viria a se tornar o primeiro contato mais articulado e inteligente com as transformações da arte moderna. Inicialmente, não parecia haver espaço para abstracionistas; entretanto, três artistas, todos com longa permanência em Paris, lançaram as bases do que seria o abstracionismo entre nós: Antonio Bandeira, Cícero Dias e Samsom Flexor. Flexor esteve no Paraná a pedido de Ennio e Virmond para a realização de palestras e exposições no início da década de 1960.[247]

Os anos posteriores à II Guerra vão marcar uma mudança radical na arte brasileira. Essa mudança é determinada, em parte, pela dialética interna da cultura brasileira e, em parte, pela reabertura do contato com a realidade artística internacional, que o restabelecimento da paz propicia. A arte rompia, enfim, com o Modernismo de 1922 e dava um salto estético de dezenas de anos, sem ter passado propriamente por uma evolução, ao contrário do que acontecera na Europa.[248]

A ruptura total com o modernismo brasileiro fica a cargo da linguagem despojada e geométrica da arte concreta. A I Bienal de São Paulo, aberta em 1951, vem dar toda a força à nova tendência. O figurativismo aparece, ali, moribundo, enquanto a arte abstrata se apresenta vigorosa. E é no rumo desse abstracionismo rigoroso, racionalmente construído, que a arte vai caminhar, mergulhando de repente nos problemas extremos da linguagem pictórica moderna. [249]

Os novos tempos anunciavam o final do nacionalismo e da influência da Semana de 22. Em 1953, realizou-se em Petrópolis, RJ, a primeira e única *Exposição de Arte Abstrata*, na qual se confirmava que a década anterior era página virada. Esta

---

[247] Ibiden.
[248] Panorama da Era Vargas. Op. cit.
[249] Op. cit.

exposição chegava dois anos depois da primeira Bienal e na temporada da segunda. As preocupações sociais haviam diminuído e o nacionalismo nas artes parecia fora de moda. Os críticos e o público iriam, a partir daí, tomar ainda mais contato com o Abstracionismo, o Concretismo, o Neoconcretismo e demais correntes estéticas contemporâneas.[250]

Como verificamos, o Paraná não ficou atrás e exibiu as tendências abstracionistas. Certamente seria bem proveitoso poder observar como as coisas se deram em outros Estados brasileiros. Reunir estudos locais seria enriquecedor para um novo mapeamento artístico. O ideal seria ultrapassar os limites geográficos de cada Estado, eliminar as barreiras artificiais e, então, traçar um panorama mais completo. A história da arte brasileira de Walter Zanini[251] dedica poucas páginas à arte produzida fora do eixo Rio/São Paulo. É claro que aqui, estamos deixando de lado se essas experiências artísticas, fora do eixo, tem aceitação nacional ou internacional.

O que também chama a nossa atenção, com relação à introdução do moderno no Brasil, é o fato de que as instituições foram montadas aqui de modo a abrigar a arte moderna, quando na Europa ocorreu o contrário. Lá, o surgimento da arte moderna veio aliado à negação das instituições de arte, por serem elas associadas à arte acadêmica, que era condenada pelos modernos.

Outra questão que incomoda é se essa informação internacional brotou como muda que pega de galho ou se era preciso que tais informações partissem das raízes. Na Europa, o processo de transformação da arte resultou, por exemplo, no Cubismo. Ele surgiu a partir de uma necessidade interna e não de uma imposição externa. A apatia com que o público tende a tratar a difícil contribuição estética que lhe é oferecida, a total indiferença de muitos de nossos políticos à arte, apimenta ainda mais essa questão.

A formação da arte paranaense se deu através da incorporação da cultura de fora, seja a das bienais, seja a trazida pelos artistas em estudo no exterior, seja pela presença de estrangeiros como Andersen e Viaro. Estes abalaram o meio artístico e

---

[250] Ibiden.
[251] ZANINI, W. (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Inst. W. Moreira Salles, 1983.

ainda que não fosse uma formação de vanguarda, era mais adiantada do que a que existia no Paraná. Esses estrangeiros eram valorizados aqui, realizavam obras para autoridades políticas, davam aulas. Eles foram os mestres dos demais artistas, podem não ter se destacado nas suas localidades de origem, mas aqui tiveram boa acolhida. Tendemos a supervalorizar tudo o que vem de fora e, às vezes, ignoramos um talento nosso como Josué Demarche, que deixou o Paraná e foi reconhecido no exterior.

"O modernismo chegou aqui com atraso!" É isso que aparece a todo o momento na boca dos depoentes, nas palavras impressas. Vimos que há bons artistas simpatizantes do moderno atuando fora do eixo Rio/São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Também vimos que é só em termos oficiais que podemos tratar dos salões do início da década de 1960 e da tomada de poder do grupo de Ennio, como marco na mudança da orientação artística no Estado. Antes disso, porém, houve muitos acontecimentos que protagonizaram o moderno. Bem o demonstra o manifesto divulgado em 1957 pelos jovens idealistas do Círculo de Artes Plásticas e a atuação do professor Guido Viaro responsável pelo grande impulso que faltava. O alcance de seu trabalho foi grande, pois, na EMBAP, foi professor da quase absoluta maioria dos nossos artistas, muitos dos quais mais tarde se tornaram professores lá.

Não podemos ignorar, é claro, o fato de que parte dos sujeitos que contribuíram para a constituição desse meio artístico faziam parte de famílias influentes envolvidas com a política brasileira. Ao lado de tais contribuições, houve também a atribuída à revista *Joaquim* com sua crítica corrosiva a tudo que representasse retrocesso e com sua apologia ao moderno. Mas afinal, o que era o moderno para esses sujeitos que prepararam as bases? Era a cultura da mescla. Estavam ansiosos por combater todo tipo de regra e produções satisfeitas, sem angústias formais. Queriam deixar aflorar o novo, contudo, não o totalmente novo, por que não seriam capazes de lidar com ele, precisavam ter um dos pés em terra firme.

Surpreendeu-nos a constatação de que em eventos importantes em âmbito nacional e internacional, a presença de paranaenses é extremamente escassa. Como somos vistos lá fora? Aracy Amaral afirma que não se pode esquecer a movimentação artística do Paraná, não lhe interessando se essas contribuições têm mercado nacional

ou aceitação internacional. Os depoimentos de nossos administradores demonstram uma tentativa de trazer para cá personalidades de fora a fim de arejar o meio artístico local. Esse mérito parece ser, sobretudo, de Ennio, nos convites que enviava para os júris de salões.

Inversamente, não há tanto empenho em divulgar nossos artistas fora do Estado. O curioso episódio do quadro de Nísio, encontrado por Ennio e Velloso na galeria carioca, demonstra uma forte tendência à formação do gueto. Os artistas se conformam ao reconhecimento circunscrito à localidade. Mas isso não é uma singularidade paranaense. Não podemos deixar de mencionar, que em muitas exposições, as legendas que indicam a procedência das obras costumam citar que a maioria delas ainda permanece em seus países de origem. A que foi organizada por Tadeu Chiarelli no MON (08 jul. a 24 ago. 2003) intitulada "*Novecento Sudamericano*: relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai" é exemplar. O argentino Canclini, que vive no México, afirma que 80% da produção artística mexicana também permanece lá.

Canclini menciona ainda, que, comumente, o público é íntimo. Ele se constitui, em sua maioria, por pessoas que mantêm laços de amizade ou parentesco com os artistas que expõem. O que vem confirmar a tendência geral à acomodação ao reconhecimento circunscrito à localidade. Nossos personagens atuaram como artistas, mas, em dado momento, também constituíram o público – há uma troca constante de papéis que possibilita o emprego de expressões como "auto-público", "panelinhas". Além disso, tais indivíduos exercem uma série de outras atividades. Eles precisam de uma segunda profissão de onde tirar o sustento para poder, em tempo livre, produzir o trabalho artístico. Consola e desagrada saber que essa situação não se resume nem ao Estado, nem ao Brasil, mas que está presente em diversos países espalhados pelo mundo.

Além do que já foi dito, há uma série de características que os circuitos artísticos compartilham. A Grécia teve seu período áureo, mas agora se encontra numa situação periférica em relação a outros centros artísticos. Lá, atualmente não se distingue muito a arte moderna da contemporânea. O exemplo da República

Dominicana mostra também que nem os próprios críticos, que julgam as obras nos concursos, têm clareza dessa distinção.

Se a população paranaense não distingue muito a arte moderna da contemporânea, no que se referem aos SPBA, os críticos parecem ter clareza dessa distinção. As últimas edições dos salões revelam que a arte acolhida está alinhada com a arte contemporânea mundial. Como vimos, fora Bini, os outros depoentes assumem que não compreendem a arte contemporânea. Domício, Ennio e Velloso falam de um período em que enfrentaram obstáculos. Depois, discorrem sobre uma fase de glória em que exerciam o poder. Finalmente, depõem sobre o momento em que perderam esse poder e ficaram à margem dos acontecimentos vanguardistas.

Outra característica que inclui o Paraná no grande campo da arte ocidental é o problema da falta de verbas para aquisição de obras. Ele apareceu não só no lamento dos depoentes paranaenses, mas, também ocorre em outros museus paulistas como o MAC/USP, e ainda em grandes centros como os Estados Unidos e a Europa.

Assim, não há como negar a instabilidade da relação entre o centro e a periferia. Ela depende muito das circunstâncias que envolvem as localidades e do momento pelo qual elas estão passando. Ou seja, não há como associar atraso com periferia e inovação ao centro. É pena que os próprios componentes dos circuitos artísticos elaborem a todo o momento tais julgamentos. A tendência é atribuir sempre os aspectos inovadores a aquilo que é importado e os aspectos retrógrados às determinações internas. Nas reflexões dos autores que se debruçaram sobre temas afins aparecem menções que convergem para a idéia de que não se pode julgar a periferia com base nos cânones do centro. Contudo, é bom lembrar que muitos cidadãos curitibanos sentiram-se à vontade para comparar a sua cidade às cidades européias, e então, por vezes, se frustraram, se inferiorizaram.

A arte contemporânea produzida no Brasil não é diferente da que é produzida nos Estados Unidos e na Europa. Há artistas brasileiros reconhecidos em vida no exterior pelas inovações, como Lygia Clark (1920-1988) que lecionou numa das Universidades mais famosas do mundo – a Sorbonne, em Paris, entre 1970 e 1975.

Com a globalização, investigar a história contemporânea do reconhecimento local, das fronteiras, dos limites, da relação entre centro e periferia e da formação de guetos nem faz mais sentido, pois é possível se relacionar através da Internet. Há muitos artistas que residem em locais interioranos, porém expõem e comercializam em vários países.

Nesse trabalho, mencionamos a luta que foi travada pelos que se dedicaram a constituir um meio artístico nos moldes em que ele se encontra. No período em que atuaram, esses agentes apadrinharam seus preferidos. Possivelmente nem sempre consagraram obras de qualidade real. A conseqüência disso é a existência de artistas reconhecidos mais pela perseverança que têm no meio artístico do que pela qualidade da obra.

Após a consagração inicial e o fervor vivido naqueles anos, cada qual seguiu seu caminho. Considerando os que se mantiveram artistas, iremos constatar que Domício e Velloso pretenderam ocupar uma posição respeitosa perante a crítica, para assim, formarem com ela o circuito da arte erudita. Tal constatação sugeriu-nos a possibilidade de comparação com acontecimentos observados pelo sociólogo Bourdieu dentro do universo da alta costura. As falas de renomados costureiros como Chanel, indicam a dedicação a um público mais elitizado, elegante, que procura exclusividade. Já os rumos tomados por Érico da Silva puderam ser comparados com os discursos dos costureiros que, ao contrário de Chanel, buscam mais popularidade. Chanel e tais costureiros coabitam, até nas mesmas cidades, também assim, a arte erudita divide espaço na cena artística com produções tidas como comerciais. Cada qual faz parte de um determinado circuito artístico e existe para atender a públicos distintos. É também para chamar a atenção para esse fato que a obra *Exposição de arte contemporânea* se fez presente. Ela mostrou a inserção de obras que fazem parte de um determinado circuito, dentro de outro circuito artístico.

Obras como essa, denunciam situações vividas com as quais os artistas discordam – eis uma das grandes características da arte contemporânea. De um lado tais trabalhos pretendem ser uma tentativa de alertar para a existência de situações, às vezes injustas, promovidas pelos componentes do meio artístico. De outro lado, pela

complexidade do sentido que encerram, elas contribuem para distanciar ainda mais o público da arte. Isso porque, ele nem sempre conhece os mecanismos que regem o sistema artístico.

Outra característica das obras contemporâneas é que elas provocam a indistinção entre arte e realidade. De um lado há pesquisadores que defendem que tais obras acabam por distanciar ainda mais a arte do público. De outro, há filósofos como Danto que acreditam, pelo contrário, que o fato de hoje tudo poder ser arte contribui para aproximar ainda mais a arte das pessoas. Concordamos com Danto na observação de que há mais pessoas interessadas em arte. A grande visitação observada nas Bienais e no MON demonstra que ele pode estar certo. Porém, temos que contrapor que muitos museus constituem-se de construções espetaculares extremamente atrativas por sua arquitetura. Há também os que deixam de expor artistas menores de suas coleções para gastar grandes somas com exposições em voga. A "Frida mania" é exemplar. A artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) caiu no gosto mundial. Ela é autora da obra latino-americana vendida pela mais alta soma de dinheiro. A biografia trágica e os atos excêntricos contribuíram para que as cenas fortes de cores exuberantes de sua pintura se tornassem modismo. Há toda uma indústria de *marketing* por trás disso, visando vender inúmeros produtos inspirados na artista.

Danto contrapõe-se à visão de que a arte moderna e a contemporânea distanciam o público. Porém, não deixamos de mencionar as discordâncias que nutrimos com Danto. Entre elas, o fato de que ele ignora a arte que não foi abençoada pelo mundo da arte e os artistas que fizeram trabalhos sem a percepção da essência da arte. No entendimento de Danto, a essência da arte é ser determinada historicamente e agora não há mais limites, ela chegou ao ápice, não pode mais haver narrativas sobre ela. Como fez a grande maioria dos sujeitos que aparecem em nosso texto, repudiando aquilo com o que discordam, Danto também foi seletivo.

Por mais que tenhamos, por meio de nosso trabalho, facetado o objeto de estudo para que ele mostrasse mais lados de si, continuamos a nos frustrar com pensamentos que vagueiam a respeito da erudição da arte. Quisemos falar um pouco do trabalho desenvolvido pelos sujeitos dessa história, de modo que isso sensibilizasse as gerações

vindouras. Continuamos com dúvidas, mas ainda mantemos a certeza da importância do trabalho educativo em arte. Ele pode apresentar algumas noções essenciais ao indivíduo e, como disse Calvino, ser o primeiro contato com as obras clássicas. Mas, é fora da escola que o sujeito vai escolher os seus clássicos. Não há método, só a certeza de que ter a chance de estar em contato com a arte é melhor do que não estar.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Procura da poesia Carlos Drummond de Andrade

FIGURA 48: *Viagem por mágicas lembranças*, 2001, Fernando Velloso, técnica mista s/tela, 97X130cm, Curitiba.

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

1. KARL, F. R. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

2. CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

3. JUSTINO, M. J. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Clichepar, 1995.

4. BOURDIER, P. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, sem data.

5. GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Lisboa: LTC, 1999.

6. ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2001.

7. BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

8. GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

9. REVEL, J. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

10. BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

11. CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, sem data.

12. DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

13. AMARAL, A. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o X-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

CAPÍTULO I

14. PÉRSIO, L. O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada. Jornal **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 dez. 1957.

15. CONRADT, M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 22 out. 2006.

16. **A ARTE DE FERNANDO VELLOSO**. Filme. Realização: MAC/PR e TV Educativa. Integrou a Sala Especial do 55° Salão Paranaense. Curitiba, 1998, 16 min.

17. MOTTA, M. **História de vida e história institucional**: a produção de uma fonte histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995.

18. FERREIRA, E. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural, 2006.

19. ELIAS, N. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

20. HAYGERT, A. M. G. **Testemunha e parceiro das mudanças em artes plásticas**. Disponível em: http://www.cienciaefe.org.br/Online/imago/ennio_marques_ferreira/ennio.htm. Acesso em jan. 2007.

21. FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 20 set. 2004.

22. VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**, 21 set. 2004.

23. BINI, F. **Fernando Velloso**: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba: Fundação Cultural, 2003.

24. POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

25. FERREIRA, M. & AMADO, J. (coord.) **Usos & abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

26. PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 13 set. 2006.

27. VIRMOND, E. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 set. 2006.

28. BINI, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 04 out. 2004.

29. XAVIER, L. Objetos do desejo. Jornal **Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.

30. MICELI, S. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

31. SILVA, É. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 14 set. 2006.

32. CATÁLOGO **Celebração Setenta Anos**. Curitiba, 2002. Exposição permanente com obras recentes e retrospectivas no ateliê do artista.

CAPÍTULO II

33. OLIVEIRA, N. G. de. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 02 out. 1979.

34. ARAÚJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3.000 anos de arte. Curitiba, 1974. 422 f. Tese (Docência livre em História da Arte) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

35. PERNETA, E. **Ilusão & outros poemas**. Curitiba: Farol do Saber, 1996.

36. BARDI, P. M. **Carta endereçada a Domício Pedroso**. Documentos pessoais do artista, 17 jun. 1980.

37. MONACHESI, J. **O ardil-22 de Luciano Mariussi**. http://www.sescsp.org.br/sesc/ideobrasil/up/arquivos/200705/20070516_190243_ensaio_LMariussi_P.pdf

38. MARIUSSI, Luciano. **Não entendo – Entre o documentário e a videoarte**, texto publicado no site da UFPR, dentro do projeto "MUVI – Museu Virtual de Artes Plásticas"; a íntegra está disponível no link:

39. FREIRE, C. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

40. LEIRNER, S. A crítica: um encontro de muito proveito. Jornal **Estado de S. Paulo**, 26 abr. 1983.

41. ARRUDA, M. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. Revista **Tempo Social**. São Paulo: USP, v. 17, n. 1. p. 135-158.

42. PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

43. **XLI CONGRESSO DA AICA**. São Paulo: USP, 01 a 04 out. 2007.

44. MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. VIRMOND, E. R. **II Salão Anual de Curitiba**. Curitiba, abr./mai. 1961. Catálogo de exposição.

45. GARFUNKEL, P. **Carta aberta a Miguel Ba**kun. Jornal *O Estado do Paraná*. Curitiba, 13 dez. 1961.

46. ARAÚJO, A. Arte no Paraná. Revista **Referência em planejamento**, Curitiba, v. 3, n. 12, jan.-mar. 1980.

47. ELIAS, N. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

48. *Joaquim*. nº 1, Curitiba, abr. 1946.

49. DE BONA, T. **Curitiba**: pequena *Montparnasse*. Curitiba: Imprimax LTDA, 1982.

50. CHIARELLI, T. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

51. FERREIRA, E. M. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 2002.

52. PROLICK, E. **A natureza do destino** – Miguel Bakun. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

53. ARAÚJO, A. **O expressionismo e Miguel Bakun**. Arquivo do MAC/PR, s/d.

54. PILLAR, A. D. et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

55. GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

56. CAVALCANTI, Lauro (org.). **Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAPÍTULO III

57. BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

58. HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

59. BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. ***Revista Estudos Históricos***, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19. p. 90, 1997.

60. DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

61. GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, FUNARTE Jorge Zahar, 1997.

62. CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

63. **Diário do Paraná**. Curitiba, 09 ago. 1979.

64. **Correio de Notícias**. Curitiba, 27 out. 1979.

65. WILDENSTEIN, D. **Mercadores de arte**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

66. PEDROSO, D. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 06 jun. 2002.

67. VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 28 mai. 2002.

68. RIBEIRO, M. A. S. **Mário de Andrade e a cultura popular**: bem dito será o fruto desta leitura. Curitiba: Sec. do Est. da Cultura, 1997.

69. ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

70. BLOM, P. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

71. XAVIER, L. Objetos do desejo. Jornal **Folha de Londrina**, 3 ago. 2007.

72. GILL, A. **Peggy Guggenheim**: a vida de uma viciada em arte. São Paulo: Globo, 2005.

73. MATEUS, P. **O fim da arte e a dissolução dos ideais revolucionários**. http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/danto.htm Acesso em 27 jul. 2007.

74. CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONCLUSÃO

75. **Panorama da era Vargas** "Artes Visuais" por Raul Mendes Silva, "Os intelectuais e a diversidade cultural" por Mônica Pimenta Velloso. http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro_gv/Iparte.pdf

76. ZANINI, W. (org.) **História geral da arte no Brasil**. Editora Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

1. BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

2. CASILLO, R. (Org.). **Pintores Contemporâneos do Paraná II**. Solar do Rosário, 2002.

3. LEÃO, G. **Escolhas abstratas**: arte e política no Paraná (1950-62). Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - UFPR.

PERIÓDICOS

4. BACK, S. Velloso, um abstrato universal. Revista **Panorama**. Nº 113. Curitiba out. 1961.

5. BINI, F. O pintor na procura do espaço pictórico, a obra de Domício Pedroso. **Revista do Clube Curitibano**, nº 89. Curitiba, set. 2003.

6. CÂNDIDO, A. Joaquim: A irreverente e a heróica. **Joaquim**, Curitiba, n. 3, jul. 1946.

7. Crítico Eduardo Rocha Virmond. Revista **Divulgação Paranaense**. Curitiba, nº 193, Ano XVII, abr. 1967.

8. **Curitiba Shopping**. Curitiba, 29 dez. a 04 jan. 1986.

9. Érico da Silva: 40 anos de arte. **Revista Direção**, Curitiba, ano II, 17 ª edição. 1990.

10. FERREIRA, M. História do tempo presente: desafios. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 94, n. 3, p. 11-24, maio/jun. 2000.

11. Salão distribui prêmios. Revista **Visão**. 23 dez. 1960.

12. Um mágico que pinta. Revista **Top View**. Curitiba, ano 2 nº 20.

ARTIGOS DE JORNAIS

13. Aderem os intelectuais paranaenses ao <<Movimento de Renovação>> Artística. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 23 mar. 1957.

14. ALMEIDA, M. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 out. 1987.

15. ALMEIDA N. O eterno mau gosto. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 fev. 1997.

16. Antonina inspira Érico. Jornal **Correio de notícias**. Curitiba, 18 out. 1977.

17. ARAÚJO, A. Artes Visuais. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 09 nov. 1975.

18. ARAÚJO, A. Domício Pedroso, a poesia visual das favelas. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 01 mai, 1994.

19. ARAÚJO, A. Um dos maiores coloristas brasileiros. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 dez. 1969.

20. Bardi Visita Curitiba. Jornal **Correio de notícias**. Curitiba, 25 mar. 1979.

21. **Correio do Povo**. Rio Grande do Sul, 21 jun, 1974.

22. Defesa de uma arte renegada. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 set. 2002.

23. **Diário do Paraná**. Curitiba, 01 abr. 1970.

24. **Diário do Paraná**. Curitiba, 15 jan. 1971

25. Dificuldades maiores na venda de quadros. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 abr. 1983.

26. Entrevista com Domício Pedroso. Jornal **O Estado do Paraná**. Curitiba, 11 out. 1962.

27. Escritores e jornalistas de renome chegam hoje. Jornal **O Estado do Paraná**, Curitiba, 07 abr. 1961.

28. Érico pinta sem sonhos poéticos. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 27 abr. 1969.

29. Érico, um pintor profissional. **Diário do Paraná**. Curitiba, 22 fev. 1970.

30. FERNANDES, J. As bananas e as araras que o desculpem... Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 dez. 2002.

31. FERREIRA, E. Fernando Velloso. Jornal **Correio de Notícias**. Curitiba, 26 mai. 1985.

32. **Folha de Londrina**. Londrina, 25 mai. 19773.

33. FONTOURA, I. Domício Pedroso – Arte e Comunicação Visual. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 12 nov. 1972.

34. FORTE, A. Fernando Velloso. Jornal **Correio de Notícias**. Curitiba, 30 mai. 1985.

35. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 13 jun. 1993.

36. GUIMARÃES, M. A metrópole abstrata de Domício Pedroso. **Jornal do Estado do Paraná**. Curitiba, 08 mai. 1993.

37. LEITE, Z. Um chão de estrelas abstrato. Jornal **Folha de Londrina**. Londrina, 16 set. 1995.

38. MILLARCH, A. Domício, retrato do artista quando sério. **Jornal do Estado do Paraná**. Curitiba, 19 abr. 1986.

39. MÖLLER, C. O inconformismo expresso em telas por Fernando Velloso. Jornal **Indústria e Comércio**. Curitiba, 13 nov. 1992.

40. NICOLAT, R. Modernismo ainda que tardio. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 18 fev. 2002.

41. **O Estado de Santa Catarina**. Florianópolis, 04 dez. 1987.

43. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 03 abr. 1970.

44. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 out. 1974.

45. O pintor das favelas. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 18 set. 20003.

46. Perfil do pintor Fernando Velloso. Jornal **Diário Popular**. Curitiba, 17-18 mai. 1970.

47. Pintura paranaense, figura de retórica. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 25 mar. 1973.

48. Promessa de vida para a cultura. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 25 dez. 1994.

49. Salão do Museu de Arte é o assunto dominante na capital. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 11 abr. 1961.

50. SIMÕES, J. As mágicas favelas de Domício Pedroso. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 31 mai. 1994.

51. VIRMOND, E. A pintura de Érico da Silva. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 20 out. 1963.

52. VIRMOND, E. O teatro Guaíra e seus autores. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 11 abr. 1976.

53. VIRMOND, E. Um julgamento do Salão da Primavera. Jornal **Diário do Paraná**, 06 out. 1957.

54. XAVIER, V. Um homem de ação: o ocupante da cadeira nº 4 da APL, tem atuação marcante na cultura paranaense. Jornal **Gazeta do Povo**. Curitiba, 09 dez. 1999.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

55. BANCO DE BRASÍLIA AGÊNCIA FEMININA. **Érico da Silva**. Curitiba, jun. 1978. Catálogo de exposição.

56. CASA ANDRADE MURICY. LEITE, J. R. T. **Fernando Velloso**: sala especial do 55º SP. Curitiba, 1998. Catálogo de exposição.

57. DOMÍCIO PEDROSO. Sem data. Catálogo.

58. ESPAÇO CULTURAL BANCO DO BRASIL. NORONHA, M. **Domício Pedroso**: pinturas recentes. Curitiba, set./out. 1995. Catálogo de exposição.

59. ÉRICO DA SILVA. **Celebração 70 anos**. Sem data. Catálogo de exposição permanente.

60. GALERIA DE ARTE BANESTADO. **Fernando Velloso**: pinturas recentes. Curitiba, nov./dez. 1994. Catálogo de exposição.

61. GOVERNO DO PARANÁ. JUSTINO, M. J. **Tradição/contradição**. Curitiba, 1986. Catálogo de exposição.

62. IPASE. **Érico da Silva: 1ª individual**. Curitiba, 27 ago. 1960. Catálogo de exposição.

63. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ/ BIBLIOTECA PÚBLICA. **Érico da Silva**. Curitiba, 18-30 ago. 1970.

64. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **58º SP**. Curitiba, dez. 2001. Catálogo de exposição.

65. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **61º SP**. Curitiba, dez. 2005/mar. 2006. Catálogo de exposição.

66. BINI, F. **Fernando Velloso e a poética da matéria**. Curitiba, abr./mai. 2001. Catálogo de exposição.

67. SALÃO DE EXPOSIÇÕES DO BADEP. **Exposições no BADEP**. Sem data. Catálogo.

Documentos de arquivos

68. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada a José Roberto Teixeira Leite**. Arquivo do MAC/PR, 26 jun. 1962.

69. FERREIRA, E. M. **Carta aberta**. Arquivo do MAC/PR, 03 mai. 1962.

70. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada ao MAM de São Paulo, MAM do Rio de Janeiro e MASP**. Arquivo do MAC/PR, 03 jan. 1961.

71. FERREIRA, E. M. **Carta endereçada ao diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte-MG**. Arquivo do MAC/PR, 1961.

KATIUCYA PERIGO

CIRCUITOS DA ARTE:
A rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-60)

Transcrições das entrevistas utilizadas na Tese de Doutorado "Circuitos da arte: a rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)". Cursos de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Maria de Oliveira Burmester.

CURITIBA

2008

SUMÁRIO

ENTREVISTA BINI, Fernando Antonio Fontoura 01
ENTREVISTA CONRADT, Max 27
ENTREVISTA FERREIRA, Ennio Marques 54
ENTREVISTA PEDROSO, Domício 76
ENTREVISTA SILVA, Érico da 97
ENTREVISTA VELLOSO, Fernando 122

INTRODUÇÃO À LEITURA DOS DEPOIMENTOS

Este volume tem por objetivo divulgar seis entrevistas que foram utilizadas para a redação da tese de doutorado **CIRCUITOS DA ARTE: a rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-60)**, apresentada aos Cursos de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

Na sua totalidade, as entrevistas realizadas e utilizadas foram sete. Contudo, um dos entrevistados, o senhor Eduardo Rocha Virmond, até o momento do depósito da tese na Biblioteca não assinou o documento que permite a divulgação do conteúdo da sua entrevista na íntegra. Portanto, a referida entrevista não pôde compor esse volume.

Essa publicação oferece a possibilidade de avaliação da pertinência dessas fontes para o estudo realizado, podendo também inspirar novos temas e novos enfoques para futuras pesquisas sobre o meio artístico paranaense do século XX.

O ponto de partida para as entrevistas deu-se na definição do problema de pesquisa que acabou conduzindo à utilização das fontes orais. Elaboramos um roteiro que apresentava questões fechadas como: "Há quem acredite que no Paraná a gente não tem um mercado de arte porque os artistas não conseguem se desvencilhar do Estado, parece que há uma espécie de autarquia. Você concorda? O que você diria a respeito?" As questões pertinentes a cada entrevistado foram transcritas e aparecem no decorrer do texto. Salientamos que, ainda que o roteiro das entrevistas apresentasse questões fechadas, foi permitido ao entrevistado que divagasse também por outras questões que o interessavam.

A menor entrevista durou aproximadamente uma hora e a maior chegou a duas horas. Tomamos como regra realizar apenas uma sessão com cada entrevistado, evitando produzir uma reelaboração das declarações obtidas.

Quanto às transcrições das entrevistas podemos dizer que utilizamos entre seis e dez horas de trabalho para a produção de uma primeira versão. Posteriormente, passamos para a fase de conferência e de correção, que ocupou outras tantas horas. Depois da cuidadosa leitura, essa primeira versão do trabalho foi editada e entendida como a versão final.

A transcrição não corresponde a uma reprodução da entrevista. Realizamos uma edição do texto das entrevistas, que teve como objetivo a retirada de passagens irrelevantes. Já, no que se refere às informações necessárias à investigação, o conteúdo das transcrições se apresenta o mais fiel possível às declarações manifestadas. O mais fiel possível porque não se dispunha do equipamento técnico ideal para a realização das entrevistas bem como das transcrições. Também, porque editamos alguns trechos que apresentavam comentários de caráter estritamente pessoal e desvinculados do conjunto das declarações que estavam sendo produzidas.

As transcrições conservam a estrutura das entrevistas, mantendo as intervenções do investigador. Assim, o sinal de reticências (**...**) significa pausa ou hesitação. Os textos entre [colchetes] assinalam intervenções complementares de idéias ditas pelos depoentes. Os textos entre parênteses indicam explicações, comentários dos próprios entrevistados e ainda se referem ao momento da entrevista e omissões na transcrição, como por exemplo, (Trechos incompreendidos), (Interrupção-telefone) etc. Para distinguir as falas do entrevistado e as do entrevistador optamos por antecedê-las com a inicial de um dos nomes do entrevistado. As falas de Fernando Antonio Fontoura Bini, por exemplo, são precedidas pela letra **B –**, já as falas da entrevistadora Katiucya Perigo são precedidas pela letra **K –**.

Curitiba, 04 de outubro de 2004
Local: Edifício D. Pedro I (UFPR)
Curitiba-Paraná
Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Fernando Antonio Fontoura Bini (Professor e crítico de arte)

K-Então, se você pudesse falar um pouco da sua trajetória, uma breve descrição da sua trajetória. Desde a sua formação na área de artes, os cargos que você já ocupou. Se você lembrar.
B- Bom, eu comecei com a Escola de Música e Belas Artes. É claro que quando chega na escola sempre tem uma vontade de... Já fazia desenhos. A minha história da pintura começa quando eu era muito pequenininho. Uma amiga da minha tia que freqüentava a casa, uma vez me deu de presente uma caixinha de pintura: tinta a óleo para tela. Eu tinha 7 anos de idade, mas eu pintava por brincadeira. Levar a sério, foi só mesmo na Escola de Música e Belas Artes. Num primeiro momento, lógico, havia a intenção de ser artista. Mas, evidentemente não poderia sobreviver como artista, então, fui fazer licenciatura. Apesar de que eu não me via dentro de uma sala de aula. A licenciatura me daria muito mais a informação teórica que eu queria na EMBAP. A minha intenção era trabalhar com a pesquisa. Nesse período, eu consegui trabalhar em vários estágios para outro... Conseguiu um estágio interessante. Eu consegui trabalhar com o Ciro Correia de Oliveira Lira (delegado do patrimônio histórico artístico nacional em Curitiba) para quem eu comecei como desenhista de arquitetura no escritório dele e passei a trabalhar no patrimônio, uma chance bastante grande. Ele estava trabalhando na restauração de um local importante em Florianópolis, inicialmente, o forte de Santana e, na seqüência, a casa do Vitor Meirelles. Para mim a casa do Vitor Meirelles foi um achado porque eu tive contato com as obras do Vitor Meirelles, não só a com relação à arquitetura, mas também na preservação da própria obra. Isso me deu uma visão mais teórica. Aí eu fiz...

Trabalhei com artes gráficas, trabalhei com tudo. Fiz estágio no Museu Paranaense com o professor Flávio. Ele fez uma pesquisa muito interessante sobre a pré-história. Fui pela primeira vez com ele visitar as pinturas do Guartelá, de Piraí [do Sul] também. Então, a minha intenção era essa, a de fazer pesquisa e trabalhar teoricamente. Mas, surgiu no escritório do Ciro, o Ciro foi convidado para ir à Europa. Ele foi para a Itália, etc... Me perguntou [então] se eu queria dar umas aulas dele. Eu acabei começando com as aulas dele. Eu gostei, e logo em seguida um professor acabou me perguntando se eu queria dar aulas no CEFET. Comecei dando aulas, gostei, mas no primeiro momento não pensei em dar aula. Dando aulas você também faz pesquisa. O fato é que quando o magistério foi levado a sério, que foi no começo, ele foi destruindo a minha obra plástica. Eu começava a questionar o que eu estava fazendo, eu estava teorizando demais. Até que, decidi que eu não poderia levar as duas coisas juntas (as duas profissões) e levar a sério as duas. Eu teria que escolher. Você sabe como é que é quando você começa a dar aula. Você tem horário de manhã, de tarde, de noite, [assim], eu não tinha então um horário. Se eu tivesse um horário fixo, por exemplo: se pela manhã eu pudesse pintar e [se eu] desse aulas a tarde e a noite... Se eu pudesse ficar o dia inteiro pintando... Eu não tinha isso, não é? Eu começava a pintar e tinha que sair correndo para dar aula, quando eu voltava já era outra coisa. O que eu tinha feito já não valia mais nada porque não estava fazendo uma pintura acadêmica, eu não tinha modelo, o modelo era da minha cabeça. Então, você vai deixando para depois. Um dia quem sabe eu comece a pintar de novo... Eu confesso que às vezes eu tenho coceirinhas, às vezes mais pela gravura do que pela pintura. [Más], você começa a dar aula... Quando eu comecei a dar aula na universidade (no CEFET, até que não era tanto, era para o curso médio), quando comecei a dar aula pela PUC, pela [Universidade] Federal (dava aula para o curso de Educação Artística), então, começaram a aparecer aqueles que já queriam fazer um trabalho plástico. Daí a dificuldade que eles têm de se inserir no meio. Queriam que eu fizesse apresentação [de catálogos], queriam que eu falasse sobre o trabalho [deles]. Uma questão que incomodava muito os alunos, era saber em que estilo eles se inscreviam. Quer dizer, eu sou o que? Essa idéia

de identidade. Como eles eram muito jovens, eles tinham essa preocupação de se inserir dentro de um movimento. Daí eu comecei a escrever, apresentar exposições. Daí você começa a fazer, não só para os alunos, mas, também para artistas que já tinham certo percurso. Então, surge a crítica de arte, crítica de arte um enveredar por um caminho diferente. Você já tem a história da arte e assim, tudo vai sendo acumulado. Você não tem um, nós não somos preparados para ser críticos de arte. Você vai fazendo, você tem uma forma formação que achou necessário, uma formação plástica. Daí você vai desenvolvendo, porque a formação do crítico é mais a leitura. Tem que ver os pontos críticos para ver se... Como [eu] não tinha formação diretamente nisso [eu] não sou formalista, eu não sou igual a ninguém. Porque [a minha crítica], do ponto de vista da produção, ela era totalmente ingênua. Tenho uma dificuldade enorme para escrever, para começar a escrever. Tem gente que é formado para isso, vai fazer o curso de crítico de arte, fazer oficinas de redação. Tem [que fazer] muita redação e colocar lá qual é a tua idéia. No começo era difícil. Quando eu ia corrigir, fazer a correção, eu fazia outro texto. Mas, você vai aprendendo, tudo se aprende. E junto com isso eu comecei a organizar exposições. É tudo uma decorrência, mas a minha formação, aquilo que eu trabalhei, foi para ser professor de história da arte. Foi nisso que eu me dediquei mais. Procurei ler tudo, estudar tudo para poder... Inclusive, uma parte da minha formação foram as viagens. Eu sempre viajei, sempre gostei de viajar. Ao mesmo tempo, uma parte de lazer e uma parte de estudo. Então, [eu] sempre fazia as viagens que tinham uma finalidade de estudo. Ia para o nordeste, ficava um pouco na praia, mas, também ia visitar a cidade. Queria conhecer o máximo da arte brasileira. Claro que isso não é tão fácil, eu vi bastante [coisas], mas não vi tudo. Profissionalmente eu me identifico como professor. O negócio da crítica de arte é que ela é um exercício interessante, um exercício intelectual, mas eu não tenho o tempo necessário para me dedicar a isso. Para fazer uma crítica eu demoro muito tempo e o profissional não tem isso. Alguém pede uma crítica em até 15 dias, para mim isso é impossível, porque até que eu consiga pensar, que eu consiga fazer a entrevista... Eu demoro para redigir, demoro mesmo.

K-E se fosse para você fazer um balanço da crítica de arte, principalmente no Paraná na segunda metade do século XX. O que é que você diria? Diria que essa crítica é mais informativa? Ela tem espaços nos jornais? Quem é que contrata o crítico para fazer isso?

B- Você veja, a gente tem um histórico muito interessante que é o trabalho da professora Adalice Araújo. Ela era uma heroína porque sabendo das condições que os jornais têm... Porque arte não vende, então, é mais uma sofisticação do jornal ter uma parte de artes visuais. Mas a Gazeta sempre teve essa preocupação, o que viria a ser o caderno G, de ter uma parte cultural onde anunciavam, tinham pessoas que se dedicava. Eles faziam gratuitamente, não pagavam. Tinham Colunas interessantes como a do Francisco Lacerda. Bom, várias pessoas, principalmente as da família Lacerda que se dedicavam muito a escrever sobre a cultura paranaense, etc. Depois, surge... No final da década de 60 é que a Adalice começa a escrever. Quer dizer, então ela mantém uma coluna semanal de artes visuais. É até é um trabalho muito interessante de abertura da crítica. Agora ela tinha essa visão, não só de crítica como também de jornalista. Porque no jornal ela não pode ser...

K- Muito agressiva?

B- É. Não que a crítica tenha que ser doce mas, antes de mais nada, não [pode ser] destrutiva. Porque no jornal, nem sempre o leitor é um leitor especializado. Isso para que ele leia, para que o jornal tenha interesse em publicar alguma coisa. A Adalice fazia esse trabalho que eu acho muito interessante de primeiro dizer o que é para depois fazer a crítica. Mas ela levantou isso, durante muito tempo acho que ela foi a única a fazer crítica de arte. Nós temos uma história de crítica de arte no Paraná que é muito interessante, mas é o passado. Depois, há um hiato bastante grande (antes dos anos 50) eram vários críticos: o Nelson Luz, eram vários críticos que... Gosto muito do Viaro, era crítico literário, mas falava muito de arte. Agora, a partir dos anos 60, dos anos 70, a Adalice dominou sozinha um mercado, não é? Ela é que vai fazer, por vontade própria, mas é que ela tinha uma intenção de pesquisa da arte paranaense. Como ela já tinha... Entre nós, ela já era uma artista, uma professora consagrada. Ela já tinha condições de se dar ao

luxo de fazer o que ela quisesse. O interessante é que já nessa época ela tinha idéias de escrever sobre a arte paranaense, então, essa pesquisa no jornal era a primeira, a base da pesquisa dela para que ela escrevesse a tese sobre arte paranaense. Quer dizer, o primeiro estudo de fôlego que se fez sobre arte paranaense que começa na Pré-História e vem [até os dias atuais]. [Isso tudo ela faz] num trabalho que ela começa em 72,73. Então, até nos anos 60 ela fez um levantamento de todos os artistas. Não como esse que ela está fazendo, o dicionário, que eu acho que é muito grande. Mas, ela já fez isso nos anos 60,70 com base nesse levantamento que ela fazia para o jornal que até certo ponto a obrigava a uma pesquisa.

K- E uma contribuição dos críticos, dos jornalistas, os literatos que me parece que estão próximos, e mesmo os professores na inserção, na legitimação da arte Moderna, por exemplo, no Paraná?

B- É, porque, precisava uma orientação. Eu acho que muitos contribuíram de uma maneira de outra, escrevendo um pouco. Ou mesmo o professor de arte. A gente recebe até hoje cartas de alunos: "De repente eu me encontrei em Florença a trabalho e pude aproveitar o museu dos ofícios. Quer dizer, eu acho que precisa sempre. Se você não sabe que a coisa está ali, você não vai procurar. Artes, para mim, tem um processo de comunicação muito peculiar. É uma informação possível, mas não é uma informação gratuita. O sujeito tem que ter vontade para observar uma obra de arte, não é como uma notícia do jornal: "Vai chover hoje!" Ah, tá legal! Mas a informação da arte é uma informação. Essa informação através da arte é uma comunicação porque faz parte do trabalho humano, mas é um trabalho muito pessoal porque essa outra pessoa tem que, mais ou menos, entrar na idéia da outra. Então, exige do espectador uma vontade. Portanto, não é uma comunicação rápida que se possa passar correndo. Então, existe em termos de arte de erudição [aquele que diz]: "Eu conheço o museu do Louvre". Quer dizer: "Eu fui lá e vi a Monalisa". O que eu acho um absurdo. Então, o trabalho tanto do professor quanto do crítico é em determinado momento levar isso. Quer dizer, você tem a chance de estar aí, porque não aproveita? E veja, pare e não passe correndo. Numa excursão, ver o museu do Louvre em 15 minutos. Quer

dizer, vai passando pelos corredores. É [apenas] uma forma, a sensação de estar no museu do Louvre. A função do professor, do crítico é justamente começar a mostrar esse caminho. Só que quando nós entramos nas correntes de vanguarda, essas realmente são mais complicadas porque nós vamos trabalhar com a memória individual, vamos trabalhar com questões que pertencem a memória do indivíduo. E elas não se conformam mais dentro de normas, as normas não mais existem. Daí o papel do crítico. Não que ele vá dizer – Ah, isso aí é isso aqui. Ele vai abrir portas pra se identificar o que está lá... São pequenas portas. Então, quando você entrou não tinha nenhuma chave para você definir aquilo. São trabalhos pessoais, o artista não diz, ele não tem a obrigação de dizer. Se ele fizer um discurso, ele está fazendo outro discurso. Ele já fez o discurso dele que é o discurso artístico. Então, cabe ao crítico tentar desvendar isso, seja porque conversa com o artista e tira dele informações que o artista não diria normalmente, ou porque na observação, no estudo, ele vai deduzir alguma coisa. Agora não vai haver a verdade. Não há. A verdade é sempre de quem está observando.

K- Acontece muito aquela coisa de o crítico dizer coisas que o artista nem sequer pensava.

B- É, isso é normal.

K- Mas, às vezes o artista também se cala porque achou bem interessante a interpretação do crítico.

B- É, às vezes é interessante porque abre portas também para ele. No trabalho artístico abre-se muito, trabalha-se muito o inconsciente do artista. Raramente ele está consciente do que está fazendo. E o crítico porque já tem certa, já está acostumado a fazer, acaba identificando. Então, é muito normal e muito bom esse trabalho crítico, principalmente com os artistas jovens. Eu acho que os artistas jovens são os que deveriam usar muito mais do crítico. Não contratando o crítico para escrever, mas, para conversar sobre a sua obra, etc. Não partir de que o que o crítico está dizendo é uma verdade, mas pode ser. Há alguns artistas que fazem isso. Poucos, como é que é o nome dele? O Azambuja, o Marlon Azambuja. Ele sempre me convida, ele convida a Maria Cecília, ele convida a Maria José para ir

lá ver o que ele está fazendo, simplesmente para ver. Isso é importante vai ouvir de cada um deles, ele vai ter quatro opiniões diferentes. Ele vai aproveitar aquilo que ele achar que deve. Acho que esse é o papel do crítico. Dizer também se a coisa está boa ou se não está boa, quer dizer, qual é o caminho. Mas, não precisa ser agressivo, não é? Você pode destruir uma carreira se você for agressivo dizendo: "Olha isso aqui não vale nada". Você pode até pensar que não vale nada, mas, eu sou da a seguinte posição: mesmo dentro daquilo que não vale nada sempre existe alguma coisinha que vale. – Aqui olha, há um caminho. Eles me convidaram para fazer a apresentação de uma exposição e o que é que eu vou dizer: Não posso fazer a apresentação porque vai embolorar, porque está no começo. Aí você pode mostrar quais são as possibilidades. Acho que isso é um trabalho, um trabalho educativo. Mas um pouco porque eu sou professor, daí você tem a função de não simplesmente dizer o que está ali, mas o que não está, e achar o caminho certo, o que você pode fazer.

K-E você acha que daria para viver somente como crítico no Paraná?

B- Eu acho que é muito difícil. Você vai cobrar de quem? Do artista?O artista não tem dinheiro nem pra fazer a exposição, você não pode cobrar dele, tem que ter outros mecanismos. Agora, não é uma coisa que dá certo o tempo todo, por exemplo, você pode trabalhar com artistas que estão ligados, ou que fazem projetos pela lei de incentivo. Quando eles fazem um projeto eles prevêem um catálogo, aí você recebe. Mas quando um artista vem particularmente me pedir, aí eu jamais cobro. Pode ser até uma coisa errada porque não é profissional. Mas ele pode estar na mesma situação que eu, ou talvez até pior. Ele quer mostrar seu trabalho e não tem como. Eu acho isso terrível. Você veja nos esquemas internacionais, europeus, quando uma galeria vai fazer uma exposição, ela que aplica, ela que contrata o crítico, o artista pode até sugerir, mas é a galeria que contrata e paga. Eles pagam bem porque é um trabalho sério. Aqui não, o que você vai fazer? Já para conseguir a galeria ele teve que dar 50% do preço dos seus trabalhos e às vezes ele paga o coquetel, quer dizer, por mais barato que seja tem um preço. Você vai cobrar dele? Não é justo. Mas, você depois acaba ganhando um trabalho do artista, uma coisa assim, uma troca por aí. Mas para

sobreviver como crítico é muito difícil. A não ser que você esteja vinculado às leis de incentivo, pode ser municipal, pode ser nacional, daí é outra coisa. Já fiz vários trabalhos que me foram pagos, porque foram via lei de incentivo. Você mandou o texto... Só que você não consegue fazer um livro por mês, não é? Mas o meu caso é diferente porque eu demoro muito para escrever, faltam os mecanismos. Depois que eu começo escrever daí vem um pouco o falar. Eu escrevo um pouco como eu falo e depois conserto tudo. Só que eu estou consciente de que escrever é diferente de falar (porque falar tem o hábito). Eu dou aula o dia inteiro há trinta anos, então, você acaba se habituando a falar (risos). Mas você está consciente de que é uma outra organização, em parte diferente do texto escrito. Eu me seguro um pouco, só que quando eu começo... O difícil é começar a fazer um texto.

K- Eu queria que você falasse um pouco quanto a programação de eventos no Paraná, palestras...

B- Na verdade, eu tenho participado pouco, porque como eu tenho dado muitas aulas eu não estou disponível nos horários. Quer dizer, o ideal é você ficar, é ter a dedicação exclusiva na Universidade Federal do Paraná, daí seria ótimo, você dar um número xis de aulas. Daí você tem 40h de contratação e pode participar lá. Na quarta-feira à tarde, tem aquele debate do artista na universidade. Isso é interessantíssimo, quer dizer, é de se aproveitar bastante. Então, tem os espaços, eles existem. Algumas galerias fazem palestras gratuitas. Quer dizer, os espaços para discussão são muito maiores do que eram antigamente. Antigamente não havia, a não ser a mesa do bar. Em Curitiba só havia a mesa do bar, na mesa do bar é que se discutia arte, pintura, entre outras coisas. Mas era lá, não havia outro espaço de discussão. Por que, os *vernissages* eram uma festa para dondocas mostrarem que conheciam arte – nada se discutia.

K- Mas Bini, de acordo com umas experiências em que eu participei de eventos. Percebi que eles são um tanto excludentes para os não iniciados na arte moderna, na arte contemporânea, na história da arte.

B- Dizer que é popular não é. Normalmente, esses debates, quando são organizados pela universidade são mais tranqüilos, quando é o diálogo com o

artista. O artista não tem porque sofisticar. Só se o artista for também de narizinho empinado. Mas há alguns debates que... Por exemplo, lá na casa Andrade Muricy eu não sei porque aquilo, eles fazem a coisa muito... Quando eu participo, eu levo a discussão no nível de todo mundo. [Só que] não existe a discussão no nível de todo mundo. Há realmente um trabalho acadêmico, um trabalho de pesquisa que você faz para desenvolver o seu trabalho. Daí sim ele vai lá em cima e só você entende. Agora se é uma coisa que só você entende, para que ele existe. Existe só pra você, não tem porque você passar para os outros. Eu não vejo nada de dificuldade em arte para você não poder fazer com que os outros entendam, se é trabalho humano tem que ser entendido... Mas algumas galerias particulares também gostam de fazer algo só para entendidos, só para iniciados. Precisa haver também, na universidade deveria ter discussões mais sérias. (Mas isso não é todo mundo, é um número pequeno. Existem pessoas que acham bonito, e o brasileiro sempre gostou de alguém que fala difícil. Quando ele não entende está bom. Até deveria desmistificar um pouco isso). A Maria Cecília, por exemplo, escreve bem simples. A Niuza, por exemplo, tem uma cultura fabulosa, mas quando escreve ela faz muita citação, quando ela escreve ela torna a coisa mais simplificada. Então, ela tem um trabalho aí. E o próprio artista quando fala também não é sofisticado.

K- E você acha que isso contribui um pouco, essa discussão mais rebuscada, mais sofisticada, para que haja um pouco de medo para o não iniciado?

B- Não, eu acho que essa discussão um pouco mais erudita, mais rebuscada, ela deve acontecer em determinados meios, num encontro só de artistas, só de intelectuais, aí você pode... Agora mesmo, eu acabei de vir de um congresso, e assisti uma conferência brilhante da Anna Teresa Fabris, ela estava falando para alunos da pós-graduação. Estava sentado ao lado de uma menina que era aluna da pós-graduação da ECA. Nenhum dos nomes que a Anna Teresa estava falando a menina conhecia, ela não sabia escrever. Ela escrevia qualquer coisa e depois olhava [para o lado]. Porque como estava anotando, eu escrevi os nomes, eu fiquei só olhando para ver o que ela queria fazer: Ela olhava e aí corrigia. Quer dizer, puxa vida! Um aluno de pós-graduação... Nós estamos falando de artistas

que são extremamente conhecidos como por Orlan, Cindy Sherman. Quer dizer, aí tem que conhecer. É duro você saber em qual é o nível que você deve falar, era um congresso internacional dos críticos de arte. Lá realmente se... Aquela menina do Mato Grosso lá, sempre esqueço nome dela. Ela fez um discurso popular, mostrou a arte, a exposição dela era "Arte aqui é mato". E acabou com todo mundo. Tinham pessoas mais sofisticadas que gostaram do que ela mostrou. Ela [abordou] como você reage dentro daquela arte, daquele território, uma batalha que... Se a gente tem dificuldade na nossa cidade, nosso território, de conseguir público, imagine lá no Mato Grosso que é uma população que se gerou através do deslocamento de outras regiões e, que foram lá em busca exclusivamente, de sobrevivência. Ela descobriu artistas espetaculares que vivem lá, que eram artistas populares e que hoje exibem uma arte extremamente sofisticada. Eu acho que isso é importante, que a forma dela mostrar é exatamente dessa maneira. Ela tem que falar isso, usar o linguajar da região. E ela é uma mulher sofisticada com uma bagagem cultural bastante grande, mas ela usa esse vocabulário mesmo dentro de um congresso internacional que estava cheio de gente de fora.

K- Interessante. Bom Bini, agora eu gostaria de direcionar a entrevista um pouco mais para a curadoria. Se você pudesse pensar, que viesse na sua cabeça agora alguma exposição que você organizou que fosse uma exposição de arte paranaense, que marcou, que você achou que o seu trabalho foi super importante, que o resultado foi satisfatório. Se você pudesse começar descrevendo brevemente como é que foi, desde organização, desde o primeiro contato, como é que você teve a idéia, ou se foi uma parceria, se foi encomendado...

B- Normalmente, a curadoria ou você faz via o artista, onde ele convida para a curadoria, ou então é por uma entidade. Daí eu acho interessante ver duas questões: há curador, existe o curador que está ligado a uma coleção. Por exemplo, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná deveria ter lá dentro um curador. Apesar de que eu não gosto muito desse nome curador, um comissário da exposição, alguém que possa entender um pouco da exposição, que conheça o acervo, que faça pesquisas no acervo, que tenha a capacidade de fazer determinados recortes no acervo. E existem os curadores independentes que

trabalham mais com o que eles vão colocar dentro do museu. Então, eles vêm com uma exposição de fora. Existe um problema nisso, é que há uns que são, de certa maneira, independentes e que são chamados para fazer uma curadoria sobre uma exposição. Então, aquela idéia que você tem da totalidade não vai fechar com o acervo que você tem lá. Eu colocaria esses dois problemas, quer dizer: se você já sabe de ante mão em que acervo você vai trabalhar é uma coisa, mas se você chega de fora com uma idéia, com uma exposição, digamos, dos anos 70 em Curitiba, aí você vai ter que tentar trabalhar com o que é que existiu como idéia nos anos 70 em Curitiba. Eu tenho isso de acervo para ser trabalhado, é aí que restringe bastante a atuação, que é o que normalmente acontece, não é? Então, eu fiz umas mostras grandes de arte paranaense. A primeira, que foi uma das maiores junto com a Maria Cecília, foi a de Arte Paranaense na inauguração do museu que agora chamam de Oscar Niemeyer, na época era o Novo Museu. Então, num primeiro momento, eles pediram um projeto. O projeto era maravilhoso, só depois eles disseram que irámos trabalhar com acervo do Estado. Apesar do acervo do Estado ser variado, ele não continha obras importantes que a gente precisava. Então a gente dividiu em dois períodos arte moderna em arte contemporânea. Por exemplo, para eu entrar em alguns conceitos da arte contemporânea eu precisava de alguns artistas modernos como é o caso do Loio Pérsio. [Só que] a obra que estava disponível do Loio Pérsio na coleção do Estado não era, para mim, a que permitiria falar sobre arte contemporânea. Então, fica restrito, quer dizer, o ideal é que eu pudesse trabalhar há mais tempo. Primeiro, entender aquele acervo e trabalhar um recorte naquele acervo. E aí os artistas ficaram chateados, perguntando por que é que não estavam lá? Acabou que a gente teve que fazer uma outra idéia, quer dizer, não é linear, a exposição não é linear. Então isso é fácil, no sentido em que você tem todas as obras disponíveis, mais ou menos conservadas, por que o museu mantém as coisas mais ou menos em ordem. Às vezes, tem que trocar a moldura porque não tem nada a ver com o quadro. Muda o diretor, outra coisa que eu acho terrível, não é? Muda o diretor do museu, muda todo o pessoal. Aí entra gente que gosta de moldura dourada. Então, em todos os quadros coloca-se moldura dourada.

[Depois] entra outro cara dizendo que não gosta de moldura dourada, compra moldura amarela. Então, muitas vezes, essas molduras atrapalham a visão do quadro. E [olha que] nós estamos tratando de quadros de arte contemporânea [em que] o artista muitas vezes nem pensou em moldura. Eu tive agora, essa exposição de Franco [Giglio], foi isso. Quase todos os quadros que nós recebemos, recebemos com moldura. Mas, originalmente o Franco fez aquilo sem pensar em moldura. Inclusive ele fez de forma a afastar o quadro da parede, de forma que a coisa ficasse solta, e daí? E [olha que é] gente que trabalha com arte! Colocaram umas molduras enormes pretas, marrons, fechando o quadro inteirinho. Quando a gente tirou os quadros da moldura com autorização do colecionador, evidentemente, o quadro respirou, quer dizer, ficou outra maravilha, estava até preocupado em expor. Mas veja tem que entrar nessas linguagens. Então o museu está mais ou menos organizado e aí você chega lá e tem que procurar... Porque daí é a curadoria? Antigamente, você tinha umas telas e tinha que expor aquilo ali. A curadoria começa quando você quer contar uma história. Então, o curador passa a ser quase um co-participador, um co-criador da obra do artista, ou de uma coleção. Ele vai pegar aquilo lá e vai querer mostrar didaticamente, ou mesmo artisticamente, uma questão dentro da história. Então, o curador geralmente conta uma história. O curador começa existir quando começam a existir essas grande exposições. Quando querem contar uma história muito grande precisa [haver] alguém que domine até a maneira como você vai expor, criar uma arquitetura. Há museus que são feitos em casa, casas antigas. Então, você tem mais ou menos a coisa definida, o espaço, e você o utiliza como se fosse uma visita a uma casa, aos quadros que você tem numa casa. Agora você pega o museu, o museu Oscar Niemeyer, ele é formado de corredores. Você tem grandes corredores, imensos, espaços maravilhosos. Não dá para você expor pouca coisa ali, a não ser que a obra seja monumental, você tem que criar espaços. Eu acho que o curador entra nesse aspecto, ele decidi que tipo de exposição faz: se ele faz com um artista, geralmente ele deve trocar informações com o artista. Também não pode... Sou um pouco contra o que está na moda: as exposições cenográficas. Porque se você precisa de muito cenário para mostrar

um quadro, deve ser porque tem alguma coisa errada com o quadro. Não gosto de cenografia, mas eu acho que tem que ter uma arquitetura para a exposição, aproveitando o espaço que há. Outra experiência que é recente é o trabalho com colecionadores, isto é, a dona Maristela Requião que é presidente do [museu] Oscar Niemeyer, tinha a intenção de fazer essa exposição do Franco Giglio porque era amigo dela, etc. Por outro lado, a esposa do Franco mora em Curitiba, então, convidou a Rosely (a esposa) para fazer a exposição. Eu tenho a impressão que a Rosely não se sentiu à vontade, porque não deve ser muito fácil você fazer uma exposição grande como essa, do marido morto. Porque ela viveu muito pouco tempo, eles casaram e ele logo faleceu. Daí é que eu entrei com um convite, mas eu sempre considerei que a Rosely é que estava por trás da exposição. Toda vez que eu iria fazer alguma coisa, eu conversava com ela. Mas, então que tipo de exposição? Então, eu tinha uma idéia e fui atrás dessa idéia. Nós tínhamos um problema: a maior parte das obras do Franco que estariam na coleção da Rosely foi queimada num incêndio. Então, não poderia contar com as obras brasileiras, mas eu poderia contar com a parte italiana. A parte italiana foi mais fácil, porque Rosely foi atrás de tudo. Eu só completei com alguma coisa de amigos que eu sabia que tinham pinturas em casa. [Tive que] lembrar quem eram os amigos do Franco na época. Mas por que eu consegui fazer isso? Porque eu fui amigo do Franco, também o conheci, eu sabia quem eram os amigos do Franco, os locais que ele freqüentava e eu fui mais ou menos atrás, [para] conversar e pedir informações. Então, o que se exige do curador é uma formação muito grande de arte e ele tem que ver que tipo de acervo ele vai trabalhar. Se é um acervo de museu é um tipo de trabalho, não é? E aí seria ideal que o próprio museu tivesse um curador e depois convidasse um curador de fora. O que é a curadoria? É um olhar de alguém sobre alguma coisa. Por exemplo, isso, um evento grande que está acontecendo é a Bienal de São Paulo. Contrataram o curador que já fez aquela anterior. Na Bienal anterior, ele dividiu o trabalho, nessa, ele preferiu trabalhar sozinho. É um estrangeiro, um alemão, é um crítico de arte muito bom, é ótimo como crítico de arte, etc. Mas, a meu ver, é um olhar estrangeiro e estereotipado da pintura brasileira. O que é que ele fez na Bienal?

Uma bienal exótica, muito precária, algumas coisas... Eu acho que falta muita coisa do contemporâneo. Não só em termos de Brasil, mas do mundo inteiro. Mas ele fez tudo ao gosto dele. Então, ele chamou isso de território livre. Aí eu me lembro sempre do Mário Pedrosa que disse: "A arte é sempre um território livre". Isso não é um nome para uma exposição como a Bienal. Você pode ter um olhar de fora, mas daí tem que ser assessorado por alguém que conhece, ou esse olhar de fora tem que ter um tempo disponível bastante grande. Mas daí, entra a condição econômica do Brasil, de poder se inteirar de toda a arte [com a qual] ele vai trabalhar. O conhecimento, o curador de um acervo tem que ter o conhecimento completo desse acervo: o que está se conseguindo fazer um pouco hoje com a universidade de São Paulo (MAC USP). O museu da universidade de São Paulo dividiu seu acervo em várias modalidades: fotografia, pintura (dentro da pintura eles separaram...), escultura. Eles têm um curador para cada área. A Cristina Freire, por exemplo, só cuida do acervo da arte conceitual. Então, ela domina aquele acervo, ela pode fazer uma mostra sobre arte conceitual brasileira a partir do acervo do MAC. Então é restrito? É restrito, mas ela tem uma visão maior e ela pode fazer discursos mais específicos sobre... A outra coisa é um curador independente que é convidado, contratado por uma galeria, ou mesmo por um museu, onde ele vai colocar lá dentro obras independentes da coleção do museu. Então, se o museu quer fazer uma exposição desligada do acervo (é normal, são exposições itinerantes), aí se contrata um curador que é independente da coleção daquele museu, mas ele é... Ele tem ligação com acervo que ele traz. No museu Oscar Niemeyer teve uma exposição maravilhosa do Louis Eugène Boudin. Quem trouxe a exposição, a mulher que trouxe exposição, é uma pessoa especializada em arte estrangeira do século XIX no Museu Nacional de Belas Artes. Então, se ela faz essa exposição, ela realmente conhece o que está lá. Lá, ela é que é especialista naquele acervo. Porque é muito difícil você trabalhar com tudo.

K- Bini, você já teve participação na escolha de obras para fazer parte de um acervo, no Estado, na Fundação Cultural, você poderia me falar um pouquinho [disso]?

B- As vezes, eles formam um conselho. Normalmente, as entidades têm um conselho. Como eu nunca tenho tempo, não faço parte de conselho nenhum. As vezes, quando se tem uma questão mais... Reúne-se um conselho de fora para aceitar as doações. Veja, a minha posição é a de que nada deve ser jogado fora. O que a gente pode decidir é entre aquilo que é pode ser expoxto e aquilo que não é.

K- Quer dizer que muitas vezes não há um dinheiro, nem, por exemplo, alguém com uma coleção importante que quer vender para o Museu de Arte Contemporânea?

B- Isso é muito raro. O que acontece normalmente são doações: pessoas que têm um acervo e tem um interesse de doar para o museu. Então, é preciso julgar a qualidade dessa obra. É preciso julgar antes, porque depois que têm o acervo não dá mais. Mas também não há uma política de acervo. Não sei como é que estão os outros Estados, mas Curitiba nunca teve, o Paraná nunca teve. É uma crítica que eu tenho colocado o tempo todo. O museu se faz com o acervo. E tem que ser. É por isso que eu digo que você tem que ter um curador que vai dizer assim: – Agora falta tal coisa. O acervo do MAC desse período conceitual é maravilhoso, por causa dos prêmios de salão. Então, todo esse pessoal que hoje é importante da arte conceitual brasileira começou aqui. Ganhando prêmios e as obras [foram] ficando aqui. Agora falta ligação, falta informação, falta trabalhar esse acervo. Um curador desse acervo vai dizer assim: eu preciso agora de uma obra de fulano: Cildo Meireles. O museu vai tentar fazer uma campanha através de conselho pra comprar uma obra desse fulano que eles precisam. Mas não existe isso no Paraná. Então, existem as doações, e existe, por exemplo, o que já aconteceu de uma coleção estar disponível para ser vendida e ser muito importante para o museu. Então, entra-se em contato com particulares, empresas, etc, para que eles façam uma doação. Foi o que aconteceu recentemente, quando ainda existia um Museu de Arte do Paraná, com a coleção do Bruno Lechowski que apareceu em Porto Alegre. Uma coleção de vinte e poucas obras que interessa muito porque o do Bruno Lechowski morou em Curitiba no período. Ele conheceu os artistas daqui e tínhamos muito pouca coisa [dele]. Quer dizer,

há coleções particulares que têm muitas coisas do Lechowski, mas o Museu não tinha. Então, eles conseguiram, através da lei de Incentivo, que uma empresa comprasse isso e doasse para o museu. Foi de interesse de alguém, alguém ouviu falar? Provavelmente o Ennio Marques Ferreira que se virou com relação a isso. Eu não sei, estou chutando o nome dele porque eu acho que o Ennio sempre teve essa visão de completar o acervo. Eu sei o quanto ele se batia. Ele não faz esse trabalho de curadoria. Ele foi mais diretor de museu, mas como diretor ele tinha essa visão de completar as coleções. Eu me lembro dele perseguindo um quadro do Guelfi. É impossível que o Museu de Arte do Paraná não tenha um quadro do Guelfi. A gente coloca na arte Paranaense que o Guelfi foi importante. Foi importante porque, se nem se quer a gente sabe o que ele fez? Ele então seguiu atrás desse quadro e perdeu, porque um particular pagou mais. É lógico! Não tem como você concorrer, principalmente essas obras que são mais raras. Esses dias, eu vi dois Nísio (quadros de um pintor), [eram] cavalos. Achei muito bonito, etc. Os quadros estão pra vender por 20.000 dólares cada um. Quer dizer, é preço barato pra quadro, mas é preço que nenhum museu nosso tem condições.

K- Mas isso você viu onde, numa galeria?

B- Numa galeria a US$20.000 cada um.

K- Isso é muito interessante Bini, porque numa entrevista com Fernando Velloso ele disse que o Nísio é um artista muito reconhecido aqui no Paraná, que vende muito, que consegue altos preços. Mas, se você for para fora do Estado, por exemplo, ninguém ouviu falar dele. Isso é uma questão que não acontece só com ele, mas também com outros artistas do Paraná.

B- [Acontece] também com outros artistas do Paraná. Não há uma representatividade fora. E há, não sei, uma questão nossa que a gente não tem... As entidades não deixam sair, não é? Toda vez que eu participo de um evento desses (um congresso importante), por exemplo, como estava fazendo com a exposição do Franco, eu apresentei a minha questão do território livre porque o tema era a mundialização. Nesse congresso, eu apresentei a minha questão ligada a essa idéia de território livre com o Franco. (Trecho incompreendido) [No que se refere à] aquela relação da fotografia com a pintura, mais de 10 anos antes, o

Franco estava fazendo isso em Curitiba. Então, isso está aqui agora e não tem visibilidade fora. E [olha que] o Franco trabalho em Minas, trabalhou no Rio de Janeiro, não é? Quer dizer, Curitiba é a terceira cidade em que ele vem de passagem e acaba ficando. Só sai para a Itália. Na Itália vai ser patrocinado por um escritório ligado à revista "D'Ars" que é uma das mais ricas e importantes revistas de arte italiana. Lá, ele é conhecido como um pintor brasileiro, aqui ele é conhecido como um pintor italiano. Nós não temos assim, nenhum nome paranaense que teve um devido destaque nacional. Porque nunca teve um museu que tivesse uma competência pra fazer isso. Agora, com o museu Oscar Niemeyer, é o momento deles começarem a agir. Mas aí falta o conhecimento. Nós temos, não temos profissionais lá dentro. Se juntou um grupo de pessoas que gostam de arte. A única profissional que tem lá, que realmente é uma executiva dentro da arte, é a Sandra Pugnaloni que é a mulher que organiza as exposições. Agora, a partir do momento que ela contrata o curador, não é mais da competência dela. É aí que acontecem as confusões. Ela traz as exposições. O museu tem trazido grandes exposições. Está fazendo o seu papel, mas outro papel é levar pra fora não só trazer de fora, [só que] o que nós estamos fazendo aqui também tem que ser mostrado lá. Isso é que o museu deve fazer.

K- Como é que isso acontece?

B- É preparar exposições e levar, fazer circular. É mostrar, é impor dizendo: - Olha nós temos uma arte aí que precisa ser mostrada.

K- Mas você acha que é por isso que nós conhecemos artistas paulistas e cariocas?

B- Porque eles vêm para cá expor, trazendo exposições prontinhas. É muito mais fácil pegar uma exposição pronta e pôr no museu Oscar Niemeyer do que fazer uma exposição daqui. A exposição já está pronta, já foi feita lá para o Museu Nacional de Belas Artes. Traz aqui, então desmonta e obedece um pouco a planta que você tem nas salas. Inclusive, a moça teve sorte com a exposição do Louis Eugène Boudin [que ela montou recentemente] porque ela aproveitou a mesma sala do Rembrandt, ela só tirou a parede. Ela aproveitou porque a coisa estava meio pronta.

K- Então, você acha que uma das questões é essa coisa do museu que não está levando as obras daqui para fora?

B- Eles estão guardando. Acho que deveria, acho que um dos objetivos do museu deveria ser essa troca entre grandes exposições. É maravilhoso a gente ver a exposição do Dadá e do Surrealismo em Curitiba. Eu fiquei empolgado, mas agora, o que é que nós vamos levar para fora? É começar fixar esses artistas, quer dizer, se o momento é de vanguarda, vamos levar artistas de vanguarda. Agora eu sei que eles estão montando uma exposição dos artistas paranaense com a visão de um grande curador de São Paulo que é o Emanoel Araújo. Só que o Emanoel Araújo não sabe nada de arte paranaense. Então, o que é que vai sair, não é? Como é que ele vai fazer isso? Quem o está assessorando? Eu acho que o museu não tem pessoal especializado de arte lá dentro. Claro que essa visão externa pode ser interessante, mas se, de repente, ele ver só porcaria, então ele vai querer mostrar só porcaria. Não sei como é que é? Que coleção ele vai usar? Que acervo que ele vai usar? Se você tem um curador do acervo do museu Oscar Niemeyer... (fora o acervo do MAC PR, todo o resto [das obras estatais] está lá). A princípio é um bom acervo, que foi o acervo da Secretaria, mas que tipo de critério eles tiveram para fazer esse acervo? Você perguntou se eu já trabalhei em algum dos acervos. Realmente, eu tenho um pouco de culpa, então. Porque quando quiseram reunir os acervos, a Maria Cecília reuniu um grupo de pessoas para decidir o que deveria ficar ou sair. Aí é que entra aquela questão, eu acho que nada deve sair, mas daí você deve colocar em quarentena, quer dizer: Isso aqui não deve ser jogado fora, mas é um material que não tem, assim, uma presença para a exposição. Isso é importante para estudar a vida do artista: O que é que ele fez? Ele fez porcaria? Está aí a porcaria. Agora não é uma obra que se possa expor em qualquer tipo de exposição. Não é uma obra representativa do artista. Ou ele fez brincando ou... nós não sabemos como ele chegou ali. Só se aquilo ali tem um papel importante para a descoberta de outras coisas. Agora, jogar fora jamais. Essa é a minha posição. O que eu vi lá no museu é que muitas dessas coisas que eram material para guardar no museu para estudo, estão lá numa seção para exposição. E o Emanoel Araújo está olhando... Como é que ele vai saber até que

ponto no meio da aquela quantidade enorme? Uma coisa assim que eu achei magnífica que o Ennio fez, foi juntar na casa do Jefferson César tudo o que ele tinha dentro da gaveta porque ia ser jogado fora. A mulher deu para ele, são milhões e milhões de estudos. Eu não consegui ver tudo, mas ele organizou tudo e colocou isso em papel manteiga para preservar. Você tem lá desde o primeiro desenho, o pato Donald. Ele começou desenhando o pato Donald. Então ta, toda criança começa desenhando o pato Donald. Isso pode servir depois para uma investigação mais séria de toda a obra dele. Você tem esse material que é bastante rico e que não se perde. Agora, até que ponto você vai expor numa exposição do Jefferson Cezar um desenhinho que ele fez do pato Donald? Isso não existe, eu estou brincando! Se bem que ele tem lá umas figurinhas do Dom Quixote. Agora, até que ponto isso pode ir para uma exposição? Do Franco, por exemplo, poderia fazer uma exposição só dos desenhos. Todos os desenhos são bons, incríveis. Mas, em compensação, quando eu fui mostrar os desenhos lá pro... O de São Paulo... O Ruy Otack, ele olhou a exposição e disse: não gosto dos desenhos dele! É a opinião de um arquiteto. Ele não gostava dos desenhos do Franco. E eu que centrei toda a exposição nos desenhos do Franco porque, para mim, é uma das coisas mais interessantes que tem. Muitos dos desenhos que eu achei que deveria colocar eu não pude colocar, tudo porque eram milhões e milhões de desenhos. E o cara chega e diz: "Não gostei dos desenhos, mas a exposição é boa." Bom, não viu nada da exposição! Vontade de bater a cara no chão.

[troca de lado da fita K7]

B-Então, depois você tem que ver o que vai aproveitar (risos).

K-Bini, então você acha que o artista paranaense não é reconhecido lá fora. [Acha que] isso não passa pela vontade do artista? Porque o Velloso disse que... Será que o artista aqui no Paraná não está um pouco acomodado com um reconhecimento aqui mesmo.

B- Eu acho até que pode ter um pouco disso mesmo. Agora todo artista que apareceu lá fora foi pelo esforço mesmo dele, veja a Eliane Polick que tem certa presença nacional, que tem obras no MASP, que tem... O que é isso, porque isso?

Ela tinha uma galeria, ela trazia o pessoal. No dia da exposição, nas quatro exposições lá no MON, ela estava lá atrás dos críticos, para levar, mostrar a galeria dela. Agora, é uma forma dela... Quer dizer, ela tem condições, ela tem dinheiro, agora todos os artistas têm esse dinheiro? (O Fernando [Velloso] se acomodou um pouco, quer dizer, esse livro dele que saiu agora, podia ter saído há 20 anos atrás e ele [poderia] ter mandado isso pro mundo inteiro.] Agora, todos tinham condição? Eu acho que não. Eu acho que isso aí é o museu que tem que fazer, ou é a galeria, a princípio é a galeria. Porque o sujeito só entra no museu depois que ele tem um histórico, então, a princípio ele tem que começar por uma galeria. Nós não temos uma galeria de arte. As galerias norte-americanas e européias, por exemplo, têm os artistas com os quais trabalham, aqueles que elas acreditam e que elas aplicam encima. Quer dizer, ela compra a obra e depois ela faz o catálogo, a exposição. Ela manda isso pro mundo inteiro. Então, ela divulga esse artista, ela cria. Se esse artista levanta o preço, ela tem a coleção, ela vai ganhar. Mas nem isso, essa sofisticação de pensamento a gente tem. A maior parte das galerias consome quadros deixados lá pelo artista em consignação. Se vender, ele recebe 50 %, se não vender ele vai lá e retira o quadro. Ás vezes nem expõe, eles deixam guardado no acervo.

K- Já que nós estamos falando em galeria, nós temos então o Marco Melo da Casa da Imagem. Ele, numa entrevista para um jornal, disse que prefere trabalhar com artistas de fora. A galeria dele não trabalha, não faz intermédio, não vende obras paranaenses. Ele alega que é porque pode gerar uma confusão no sentido de que o artista paranaense,além dele ter o seu acervo numa galeria para ser vendido, ele também vende no ateliê com outros preços e tal. O que é que você diria a respeito disso, se é que você diria? Você tem alguma coisa a dizer?

B- Isso é uma verdade. Agora, a questão é que a galeria dele funciona com essa ligação com galerias do Rio e de São Paulo e ela não tem interesse, salvo raras exceções... Ele tem alguns artistas paranaense que eu sei que ele expõe. Há alguns paranaenses que eu sei que ele expõe, mas, que entram também no circuito nacional de galerias do Rio e São Paulo. Eu até acredito que ela tenha um acordo, não sei, com outras galerias de forma que ele tenha exposições de lá

vindo para cá. Isso é uma coisa assim mais fácil, porque você não tem que você mesmo organizar uma exposição. Mas, eu acho que ele já fez exposições de paranaenses, fez boas exposições. Agora, sempre é um problema com as exposições paranaenses porque não tem essa estrutura, que provavelmente ele também não tem. Porque terei que dizer bom: - Esses artistas são os da minha galeria. Eu compro a obra deles, eu pago, eu os sustento, eu comercializo. Qualquer venda que vai ser feita aqui no Brasil, ou no exterior, tem de passar pela galeria. Aqui em Curitiba você tem o Josué Demarche que é representado por uma galeria do Canadá. Então, se ele vende um quadro aqui, essa galeria do Canadá tem que ser informada, porque é o preço internacional. Claro que se ele vende para um amigo, não vai chegar a tanto. Mas, ele não pode vender particularmente no ateliê dele. Ninguém sabe onde é o ateliê dele, ninguém visita o ateliê dele, a não ser as pessoas que estão ligadas com a família, etc. Porque qualquer coisa que faça tem que passar pelo Canadá. Mas por que? Porque o Canadá compra toda a obra dele, tudo que ele fizer está vendido lá. Então, se ele for vender aqui, vai vender por um preço mais barato. Então é um absurdo. Ele não vai vender aqui, ele não tem interesse em vender aqui. Ele só vai vender para amigos se ele fizer um preço mais barato.

K- Ele tem um reconhecimento aqui?

B- Aqui não! Quer dizer, aquela velha história: ele tem reconhecimento fora. A galeria dele faz exposições na França, faz exposições em Portugal, faz exposições nos Estados Unidos, etc. Aqui, que é a terra dele, acho que nem nos museus tem alguma obra dele. Só se em algumas coleções particulares.

K- Esse é aquele artista que foi para o Canadá trabalhar como garçom e daí acidentalmente acabou sendo descoberto?

B- Acidentalmente, ele acabou sendo reconhecido. Ele tinha um amigo que era ligado à galeristas. Ele deixou os quadros na casa desse amigo. Aí teve um jantar. Eles foram mostrar os quadros dele. Os caras se empolgaram com a obra dele. Aí começoram a comprar. Eu não sei como é o nome da galeria, eu não sei quem é, mas é uma galeria que se interessa pela obra dele. Então, ele está tranqüilo, porque ele sabe muito bem que quando ele precisa de dinheiro, manda os quadros

pra lá e vem o dinheiro. Claro que é muito mais barato do que se ele vendesse sozinho, no entanto, se ele vendesse sozinho, no mercado internacional... Mas quem abriu o mercado[para ele]? Então ele tem essa obrigação. Você não vê ele vendendo em outra galeria de Curitiba. Ele só vende lá nessa galeria ou por intermédio dela. Então, provavelmente, o Melo não tem uma coisa assim, como nenhuma galeria de Curitiba tem isso de trabalhar com o artista. Eles têm as telas em consignação. O artista leva lá e se alguém gostar vende. Eu acho que isso é um erro. Então, a partir do momento em que eu tenho um artista que trabalha pra mim numa galeria eu posso divulgá-lo fora. Daí é o trabalho da galeria. Não é artista que tem que sair atrás de cliente, ele não tem esse dom. Ele é artista, não tem dom pra negócios. Então ele não vai poder fazer esse trabalho comercial. Agora, as galerias do Rio e de São Paulo tem... Pega qualquer galeria, ela tem o grupo de artistas dela e tem outros que deixam os quadros em consignação lá. Eles sabem muito bem e aplicam o dinheiro nesses caras. Agora, aqui, [se você é artista e] se chega um comprador na tua casa pra comprar um quadro teu, você vai vender. Lógico, você não tem obrigação nenhuma com o artista. Eu sei de galerias que já brigaram com o artista, que já não vendem mais. Eu até acompanhei a história da Violeta [Franco]. Uma vez, no Solar do Rosário [disseram]: - Não, porque a Violeta vende em casa! Lógico, se vocês não vendem, os quadros dela, não estavam nem expostos na galeria. Então, como é que ela vai fazer. Ela vende em casa, ela precisa vender em casa. Ela sobrevive disso, ela não tem outro emprego. Esses absurdos existem. Eles querem uma prioridade na obra do artista, mas também não pagam a mensalidade do artista e ele tem que sobreviver.

K- Bini, pra finalizar, então, a ultima questão seria a seguinte: na dissertação de mestrado do Geraldo Leão ele insiste que no Paraná, pelo balanço que ele faz na pesquisa dele que é acerca do surgimento do abstracionismo no Paraná, com os salões da década de 1960 ele percebe que o Paraná ficou muito na dependência estatal. Ele [também] arrisca dizer que isso [acontece] até o final do século XX e que nós não conseguimos ter um mercado de arte que permitisse a sobrevivência

do artista fora desse dependência do Estado. Você concorda, o que é que você diz a respeito?

B- Pois é, eu não li o trabalho dele. Agora houve realmente. Como não existia nenhum sistema de financiamento do artista, o Paraná foi um exemplo de financiamento estatal. A Aracy Amaral vai falar um pouco, o Frederico Morais criticou isso, a Aracy já acha que é uma maravilha, que tem que ser assim. Nós tivemos aí justamente a figura do Ennio Marques Ferreira entrando no departamento de cultura nos anos 60 como chefe, e ele querendo então fazer... Pois é, ele também era artista, ele era engenheiro, ele trabalhava numa empresa de... [Trabalhava] num negócio de estradas e rodagem, DNER? Eu não me lembro, eu sei que ele vai ser transferido, já era funcionário do Estado. Ele é transferido porque ele gostava de arte, ele pintava, participou do Salão dos Pré-julgados, etc. Então, como ele tinha uma profissão, ele tinha um ganho, ele via um outro lado. Ele abriu um sistema, paternalista até, de promover grandes exposições, incentivar os alunos, os artista a ter um pequeno lugar ao sol. Seja por intermédio do Salão Paranaense... Realmente houve isso aí. Houve uma aplicação do Estado, mas que não é tão grande assim de forma a... Mas você tinha a aceitação. Quer dizer, acho que era o Departamento de Cultura, depois se transformou em Secretaria de Cultura e eu coloco aí a figura do Ennio. O Ennio teve um papel importantíssimo nisso: colocando o Estado como salvaguarda. O que era uma posição correta, como os artistas não tinham nenhum outro refúgio, não tinham galerias. A única galeria que tinha era a Cocaco à qual o Ennio estava ligado também. Não havia quase nada, não havia um mercado de arte, e o Estado passou a se preocupar com esses artistas, promovendo exposições. As exposições que saíam eram exposições nos espaços da Secretaria. E dava o catálogo, dava o coquetel. Compra eu acho que nunca houve... a não ser dos artistas que já fazem parte da historia, os já falecidos, eu acho que aí o Ennio conseguiu comprar alguma coisa para as Secretarias, para enfeitar o gabinete dos secretários. Mas ele realmente era paternalista sim, concordo com o Geraldo, apesar de que eu não vi o trabalho dele.

K- Mas aí se trata mais de um reconhecimento simbólico. Não tem um mercado?

B- De um reconhecimento simbólico. Não tem um mercado.

K- Porque o artista também não vai ficar na dependência do salão seguinte pra tentar ganhar um premio um dinheiro.

B- Exatamente.

K- Ele não vai sobreviver disso. Então, como é que os nossos artistas sobrevivem?

B- Pois é. Eu não sei como é que eles sobrevivem. Ou eles vão fazer outra coisa como nós (refere-se a um professor que estava na sala). Nós fomos dar aula. O artista dá aula. Mas o que a gente tinha era o... no meu tempo era o departamento de Cultura. O Departamento de Cultura abria as portas e fazia exposições, ele tinha vários espaços. Então, começou a utilizar todos os espaços do Estado pra exposições. Quer dizer, aí sim eu acho que houve uma ação paternalista. Agora, eu não me lembro, a não ser prêmios do salão paranaense, eu não me lembro de correr dinheiro, o salão dos novos. Quer dizer, mas, não podia viver daquilo. Dava um premio agora no valor de 1.000 reais hoje, isso num ano. Isso quando ganhava prêmio, mas não era todo mundo que ganhava prêmios, não é? Agora o que existia era a oportunidade de fazer exposições e daí a Secretaria dava a exposição, a montagem, dava um catalogozinho, um folhetozinho e um coquetel. Aquele tempo eles podiam dar um coquetel.

K- Então eu tenho que rever essa coisa do artista ser sustentado pelo Estado?

B- Não, eu acho que não havia. Sustentado no seguinte sentido: porque daí abriu espaço para cargos. Então começa, você vai ter, tinha o Departamento de Cultura. Bom, o Departamento de Cultura tem o diretor do Departamento, o secretário, etc. Então, esse pessoal que começa entrar aí são os que vem das Artes Plásticas, que vem do teatro. Começam a entrar ali. Porque não pensa que o problema é só com as artes visuais, o teatro tem o mesmo problema, o cinema tem o mesmo problema. Aí começa um cabide de emprego estadual.

[Trechos levemente danificados pela interrupção de outra pessoa que chegou no local da entrevista]Eu também trabalhei, o Ennio era o chefe, O Calderari e aquela outra menina , a Gilda. A Gilda e o Calderari eram funcionários do ateliê de gravura Potty Lazzarotto. O MAC, o Velloso fez o MAC. Mas dentro desse

pensamento, o João Osório vai ser diretor do Alfredo Andersen, então, quer dizer, nesse aspecto, ninguém incentivou, ninguém comprou obras. As obras que constam nos acervos são obras de prêmios de salão ou então adquiridas pra decorar salas da Secretaria, de várias Secretarias do Estado.

K- Então, são funcionários públicos que exerceram outros cargos e que foram remanejados para as áreas de arte, ou são cargos por nomeação?

B- Alguns são cargos de nomeação.

K- Mas há um vinculo político com esses...

[trechos incompreendidos]

B- Existiam artistas marginais que não tinham como se sustentar, a não ser com quadrinhos que vendiam lá na rua. Puxa, a gente era sem dinheiro mesmo! Por um prato de comida você comprava um desenho do Ben Ami, maravilhosos desenhos. A gente não tinha dinheiro nem pra gente. Mas, então, era assim que eles sobreviviam e moravam lá dentro do centro de gravura do Paraná, no chão, em qualquer lugar. Eu me lembro do (trecho incompreendido) que freqüentava o mesmo ambiente que a gente e vivia assim: vendia um quadrinho aqui um quadrinho lá. Esse tipo de proteção que o Estado deu. Mas que eu saiba, o Estado, assim, financiando, eu não sei, não posso dizer, a gente não tem nenhuma informação, eu não li o trabalho dele. Alguns textos que ele me deu [trecho incompreendido] existia o paternalismo do Estado nesse sentido, as exposições eram abertas. Eu não havia lembrado dos Salões dos Novos que começou com o Ennio. Então tinha o salão dos novos que depois abriu para varias outras cidades...

K- Mas o salão é só uma temporada em que o artista pode ter algum ganho porque depois ele não vai mais participar do salão porque o salão é uma porta de entrada.

B- Talvez o atendimento maior dele foi no ateliê Potty Lazzarotto, porque além de ser gratuito o material era de graça. Então, se você queria fazer gravura ia lá porque você tinha chapa, você tinha prensa, tinha tinta. Eu não me lembro se alguém pagava alguma coisa lá. Então, é esse tipo de financiamento que você

pode imaginar. Mas dizer que o Estado sustentava o artista, não! [trecho incompreendido] Antigamente davam prêmios de viajem, Turin, De Bona.

K- Mas está certo então, obrigada.

B- De nada

Fim!

Curitiba, 22 de outubro de 2006.
Local: casa do entrevistado
Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Max Conradt Júnior (Colecionador de arte)

K- Bem, estamos aqui no dia 22 de outubro com Max Conradt para fazermos uma entrevista. Posso lhe chamar assim?
M- Sim, deve. A pedido, só que... Manda.
K- Inicialmente, onde o senhor nasceu? Eu preciso saber a sua origem, se é no Brasil ou se é...
M- Sim, sim, sim. Eu sou Curitibano desde 23 de junho de 1932. Os meus avós são alemães de nascimento. Por essas e outras acabou meu pai, soldado alemão aposentado da primeira guerra mundial, baixando aqui em Curitiba, casando com uma das disponíveis de então, e de lá para cá... Então estamos aí, descendentes de alemães. O meu pai trouxe junto com as tralhas de guerra que conseguiu trazer de lá, a título de recordação inclusive, um diploma de pintor de uma faculdade que ele cursou lá na Alemanha. Daí talvez tenha algum restinho em nome da genética, ou de fenômeno parecido. O filho resolveu lá pelas tantas, em parte para desespero da família, não pintar, mas fazer pior: comprar arte (risos).
K- E qual a sua formação escolar?
M- Não, eu não... Eu... Minha mãe gostaria muito que eu fosse engenheiro. Mas, hoje já não sei mais se foi uma visão, um sonho, um pesadelo. Eu me vi subindo aqueles degraus da faculdade da Praça Santos Andrade, da Universidade propriamente dita, e me pareceu que lá na frente, assim, me esperando de braços [abertos] existia um monstro chamado matemática. E aí foi um divisor de águas, eu vi que não era do ramo e resolvi trabalhar no comércio, não fiz outra coisa. Entre os pecados confessáveis da minha vida, porque há os outros que a gente esquece, eu trabalhei 52 anos na mesma firma. Eu poderia ter diversificado, feito isso, aquilo, aquele outro, mas trabalhei numa loja que ficou, teve a sua época de ouro aqui em Curitiba e se chamava *Maison Blanche*, [uma loja] de artigos

infantis. De lá para cá apareceu um dia o primeiro livro, o primeiro quadro, mais aqueles quadros que o pai deixou pendurados pela parede e aqui estou eu.

K- Então foi dessa forma que você se iniciou na arte?

M- É. É uma tentativa de explicação. Porque como eu vendia, ajudava a vender. Eu trabalhava numa organização que não tinha nada a ver com o que eu pudesse ter herdado do meu pai, alguma tendência, como se usava na ocasião: ganha uma caixa de tintas de presente e sai por aí a pintar. Não é bem assim não. Você tem que ter uma formação. São poucos diletantes que deram certo.

K- Ora vou fazer umas perguntas que se dirigem diretamente a você, ora você poderia falar em termos gerais do colecionismo, que tal?

M- Muito bem.

K- Para que um colecionador compra uma obra de arte, qual é a motivação que o leva a fazer isso?

M- No meu caso foi a preservação da memória, a preservação da memória artística do Paraná. A preservação da memória artística do Paraná porque desde pequeno eu escutei – e hoje estou cansado, cansado de escutar, mas não de viver, de escutar – a mesma coisa: que o Brasil que eu conheci criança não mudou em relação ao Brasil do qual eu estou me despedindo agora, ou seja, que o Brasil é um país sem memória. Mas sem memória por quê? Por causa das multinacionais? Dos inimigos do Brasil, os portugueses, porque [o Brasil] teria sido degredado pelos nossos primeiros colonizadores. Não, foi por causa de um desinteresse nosso. Não apareceu ninguém aqui, nem por mais primário que fosse, para registrar os nossos primeiros passos, as primeiras coisas que aqui aconteceram. Foram necessários 200, 300 anos para que aparecesse aqui um Debret, gente assim que registrasse os costumes e outros mais atrevidos que até passassem pelo Paraná em viagem de estudos, disso e daquilo. Então, eles foram os primeiros que se dedicaram a registrar em telas, em crônicas que mandavam para os seus patrocinadores na Europa enquanto nós aqui não sabíamos nem onde estávamos. Éramos... Porque estamos na terra entre aspas dos índios, dos descendentes de portugueses, sei lá o que... Só depois que a colonização começou a funcionar e que apareceu aquela nova mentalidade. As pessoas vinham com idéias,

compravam aquelas extensões inimagináveis a troco de um machadinho, um espelhinho, como o Pedro Álvares fez num tempo e aí começou a coisa. Então, é preciso preservar a memória. Por que do Paraná? Porque não vai ser o paulista, o carioca, o amazonense ou outro qualquer que vai se encarregar desse trabalho. Se o Paraná não fizer pelo Paraná, ninguém vai fazer. Isso eu aprendi em 1960 com um presidente que veio para cá fazer uma visita pro Jânio Quadros. O nosso presidente teria perguntado para o outro: "O que é que nós poderemos fazer para ajudar os indonésios?" E a resposta do outro: "Se os indonésios não fizerem pelos indonésios, ninguém vai conseguir mudar aquilo". Então, eu estou aqui no último dos degraus da sandália, tratando de fazer o que mais pessoas não descobriram: colecionismo. Eu não fui o primeiro a comprar, não, absolutamente, mas é que isso precisa ter uma seqüência, é preciso... Depois de tanto estudar PHD disso, PHD daquilo [é preciso] que o sujeito aprenda o feijão-com-arroz, ele precisa saber da onde ele veio. É por aí.

K- Entendo. E você adquire obras de um mesmo artista ou de vários artistas do Paraná?

M- Não, não. Eu confesso que as primeiras compras foram a base do afoito, não é? Eu queria ter tudo e como eu te disse há pouco, a minha vontade de comprar sempre foi inversamente proporcional à possibilidade da famigerada caixa. E isso causou, ao longo de quarenta e tantos anos de feliz consórcio, digamos assim, os mais curiosos entreveros. Mas, hoje convivemos em paz. Pertencemos a uma raça em extinção que ainda casava. Deixa pra lá, isso é folclore (risos).

K- Você prefere adquirir pintura, escultura, gravura, desenho ou outras coisas?

M- Pintura.

K- Pintura?

M- Pintura é com que eu mais me identifico.

K- E a escola artística que você prefere adquirir? Ou da sua preferência?

M- Aqueles que, vamos dizer assim, na falta de uma motivação mais específica, mais convincente, aqueles que fixem aspectos do Paraná. Eu, por exemplo, se tivesse dinheiro eu comprava aquela tela do Di Cavalcanti e que estava... O José Eduardo não sabia que estava no banheiro do Bamerindus em São Paulo. Então,

quando ele esteve lá numa visita (porque o Bamerindus teve a sua época de euforia), consta dos recortes que estão espalhados por aí que ele visitando as instalações nunca tinha entrado nos depósitos, nos banheiros. Tinha um quadro do... Perdão, não é do Di Cavalcanti é do Portinari "A colheita do café". É um quadro assim de 1,5m por 3m. Estava lá. Se tivesse condições mesmo que fosse uma colheita de café em SP e o Portinari não fosse nosso aqui [do Paraná] eu teria comprado. Então eu fui comprando à medida que era possível, parcelando.

K- Entendi. Você considera importante ter conhecimento da crítica para adquirir uma obra?

M- Não.

K- Por que?

M- Não porque é comum [existirem] obras endeusadas pela crítica e castigadas pelos compradores e vice-versa. A menos que a pessoa esteja tão, assim, seletiva que ela se dê ao luxo, por exemplo, de comprar assinaturas. Em outras palavras, tem um gigantesco borrão ali, mas está assinado, é uma tela de circulação internacional, por exemplo aquele *Abaporu*. Aquilo nem que eu tivesse dinheiro eu não comprava, porque é uma agressão ao meu bom gosto, um monstro daquele. Mas é o quadro que tem mais valor. Aí que está o negócio, aquilo que você se identifica, o que você pretende ter. E daí: "Quer trocar por aquilo que você tem na sua casa? Já que o dinheiro era curto eu procurei gastá-lo da forma que me pareceu sempre a mais correta.

K- Certo. E como você teve conhecimento das obras que estiveram em circulação para serem vendidas ou adquiridas?

M- Eu diria que, por acaso, nos anos 80, nos idos dos anos 80, um primo... Nós estávamos caminhando na praça do Largo da Ordem e um primo me pegou pelo cotovelo e disse: "Quero te mostrar umas coisas aqui." Me levou pra dentro da [galeria] Acaiaca do Jorge Carlos Sade. E aí eu comecei a ver isso, aquilo e aquele outro e comecei a raciocinar que aquilo que o pai tinha em casa até podia ser do pai, mas não era bem aquilo. E aí o mostruário era tão gigantesco. Na mesma oportunidade, na mesma ocasião, a *Maison Blanche* funcionava na rua Voluntários da Pátria entre a Emiliano Perneta ali na Praça Osório. E ali na

galeria do Jaime Canet onde foi a Copel tinha uma galeria e no fundo da galeria tinha um *marchand* chamado Paulo Lajes. O Paulo Lajes, um romeno, é que me vendeu o meu primeiro quadro. Depois, chegaram outros e então essa pessoa que me levou para dentro da Acaiaca tinha ainda acumulado as funções de primo, não é? Era meu primo, começou a me levar para cá e para lá e disse: "Eu preciso apresentar você o Ricardo Krieger". Há, o Ricardo Krieger? Eu nunca o tinha visto mais gordo. Então, [foi dele] o primeiro quadro que eu comprei, o do Paulo Lajes. Aquele foi o primeiro, aquele sumiu, porque não era bem aquilo que eu queria. Então, o primeiro quadro dessa série enorme que eu comprei foi aquele lá a direita lá em cima é o parque Barigui (Aponta para uma das telas na parede). Então, dali para cá foi, em outras palavras: personagens, objetos, cenas que lembrassem o Paraná. Inclusive, aquele lá, mais jurássico impossível, aquele lá, é uma cena em uma casa de tábuas cercado por um galinheiro bem informal, sabe, bem do tempo que era... Ali, num outro canto (depois você vai ver mais perto), foi um quadro do bairro do Pilarzinho. Por que Pilarzinho? Daí o vendedor do quadro me disse assim: "Em torno daquela propriedade que se começou a plantar trigo em Curitiba em 1928." Até esse que vos fala estava no banhado naquela ocasião. (risos)

K- Aí você ficou fascinado por isso?

M- Então é isso e mais aquilo e mais aquele outro e aí foi que eu comprei coisas que não saberia explicar. Aqui tem Viaro, João Osório, Arthur Nísio. Aquele ali, um quadro do Walton, o Walton Hersog o nome do quadro *Os quatro cavaleiros do apocalipse*. E ele futurista como só ele. E aquele ali eu comprei por uma recordação de infância. Em 1938 eu tinha 6 anos. E um dia a minha mãe me pegou pelo braço e me levou para casa de uma prima dela lá no Cabral: tia Vanda. Encima da mesa tinha um álbum de figurinhas, um álbum gigantesco de desenhos do Alex Raymond [criador] do Flash Gordon. Ele que criou no mundo dos quadrinhos esse personagem interplanetário. Então, tinha toda uma cambada junto com ele, o Dale Arden, professor Zarkov o imperador maléfico Ming. Eu fiquei sabe: "Esse álbum é meu." – Esse aqui não dá porque esse aqui é do filho do dono da casa. [Até que] alguém interferiu e disse: - Há, coitado... Em

homenagem aquele Flash Gordon de 1938 eu acabei comprando esse aqui. Como dizia a falecida Maysa: "Não sei se me explico bem, mas foi o que aconteceu..." E por aí vai, essas são as motivações. Esse quadro aqui... Cada um tem uma história. Esse quadro aqui é do Garfunkel. Esse aqui, o Karlos Rischbieter, o todo-poderoso ex ministro da fazenda, fez um livro em homenagem ao sogro Paul Garfunkel. Ele estava (trecho incompreendido) [e disse]: Mas isso é uma beleza! Então levou o quadro *Os ipês da praça Tiradentes*. Então, são paisagens e depois acabei me aproximando do museu Andersen e do Wilson Balão que é o bisneto do dono da casa e acabei comprando esse casal aí. Esse quadro acabou indo para a Noruega na ocasião dos... um livro bolado pelo Ennio Marques Ferreira: *Andersen volta à Noruega*. Coletaram aqui uma porção de obras representativas e mandaram para os reis da Noruega. Imagina? Mas vamos lá, eu não quero desviar muito o assunto...

K- Não, está ótimo! O colecionador compra as obras de arte através das galerias, dos *marchands*, atelier do artista ou por outro intermédio? Você já disse como você começou, que um *marchand* apresentou uns quadros na galeria...

M- Eu diria que os quatro meios são válidos. Não existe, assim, uma preferência, é uma questão de oportunidade. Porque veja bem, esses senhores que pintam e que fazem coisas indescritíveis e você pergunta o que é que significa aquilo ali. Você compra porque acha que da alguma ligação. Quanto é que é esse quadro? [recebe a resposta] Não é que eu tenho dinheiro! Daí não importa se é na galeria. Você compra e traz pra casa. Compra aquele... Esconde debaixo da cama (risos) espera esquentar o dinheiro, mas deixa pra lá.

K- Já freqüentou leilões?

M- Nunca.

K- E participou de leilões de TV?

M- Não.

K- Você recebe convites para vernissage em galerias?

M- Inúmeros.

K- Quantas vez mais ou menos ao ano e em quais galerias?

M- Bem, o movimento das galerias diminuiu bastante. Existe hoje inclusive alguns fenômenos que você pode relacionar aí. Existe muito mais pintores do que pintura. Pode ser meio azedo, o conceito, mas tem coisas aí que [serão adquiridas] só se a pessoa quer uma assinatura importante na parede para dar *status* ou o que quer que seja.

K- O que não é o seu caso?

M- Não, não. Então, como eu disse, meu mundo é esse aqui. Jamais vou afirmar que os outros não sabem pintar. Eu só compro por causa disso... Não. É uma questão de preservação da memória do Paraná, é nisso que eu insisto. Os paulistas se quiserem expor aqui, por que não? Quem sou eu? Mas eu, nesse universo de aquisições, eu prefiro sempre aqueles que nos dizem respeito.

K- Como é que é o seu relacionamento com os artistas?

M- É bom. É tão bom que um dia quando você vier para cá com mais tempo eu vou te dizer umas coisas assim. Aqui, entre 1980 e... Nessa sala, entre 1985 e 1995, todo início de primavera eu fazia aqui uma reunião com um monte de artistas. Teve um ano aqui que tinha mais de 100 pessoas aqui dentro, todos artistas. Aí é que vem a coisa. São todos seres humanos, amam, odeiam, freqüentam supermercado, são concorrentes entre si. Naquele ano vieram aqui homens, mulheres e outros nem tanto: os indefinidos, indecisos. Mas, no meio de toda essa zorra e centenas de croquetezinhos, foi o cenário... E o pessoal depois... O espírito engarrafado quando se manifesta. Aqui fervia de gente. Então, naquela poltrona (eu vou morrer com 100 anos e não esqueço) D. Paula Potcky e ali o marido também falecido. Os dois falavam e a sala cheia de gente, e os garçons... Daí aparece um outro alemão, porque os dois são alemães natos: o Peter Potocky e a dona Paula Potocky. Os dois aqui falavam pelas tripas de Judas: "Não, porque eu exponho meus quadros na Alemanha e porque meu filho é bem relacionado com o ambiente bancário de Hamburgo e tem galerias. Eu exponho e vendo e pinto e bordo." Cheio de gente e eis que por aqui entra o Werner Jhering, outro falecido, com um copinho de Logan (trecho incompreendido). E aqui tinha o Nhundiaquara (rio) pintado por esse aqui [Peter Potocky]e os dois se detestavam [Werner Hering faz uma crítica ao quadro que estava na parede de autoria de

Peter Potocky]. "Seu Max, o senhor me desculpe, mas eu quero lhe dar uma opinião sobre este Nhundiaquara que o senhor tem: "É horrível! O senhor me desculpe a franqueza."

M- (risos) Aí é que está, a reunião foi salva pelo murmurinho que tomou conta do ambiente. Ele não escutou. Porque senão, os dois teriam brigado. Então, esse é o meu relacionamento com eles.

K- E o seu relacionamento com os galeristas, como era?

M- É bom também! Veja bem, o que eles querem é vender e o que nós, entre aspas, também queremos é comprar. Às vezes, surgem idéias de troca disso e daquilo. Mas o movimento diminuiu bastante. Algumas galerias importantes sumiram, é que não tinham a sua tradição formada. Os novatos (interrupção)

K- Por exemplo, a Cocaco?

M- A Cocaco desapareceu a mais tempo. Mas a Ida e Anita foi uma galeria poderosa um tempo. Agora bem recentemente eu soube que encerrou atividades aqui a Sade e outras aí de menores exposições. Quem sobrevive hoje... Sobrevive não, é meio pejorativo esse sobrevive. Mas quem continua viva por seus méritos é a Nini Barontini e tem tantos aí. Mas a Nini é especial porque através da Nini eu fiz uns negócios incríveis. Por exemplo, quando solteiro fui apaixonado pela Maysa a cantora. Imagine aquele tipo de amor: um burro dum curitibano e a Maysa lá. Eis que um dia, a *Maison Blanche* funcionava na rua Voluntários da Pátria ainda, e era um sábado, a loja cheia de gente. O Álvaro Borges, falecido, tinha organizado uma belíssima exposição – ele pintava paisagens também, não aquelas coisas lá, o Álvaro fazia outras coisas. Pôs um retrato da Maysa, e ele fez com paixão. Ela com o violão, ele atrás fez uma dedicatória: "Para a minha musa". Porque simplesmente o filho da Maysa tinha encomendado um retrato da mãe. Provavelmente, pensou que o Álvaro ia dar de presente. O Álvaro não deu de presente. Então, ele pegou e pôs na galeria junto com os quadros à venda. E daí este que vos fala com a cara de pau que Deus lhe deu, chegou lá na dona Nini: (Ela ofereceu os quadros) "Mas você não quer isso e aquilo?" "Não, eu quero aquele quadro." "Não, aquele eu não vendo, aquele é da coleção do Álvaro." Bom, conversa vai, conversa vem, acertei. Era muito mais do que eu

ganhava por mês. Ela fez um preço para não vender e eu acabei comprando. Foi um processo esquisito de esconder o quadro, aquela coisa. Então, era um sábado, a exposição ainda aberta, chega um Guataçara Borba Carneiro, um homem ligado à política do Paraná aqui do interior, Tibagi, era dono de Tibagi. Guataçara Borba Carneiro falava pelas tripas de Judas, era uma pessoa enorme. E pinta e borda e faz. Loja grande, tinha uns 30 m de profundidade. E ele lá da porta: "Então, e essa casa cheia de gente? E vocês espalhando por aí que essa loja não dá lucro nenhum. Não foi você que comprou o quadro da Maysa?" E aquela zorra toda. Incontinente, teve uma alma caridosa, o Carlos Jung vai no [jornal] Estado do Paraná [e põe uma notinha]: "Um empresário compra o quadro da Maysa que pertencia a Álvaro Borges..." Eu sobrevivi e continuo aqui.

K- Por que essas compras às vezes são meio veladas? Você não gosta de divulgar?

M- São, são.

K-E essa relação que você tem, ou teve até agora com os galeristas é o mesmo tipo de relação com os *marchands*?

Max- Sim, sim é a mesma coisa.

K- E com o crítico?

M- Bem, o crítico é o crítico. Em matéria de crítica eu fico com a definição do Millôr Fernandes que já tem me salvo de várias arapucas: "O crítico é aquele cidadão que gosta de escrever sobre aquilo que ele detesta." Não sei se é satisfatório. Mas, comprei porque gostei. Agora será que deveria comprar para agradar o crítico? Isso quem pode explicar melhor é o Bini (risos).

K- Você mencionou essa história do quadro da Maysa. Você lembra de alguma outra história que o motivou a comprar, adquirir uma ou mais obras, alguma coisa curiosa?

M- Bem, críticas eu tinha dos meus coleginhas de aquisições, tinha um grupo de colecionadores. Todos foram sempre unânimes em discordar da minha paixonite pelos retratos. Tanto é, que pouquíssimos compram retratos, pouquíssimos. Eu fazia questão de comprar os retratos. Então aparecia o conflito. A crítica: "Por que você compra isso?" Eu comecei a achar que o nível das paisagens, e das

coisas ditas paranistas, estava subindo e a presença física, física em termos, e o rosto do autor da obra [estava] onde? Hoje, por exemplo, um quadro do Arthur Nísio custa uma fortuna. Agora, fisionomicamente falando, quem foi Arthur Nísio? Não existe, que eu conheça, um retrato a óleo dele e tal. O que é que eu fiz? Eu peguei uma boa fotografia do Arthur Nísio e encontrei um artista muito bom que fez um retrato do dito cujo. Esse rapaz chama-se Alcy Xavier. O Alcy Xavier fez diversos para mim.

K- Retratos?

M- Retratos. Inclusive de outros que não podiam mais fazer retratos porque estavam mortos (risos). Tem casos curiosos. Por exemplo, cheguei para uma artista e disse assim: "Fulana faz seu auto-retrato para mim?" "Ai, mas agora já estou tão feia, tão velha. Você está sendo muito severa fulana, não é bem assim, você é uma senhora tão..." Então vamos fazer o seguinte: "Você faz um retrato de quando você era moça". Ela topou, e fez e assinou e ficou sendo um documento: "O retrato da artista quando jovem".

K- Que legal!.

M- Quer dizer, são variantes derivativos do hábito de colecionar. Eu tenho o bicho da coleção, eu sou vítima do bicho da coleção. E agora eu estou acomodado porque já está na hora de entregar a rapadura, já chega.

K- E você trocou ou troca quadros com outros colecionadores ou até mesmo *marchands*?

M- Não, não. Eu quis... Eu tive a ingenuidade de apostar, eu tive, confesso, a ingenuidade de apostar num eventual valor econômico dos retratos, principalmente os retratos. As paisagens, os outros motivos são mais vendáveis, mas os retratos não, porque são coisas extremamente pessoais que caberiam num museu como referência futura. Mas, [além] desses 74 que você vê lá no Andersen [museu], há outros 70 jogados num porão aqui perto. São retratos de artistas paranaenses feitos por colegas que não quiseram, não puderam, não sabiam, não queriam. Teve um que eu disse: "Faz o teu auto-retrato para mim?" "Eu não vou fazer". "Mas porque é que você não vai fazer?" "Não, porque eu fui um dia numa sortista e ela disse que se eu fizesse um auto-retrato eu iria morrer no ano

seguinte." E simplesmente não fez. Ele não morreu, mas uma colega dele fez um retrato dele que ficou muito bom. Quando ele olhou disse: "Puxa vida! Sou eu mesmo?" (risos) Então vai muito do cérebro da...

K- Então você tem fixação por retratos?

M- Tenho fixação por retratos. Então, veja bem, em termos então de dinheiro, valor de um quadro, pega qualquer um desses aí. Vai comprar na galeria, no *marchand*, no amigo, na casa do amigo, qualquer um deles... Vamos por ordem na coisa: Você vai na casa dele e quer comprar aquele quadro. [Ele diz]: "Não, isso não posso vender." Você gosta muito do quadro, você quer comprar aquele quadro, mas ele não: "Mas esse não, esse é presente do meu avô. Você conheceu o meu avô. Ele deu para o meu pai e o meu pai o deu para mim." Ele cria em torno da aquela coisa. Ele [talvez nem] goste mais do quadro...

(Trechos danificados)

M- Fulano jantou no restaurante X... Você sabe que ele é bem de vida porque o preço é... Então, fulano comprou um quadro lá do fulano de tal. Então, isso dá uma certa importância e tem pessoas que necessitam dessa promoção social, de freqüentar ambientes ditos finos, elegantes etc e tal, para... Enfim, precisam ser citados. Então, eles dizem, descrevem aos curiosos em torno da área onde estão, manobram, são criadores, às vezes, de opinião, são condutores de currais eleitorais, vá lá o palavrão. É o chamado tráfico de influência. É mais ou menos isso.

K- Entendo. E agora mudando bastante o rumo. Costumou colecionar, revistas de arte?

M- Ah, sim.

K- Lembra de algum nome? Poderia citar?

M- Bom, como eu disse para você, eu tenho o bicho da coleção. As revistas que eu colecionei até hoje não são necessariamente revistas de arte. Porque assim como existe arte/pintura, assim como existe arte cinematográfica... Você veja o meu ambiente aqui do Paraná que não está mais nos interessando: existem artistas medíocres aqui entre nós, que já mereceram livros, estudos, mais de um, diversos. Em contrapartida, existe gente influente que fez nome, que escreveu o

nome na história da pintura daqui e que caiu completamente no esquecimento. Então, o que sobra disso tudo é a necessidade de fixar-se num rumo, ainda que, às vezes, esse rumo se assemelhe a um palanque enfiado no banhado. Porque você também sofre as influências e quer ser você mesmo. Você faz um *vernissage* aqui, ali, um empurrãozinho lá, um convite mais adiante. Alguém diz para você: "Tem um quadro ali que é lindo." Só mais tarde você descobre que essa pessoa estava encarregada de vender para você esse quadro. Mas daí você já comprou aquele quadro. Então, há todo um universo promocional no qual você tem de buscar, munido de uma bússola muito poderosa para não perder o rumo. Porque se não, você fica cercado de elefantes brancos e daí fica com aquela cara de ora veja. Eu não te disse que era assim?

K- O artista, na sua opinião, ele é respeitado pela sua profissão?

M- A resposta definitiva, a resposta correta deveria ser sim, mas o cotidiano, a experiência, a vivência nesse mundo inclui fatores difíceis de mencionar, difíceis de explicar e mais ainda de aceitar. Por exemplo, existe inveja. Puxa, mas será? Mas, isso é tão comum. Desde que o mundo é mundo, teve gente que se interessou em puxar o tapete do outro. Alguém está em franco progresso? Vamos cortar a cabeça dele. Porque se ele deixar de fazer aquelas porcarias que ele está fazendo, abre um lugar para um de nós. E nós podemos fazer aquilo que ele faz melhor ainda. Compreende? Então, há um ambiente extremamente competitivo. Só para citar algo assim meio bíblico: "Muitos serão os chamados, mas poucos serão os escolhidos." A partir disso, tem inúmeros pintores de domingo que infestam aí as nossas praças, que, surpreendentemente vendem, às vezes, muito mais do que gente que freqüentou a escola de belas artes. São os tais autodidatas. Para o desespero destes que estudaram, que pagaram aulas, que compraram tintas, que jogaram quadros, que rasgaram, que deram de presente. O Arthur Nísio deu vários quadros de presente. Só que, infelizmente, ele precisou morrer para ser valorizado.

K- Você acha que para ser reconhecido, um artista precisa cursar uma escola de belas artes? O ideal seria fazer um curso no exterior? Ou isso não é necessário?

M- Existem fatores que favorecem, o curso no exterior... É inegável que ter acesso a gente mais influenciada, vamos dizer, mais representativa das suas potencialidades, ter um contato com uma pessoa dessas, aprender como é, como é que não é – ainda que o outro, por uma questão de sobrevivência, não vá mostrar o que ele faz não é? Cada um tem suas técnicas, macetes como diz os moços – é muito importante. O curso fora do Estado do Paraná é muito importante, fora de Curitiba é muito importante. Agora, não garante sucesso! Porque eu conheço gente, infelizmente, dos dois lados: que tem méritos e não vende, ou que vende e não tem méritos. E por aí vai. É uma definição muito sujeita a chuvas e trovoadas.

K- Entendi. Então, se um artista não vende as suas obras é por que? Por que ele é um mau artista? Por que ele é jovem, porque ele não tem talento ou por outro motivo? Se ele não vende?

M- Ele não conseguiu interpretar o momento comprador do outro. [Não conseguiu] despertar o interesse da pessoa em levar pra casa algo que lhe diz respeito. Esse meu vínculo com o retrato, com algo que eu gostei... Pode ser uma bela pintura, mas se o candidato a comprador não vê nada naquele quadro, além da moldura, não lhe diz respeito algum, ele não compra. Agora, existem pessoas que descobrem o filão, vamos dizer assim. O que se usa agora. Você pinta um quadro completamente de branco, pinta uma mosca em cima: *O despertar da humanidade*. Nessa definição tragicômica da vida do artista existem aqueles quadros, aquelas anedotas, inclusive, de mergulhar o rabo do cavalo misturado com tinta e colocá-lo de ré numa tela branca e dar uma chicotadas para que ele mexa com rabo: *O nascer do sol*. O que depende, na minha opinião, o que motiva a compra não é ver um quadro retratado daquela forma, mas é o que o quadro representa, se diz alguma coisa, traz uma recordação, se representa algo que ele quer conquistar, alguma coisa assim: a motivação da compra. Agora, existem motivações e motivações: umas são mais fáceis, outras nem tanto, outras inexistem.

K- Mas de qualquer forma ele precisa ser talentoso?

M- Ah, sim. Não há como Vinicius: "As feias que me perdoem, mas a beleza essencial" Aí dá para trocar as palavrinhas e dizer que o talento é essencial. Mais dia, menos dia (geralmente nessa última linha) a fama, a glória... É preciso que o sujeito morra primeiro para algum desgraçado dizer que esse que era o tal.

K- Essa era uma das minhas perguntas. É correto afirmar, então, que o artista só é valorizado no mercado após a morte?

M- Nem todos, depende desse gosto no qual ele possa vir a cair. Não sei se me explico bem?

K- Se ele tiver a esperteza de perceber o interesse do momento?

M- Justamente. Hoje, os pintores estão mais ou menos atrelados aos arquitetos que planejam esses móveis todos bastante lisos não é? Isso aqui, por exemplo, é pra lá de jurássico, isso aqui não precisa mais. Então veja bem, no ambiente cheio de cristais, muitos vidros e coisas assim, não cabe uma coisa dessas. Então, tem que ser tudo... A parede precisa combinar com o ambiente. Agora, pintar um quadro para decorar aquela parede, não sei? Tem gosto para tudo não é?

K- E por que existem tantos artistas anônimos, embora eles tenham qualidade? Será que é por conta dessa inveja que você disse ou eles não têm uma visão de como se colocar no mercado? O que é que acontece?

M- É possível que tudo isso que você disse possa ser verdade. Acontece, na minha opinião, que eles cometeram erro de avaliação. Em outras palavras, fulano está se dando bem, está fazendo determinado gênero de pintura. Eu também posso fazer. E vai e faz. Às vezes dá certo, às vezes não. Então, [falta] o espírito de não saber avaliar realmente o que ele sabe fazer, o que ele gosta de fazer.

K- De achar o caminho que vai levar...

Max- De encontrar o caminho. Existem várias possibilidades, por exemplo, o Pablo Picasso costumava dizer "Eu não procuro, eu acho." O outro disse: "O caminho não existe, o caminho se faz caminhando." Agora a tua cabecinha privilegiada que vai dizer: é por aqui. Quem faz isso, quem consegue fazer isso?

K- Não é qualquer um.

M- Não, não, não é qualquer um. Como dizia o falecido grego milenar: "A vida é curta, arte é longa e a experiência é difícil." (risos)

K- Então, você acha que o caminho mais adequado para o artista poder ingressar no mercado seria ele ter esse tino, perceber para o que ele tem mais talento?

M- É, ele precisa usar, fazer aquilo que ele acha que ele está preparado para. Daí, ele tem uma possibilidade melhor de êxito. Porque ele vai entrar num mercado extremamente competitivo. Hoje, se uma boa parte ingressa na EMBAP, outra parte acredita que se ele faz eu também faço. Ganhou de aniversário uma caixinha de tintas e sai por aí pintando. Uns se dão bem, outros não. E agora José? Hoje, por exemplo, um quadro do Miguel Bakun tem altos preços. Mas em 1948, mais ou menos, no final dos anos 40, quando eu entrei na *Maison Blanche*, o Miguel Bakun... Fazia muito mais frio naquele tempo do que hoje. Curitiba era mais fria ainda. Ali, na esquina da Dr. Muricy bem em frente à calçada da *Maison Blanche*. Ali, o Miguel Bakun com aqueles tesouros todos espalhados na calçada. [Ele] precisava vender, mas ninguém dava valor para as pinturas do Miguel Bakun. Era frio, e ele esfregando as mãos, etc e tal. E uma pilha ali de Gazeta do Povo para enrolar algum quadro que... Puxa, ele precisará vender! Eis que se aproxima uma daquelas senhoras muito elegantes, usava-se na época um acessório feminino, que era uma pele que cruzava assim, uma pele de um bicho qualquer. E ela fez um olhar assim de desdém. Puxa eram quadros lindos! Hoje eu diria que são lindos, mas na época, em 48 eu não era nada e ainda não sou... Mas, aquilo tudo ali e ela num gesto muito discreto apontou. E o Bakun prontamente disse: "Gostou desse?" "É, não está ruim mas eu gostei mesma é da moldura." Ele segurou o quadro com a esquerda e deu um murro na tela...

K- E vendeu a moldura.

M- Então, são folclores, são coisas diabólicas, não é?

K- Bem, as obras figurativas são as mais aceitas pelo público?

M- Eu volto à questão da preferência sabe, é muito difícil encontrar um gênero que seja preferível. Cada pessoa que compra, que tem algum espaço, que compra algumas telas e se acha colecionador, ele acha que o tema por ele escolhido é o correto, é aquele que vale. Depois, como o tempo é um grande mestre, ele vai visitando outras galerias, outros ambientes, outros livros de arte. Vai observando qual é a moda tal e tal. Ele vai modificando o seu gosto e vai formando o próprio.

Só mais tarde, quando ele está cansado e esgotado, inclusive financeiramente, ele vai perguntar assim: "Mas eu fiz tanta bobagem?" Agora, se ele gosta daquilo que ele comprou, ele vai continuar fiel a aquilo por uma questão de princípios. Portanto, não posso dizer que o fato de ser esse, ou aquilo, ou aquele outro estilo determinará a vendagem maior ou menor, são estilos.

K- E em termos de linguagem é correto afirmar que a preferência do público é pela pintura?

M- Ah, não, pelo contrário. (Trecho incompreendido) O fato de ir pra lá e para cá, isso é pessoal. Não tem como escapar disso, isso é uma espécie de manifestação interior, deve ser, e tudo evolui. Nós também evoluímos quando estamos com outras pessoas. Um dia, por exemplo eu despenquei o pau nos herdeiros de modo geral. Era uma roda de chope e a gente é avô mais não é cego. E eu desmontei os herdeiros. Estávamos convalescendo com o destino que teve a coleção David Carneiro, Newton Carneiro e outros grandes aí. Guimarães, que teve a sua coleção de primeiros exemplares nacionais, edições brasileiras, desprezadas por um governo nosso aqui e foram parar na universidade de Camberra Então, você tem as suas experiências e procura aperfeiçoá-las. Aperfeiçoá-las de que maneira? Comprou errado, fez errado, imite o Otto Von Bismarck falecido chanceler alemão: Aprenda com os erros dos outros. Não necessariamente no sentido de regozijar-se com eles, mas em não repeti-los. A filosofia é feijão-com-arroz mas funciona.

K- E o que é que eles responderam? Ou eles nem responderam?

M-(risos) Aí depende da graduação alcoólica. A idéia é a seguinte. Eu desmontei os herdeiros porque eu achei uma indignidade o que eles haviam feito com a aquele acervo valioso. Porque eu tenho um livro aí, um catálogo da família David Carneiro feito lá pelos idos de 1948. O que o governo do Estado fez? Ele comprou uma fração do catálogo original. Daí um outro amigo que estava mais sereno do que eu fez assim (um sinal) para que eu voltasse ao normal, lugar que eu nunca deveria ter abandonado. Mas, não é graças ao desinteresse desse montão de herdeiros que você conseguiu comprar uma porção de coisas que você tem em casa?

K- Tem o outro lado, não é?

M- Daí que eu fiquei assim como aquele personagem da televisão: "Não é que ele tinha razão." (risos)

K- É o outro lado da história.

M- Como vê não existe moeda de uma face só, tem um outro lado.

K- Verdade. Bem, é indispensável, na sua opinião, que o artista tenha um padrinho?

M- Ajuda.

K- Ajuda?

M- Ajuda.

K- E os intermediários que podem ser os galeristas, *marchands*, professores de arte, críticos, enfim, colecionadores, eles criam um carisma do artista plástico. Eles são capazes de criar um carisma do artista plástico?

M- Promovem, promovem. Realmente eles têm aquele dom, aquela capacidade de explicar o inexplicável. Por exemplo, tem um quadro aqui (levantou-se para mostrar o quadro, fala que foi repreendido por ter posto o quadro numa posição errada na parede, o restante são trechos incompreendidos).

K- Você acha que o crítico pode prejudicar a vida de um artista plástico com alguma interpretação?

M- Ele faz, ele participa da vida do artista. Ele exerce o direito. Eles julgam interpretar a opinião do público porque estudaram ou porque fizeram cursos aqui, ali e mais adiante, além de ter a sua opinião pessoal. Agora, existe o crítico nato e outros nem tanto. O que vende uma apreciação e por trás diz: "Não é bem assim, eu fiz porque fulano é meu amigo, etc e tal. Mas não dá para considerar isso uma coisa definitiva. É uma manifestação do momento, uma indisposição." Esse quadro da Maysa, o rapaz pensou que ia ganhar de presente e o autor da obra não deu. Então, ele ficou praticamente inimigo. Tanto que mesmo feito sob encomenda ele acabou vendendo o quadro não para o eventual interessado. Então, é um choque de personalidade. Um precisa pintar porque é dele e tem que vender. Se não, fica uma pilha e um dia ele põe fogo em tudo. O outro precisa de alguma coisa para criticar porque é a função dele. Se ele gosta ou não gosta?

Agora que ele tem a formação, tem. Existem os bons críticos, os bons pintores. E quando os fatores favoráveis se juntam a coisa se desenvolve. Aí surgem as tais obras primas.

K- E os salões de arte? Eles influenciam o mercado? A valorização do artista?

M- Influenciavam. Hoje, no nosso ambiente (que apesar de ser a sexta arrecadação nacional, participa da arrecadação de impostos como a sexta unidade da federação), o [salão] está em pleno desuso porque isso implica em promoção, em gastos, em bebidinhas, o que mais? Croquetezinhos, garçom, estacionamento e uma série de coisas. A menos que seja um clube, vamos dizer, dos chamados grandes que tem uma estrutura interna de atendimento ao grande público. Um Curitibano, um Country ou uma coisa parecida. Abre o salão e está tudo ali, a cozinha, um ambiente, no mesmo piso. Não tem que ir lá buscar, há o estacionamento ali no clube mesmo. Aí fica tudo facilitado, é possível fazer alguma coisa. Agora, no momento, aqui em Curitiba não, a não ser num grande espaço como o Badep, que fazia coisas muito interessantes quando era orientado pelo Domício Pedroso.

K- E os acontecimentos, os eventos do Badep, na sua opinião influenciavam o mercado?

M- Produziam efeito, despertavam interesse, mesmo porque o Domício é uma pessoa do ramo, ele entende, ele sabe. Entre outros títulos, ele esteve alguns anos estudando na França. Ele aprendeu muito lá, enfim, ele trouxe para cá uma bagagem considerável que empregou aqui e resolveu. Esses endereços ditos oficiais, eles correm ao sabor das modificações políticas. O que um governo que sai deixa como herança é considerado, geralmente, pelos que entram como dívida, saldos a apagar. Não é bem assim. Agora é usado como gancho contra... Por exemplo, hoje, o grande salão de festas oficiais fora o palácio Iguaçu é o MON (Trecho incompreendido). O espaço é grande, está tudo muito bem feito, já tiveram o cuidado de... Assim, alguma alma caridosa virada não sei para qual planeta batizou o espaço com um nome que nos próximos 500 anos não poderá ser muito modificado. Mas isso é a minha paranisse incipiente. Poderiam ter encontrado um nome mais paranaense, mas, em todo caso, quem sou eu para

pegar uma bandeirinha, não é? Então, é preciso que os limites sejam conhecidos e respeitados.

K-Entendi. Na sua opinião a criação do artista fica anulada quando aumenta a demanda de obras no mercado? A criação dele fica anulada?

M- Nós temos um caso clássico aqui de um pintor. Nós nos reuníamos aqui e havia aquelas reuniões anuais. Em várias oportunidades, nós (ilustra bem o que eu vou...) Nós nos reunimos também em outras oportunidades, uma comidinha aqui, uma bebidinha ali, aquele ambiente, aquela confraternização toda. Aí alguém: "Por que é que fulano não veio? Você não convidou?" Não, eu convidei. Daí outro que não gostava dele disse: "Ele não veio porque recebeu uma encomenda de 30 quadros para segunda-feira." Ah, o espírito engarrafado faz milagres. (risos) Era mais ou menos isso, sabe? Então influi sim. A qualidade tende a cair. Embora, existam pessoas que façam quadros aí em pouquíssimo tempo e de apreciável qualidade, tem gente que leva sabe Deus.

K- Então, na sua opinião, antes de estarem estabelecidos no mercado com tranqüilidade, os artistas são mais contestadores social e politicamente?

M- É, a estabilidade confere uma certa acomodação: eu cheguei lá. É como o artista de cinema, mudando o campo, que antes da fama faz o possível para ser notado e depois dela conquistada, eles vão se esconder sabe deus onde para não serem vistos. E lá ainda tem um *paparasi* que descobre. É por aí.

K- Qual é a diferença do mercado de arte brasileiro e o de outros países mais bem desenvolvidos?

M- Dinheiro. O velho, bom e definitivo dinheiro. Muito contestado, invejado, odiado, mas como dizia Oscar Wilde: "Nada é mais importante do que o supérfluo" (risos). Então, um amigo um dia explicando à moda dele a diferença que existe entre os EUA e o Brasil. É que lá não é pecado ser rico, porque eles têm uma formação basicamente protestante. Nós somos católicos há 500 anos, mas temos variações, agora com a invasão dos evangélicos então, nem se fala. Mas agora, você vê que a aquisição... É preciso... Vou dar uma guinada para cima da madre Teresa de Calcutá: " Para que um sonho se realize é preciso que o homem acorde." O que ela quis dizer com isso? Eu sonho com aquele quadro,

mas não sei como posso comprar. Para levar ele para casa o que é que você tem que fazer? Tem que pagar o quadro. Então, em última análise é uma questão de dinheiro. E mais, quando o bom gosto se reúne com as posses, daí então é a glória. Daí o fato: Um amigo foi lá nos EUA, no finalzinho lá do *Metropolitan* (Museu) em que o fulano, um bilionário, quis fazer com seus próprios recursos... Segundo a *Gazeta do Povo*, citou um dia desses: "Os 400 principais bilionários dos EUA." (Eu não quero me naturalizar americano, quero continuar brasileiro, mas eu não posso deixar de louvar quem faz o que faz com o que faz) Os principais 400 bilionários americanos têm mais poder do que o PIB inteiro do Brasil, o produto interno brasileiro. Eles podem, o Bill Gates pode dar bilhões à uma fundação de pesquisa disso e daquilo, inclusive de arte. Mas esse rapaz, esse cidadão, meu querido genro, esteve lá na Biblioteca do Congresso em Washington e ficou fascinado. Alguém construiu lá um anexo do *Metropolitan* porque tinha lá muita coisa. Construiu tudo, pagou tudo e entregou ao governo americano. Entre outras coisas menores, ele tinha oito Van Gogh. É uma questão de caixa. Ou então, você rebaixa as suas pretensões e faz como o sapo, aquela criatura que queria pular num cacho de uvas e não conseguia [ou seria a] raposa? Depois de tentar, cair e levantar disse: "Bom, deixa, elas estão verdes mesmo." (risos). Ou então você rebaixa as suas pretensões e não compra nada e fica com aquela cara de: "Ora veja".

K- Quantos artistas plásticos existem aproximadamente no Paraná e qual é a proporção daqueles que se destacam no mercado dentro desse montante?

M- Vamos dizer assim... Vai ser uma resposta que tem tudo para ser encima do muro, mas não é bem assim. Só que é bastante próxima da realidade. Vamos isolar o número 100. Todos se consideram de valor: 20% chegaram lá e 80% se julgam injustiçados, preteridos, mal compreendidos, não reconhecidos, ignorados para serem descobertos pós-morten (risos).

K- Por ordem de importância, quais foram os artistas que mais venderam no Paraná do século XX?

M- Que mais venderam?

K- Por ordem de importância?

M- Olha, pela carreira que tiveram, pelos anos de carreira que conseguiram montar, eu diria o De Bona na cabeça, o Theodoro De Bona, o Potty, Arthur Nísio, Andersen, Alfredo Andersen, Miguel Bakun, já falei Viaro?

K- Ainda não.

M- Ponha lá Viaro. É isso aí: Guido Viaro.

K-A obra que não tem a assinatura do artista, ela tem valor comercial?

M- Ela tem, nós temos um processo complicado mas válido de autenticação. Desde que ela seja aceita, em outras palavras, desde que a autenticação não precise ser autenticada. Parece um jogo de palavras, mas não é. Ela tem validade sim. Como eu disse, é preciso que a pessoa investigue, por exemplo, a procedência da tal obra, tenha em vista o histórico da dita cuja, a quem pertenceu, faça um levantamento mínimo da origem daquilo. Por que... Esse quadro do Potty é uma das raras pinturas a óleo do Potty. Ele gostava muito daqueles desenhos, daquelas coisas lá. Um dia o... Eu nunca consegui me aproximar do Potty. Não sei o porquê, ele tinha um gênio meio fechado, mas era muito amigo do Krieger, o Ricardo Krieger. Um dia nós fomos... Eu insisti muito com Ricardo. "Será que ele vai me receber? Você eu conheço mas o Potty eu não conheço." [O Ricardo respondeu:] "Não, o Potty é muito amigo meu e coisa e tal, nós vamos para Europa no ano que vem." Muito bem. Eu me lembro [que nós] fomos lá no restaurante Boneca do Iguaçu, um da família Mel que tinha nos arredores do cemitério aqui para baixo. Funcionava na rua Emiliano Perneta esquina com rua Visconde de Nacar. Era o restaurante Iguaçu, da família Mel. Eu fui junto com o Krieger e o Potty e levei junto aquele quadro ali e disse: "Olha Krieger eu acho que o Potty vai me bater mas eu vou pedir que ele autentique aquele quadro."

K- Ele autenticou?

M- Autenticou. Para a surpresa minha, na hora de escolher o prato, a comida. O Krieger escolheu não sei o quê, e eu pedi não sei o quê e o nosso homenageado Potty pediu um iogurte (risos)

K- Um iogurte?

M- Não quis comer nada. Fazer o que?

K- Ficou chateado.

M- Temperamento.

K- Temperamental. Curiosa história. Então, a compra de obras de arte é um meio de especulação financeira? De status social?

M- Pode ser. Haja visto o caso de um grande colecionador, agora o ex-presidente do banco de Santos. Não me lembro agora o nome dele, mas ele enveredou por esse campo e precisou justificar uma série de... Ele era captador de recursos para investir e conseguiu realmente fortunas indescritíveis. Precisava dividir em vários setores aquela montanha de dinheiro que ele conseguiu. Não sei qual era o... Ele dividiu por 4, os acionistas, etc e tal. E é claro, de posse dessas obras todas, muitas delas raras, muitos deles se aproximaram para vender o que era deles. Daí ele querendo o máximo pelo dinheiro dele e o mínimo pela obra que ele comprava. Como o mercado era vendedor, então ele impunha o seu preço e conseguiu uma coisa extraordinária que agora está tudo na justiça (polícia) e tem uma montanha de herdeiros disputando. Uma barbaridade, mas possível, a especulação.

K- Então, nesse sentido, é um exemplo de que é um bom investimento em alguns casos investir na obra de arte?

M-Sim, bem comprado... Porque tem pessoas que têm o poder de avaliar. Esses que vão comprar o teu carro usado, por exemplo, eles dão uma olhada e já vêem se está batido. Eles têm um olho clínico, eles sabem: É aquele ali. Tem também os outros que nasceram virados pra Marte, Saturno, ou então alguma coisa assim (não Plutão porque foi rebaixado agora), mas tem aquele estalo: "Esse aqui vai ser!" E daí ele faça negócio da vida dele.

K- Existe diferença entre o comprador colecionador, o comprador especulador e o comprador esporádico?

M- Não, são compradores específicos, eu acredito. Um não vai interferir na seara do outro. Porque se você compra para valorizar, o especulador, e você não vende o quadro, o que é que você faz? Joga ele fora? Não, você vai negociá-lo de alguma forma, com algum preço, de algum jeito. Eu acho que são atitudes

específicas, cada um adquire com determinado propósito. Eu, de minha parte, torço para que os três se dêem bem.

K- Você se encaixa mais em qual? Ou nos 3? Ou um pouco de cada?

M- Não, eu provei os três. Hoje, entre as subidas e descidas, eu acredito que o resultado foi bom. Eu hoje não compraria certas coisas que comprei há trinta anos e vice-versa. Eu quero registrar aí que o gosto, a maneira de olhar, o jeito de olhar, separar as coisas [muda]. [Há diferença entre] o vendedor que queria realmente vender o quadro e aquele que queria me empurrar um quadro. Hoje, eu já tenho uma visão mais apurada dessas coisas todas que, na ocasião, no início dessa conclamada toda eu não tinha visão, não dispunha desse juízo crítico. Então, eu penso que somos todos escravos da evolução e é preciso refletir muito. Só para citar mais um grego, a última vez, eles já diziam naqueles tempos que quem não reflete repete. É uma frase curtíssima mais vai atravessar mais alguns séculos porque não tem resposta. Você compra porque alguém mandou comprar? Compra porque aquele é bom. Mas consulta o teu... Aí então entra a tua percepção, a tua inteligência, fatores extras sensoriais (risos).

K- O valor comercial apontado pelo artista nas obras que ele produz é aumentado até chegar ao consumidor em quantos % aproximadamente?

M- Eu diria que está embutida nesta resposta a necessidade de vender e para quem é feita a venda. Supondo-se que o vendedor tem algum conhecimento mínimo das possibilidades do comprador. Em outras palavras, saiba o quanto ele pode gastar, o que ele já tem casa, pode avaliar mais ou menos o gosto dele. [É preciso saber] quanto ele pagou por aquele Luiz Carlos que tem lá, se você quer vender um Luiz Carlos para ele, não é? Então, você faz aquela... É uma questão de uma consulta muito discreta, por outro lado, nem tão discreta. [É preciso] procurar adivinhar o que o outro está pensando, é muito difícil.

K- O que pensa você a respeito dos preços artificiais aplicados às obras de arte em circulação no mercado, os preços que não caberiam na obra?

M- Não, a parte...

K- Porque às vezes é dado um preço bem maior do que ela valeria.

M- Dá para responder a moda da Dercy Gonçalves: "A parte mais sensível dos corpo humano é o bolso." Se aquele preço agride o teu conceito do que se deveria gastar numa obra de arte você não compra, simplesmente. Você não vai fazer como aquele outro da anedota que para comprar gasolina vende o carro. Você tem que ter uma noção das suas possibilidades, tem que avaliar. Hoje, a imprensa toda estar espantada com a crescente inadimplência que representou o acesso ao crédito na forma de descontar do recebimento mensal do INSS. Ou seja, você nem ganha dinheiro, você fica inibido com aquela parcela maior que vai para sua mão. Na segunda ou terceira vez você fica afogado e não sabe para onde ir. Essa é a conta que cada um tem que fazer sob pena de pagar um preço irreal, astronômico, qual é a mesma palavra que você usou?

K-Artificial.

M- Artificial, só por uma vaidade. Inclusive é uma burrice, mas em todo caso...

K- Por que em geral o mercado de arte apresenta-se misterioso ao público?

M- Ele tem uma certa imagem que quer preservar, se ele se faz muito vulgar... (trecho compreendido) Na medida em que ele marca seus preços, ele seleciona sua clientela. É um jogo muito sutil de gato e rato. Aquele quadro que você vai vender é aquele mesmo quadro que você vai comprar. Depende aí do que cada um pensa. Mas se ele abrir demais... Se todos começassem agora a vender estupidamente os seus trabalhos iria aumentar estupidamente o número de pintores. Isso simplesmente porque se ele faz eu também posso. Mas não é bem assim. Você não tem aquela destreza, aquela finura de se expressar, aquela coisa toda. Isso é preciso... Só que a vida é curta (risos), a vida é curta. Eu tinha um chefe no passado [que dizia]: "A vida é curta e boa".Daí ele emendava: "Mais curta do que boa." Então, aí que está, se você passa inverno, uma primavera muito prolongada, um verão muito prolongado, se está tudo muito fácil na sua vida, estrada plana, céu de brigadeiro... Daqui a pouco você nem percebe que você está em pleno outono e daí, qual é a tua alternativa? É o inverno. Ainda bem que tem alternativa. *Adios muchachos*!

K- E as artes plásticas são elitistas?

M- Não, haja visto o mar de artistas populares que existem por aí. Somos impropriamente chamados de sul maravilha, mas não é bem assim. Mas naquelas áreas... Vá lá...

K- Norte, MT.

M- Eu não queria falar o palavrão mas já que você me ajudou... Tem muitos desses artistas populares, eles não têm outras perspectivas estão com aquele monte de barro na frente deles. O que eles vão fazer? Cerâmica, não é? (trecho incompreendido) Mas é que eles precisam de tintas para pintar as telas, entre outras coisas. Então vamos fazer com que? Com material que nós temos. Meu Deus, nem precisa cursar a universidade para um óbvio desses. Você faz com que você tem em casa, palha, artefatos outros, madeira. Vai lá para o meio do mato pega um tronco qualquer e imita o Frans Krajcberg e parte para a escultura. E vende lá com os índios nossos. Isso aqui é um grito nosso contra a depredação da natureza (trecho incompreendido) O Krajcberg está brigando com a prefeitura, não sei se você sabe? (risos)

K- A obra de arte deve ser instrumento do que? De comunicação, de transmissão de emoções ou de outras finalidades?

M- Cultura, cultura englobaria isto tudo em suas múltiplas conseqüências. Quando você contempla uma obra de arte e fica emocionado com o que vê, você aguça todos os seus outros sentidos que vão influenciar na tua... Afinal, eu vou comprar isso aí. Ou é claro, se for uma Monalisa você se limita a ser um o observador encantado. Mas é isso que define. Eu acredito ainda... (Puxa, mais eu deveria já acreditar em outras coisas! Ainda sou meio teimoso) Eu penso que nós não poderemos ser felizes, principalmente no caso brasileiro, por medidas provisórias tão ao gosto das nossas autoridades: "Então, a partir de hoje todos os brasileiros são felizes!" Então põe lá um sinete nacional. Duplica, triplica, quadruplica as cestas básicas. Meu Deus do céu, não é por aí. O que precisa [se] despertar através do conhecimento, do encaminhamento dessas pessoas [é] para o entendimento que existe algo além dos aviões que voam no céu. É preciso entender essa evolução. Agora ensinam os japoneses: "Ninguém sobe uma escada sem pisar nos primeiros degraus." Coisa de japonês, mas é isso aí. Se o

artista, o povo, o necessitado, ou qualquer outra classificação, não olhar para dentro dele mesmo e não estabelecer a ele... [O que acontece é que ele justifica seus atos dizendo:] Não porque alguém mandou, porque achei bonito. [Quando ele deveria se perguntar:] "O que é que eu estou fazendo aqui? Qual é que a minha função? Vai depender de mim, eu é que sei." (Trecho incompreendido) Mas esse algo mais é o que a pessoa tem que desenvolver. Uns aprendem mais fácil, outros com mais dificuldades. Mas é preciso aquela bússola, aquele despertar de si mesmo.

K- Finalmente, a última questão... Você já disse em toda entrevista, mas eu gostaria de reforçar para terminar: [Gostaria] que você fizesse um balanço da sua atuação no meio artístico do Paraná até agora. No que é que você acha que contribuiu?

M- O que eu acho que eu contribuí? Bem, eu diria hoje que sou um aprendiz de feiticeiro. O que seria um aprendiz de feiticeiro? A pessoa que para descobrir sua verdadeira tendência, a sua verdadeira vocação, teve que se relacionar com inúmeras pessoas, com prós, contras, etc e tal. Procurei ser fiel a mim mesmo e bastante... Sem ter freqüentado faculdade, o que não foi por negligência de minha família, que muito insistiu, mas foi por desinteresse meu mesmo. Eu achei que não era por aí. Mas procurei descobrir a raiz de tudo... Qual é a raiz de tudo? É a busca de um sentido para vida. Nessa caminhada que eu estou fazendo agora e que já vai para 74 anos, vou fazer 75, eu descobri, por exemplo, que não é o dinheiro... (Pode ser uma expressão muito materialista, não é? Falando de cultura, de arte, daqui a pouco descamba para o dinheiro.) Mas, não há nenhuma biblioteca que seja auto-suficiente, principalmente aqui em Curitiba. O resto do Brasil, não sei. Mas deve ser a mesma coisa. Não há dinheiro! Na renovação de títulos, no sistema mais de conservação. [E também há] o leitor que empresta o livro e não devolve mais. [Há o problema] do desinteresse daquela porção de gente que estudou em faculdades aqui e ali, mas não doou os livros que não interessavam mais para a faculdade, para os outros que não puderam comprar. Mas por que não fez? Aí seria um princípio, sem gastar grandes fortunas, de devolver, de dividir com outro aquela coisa que não te serve mais. Você vai me

dizer: Puxa! Você está ficando (trecho incompreendido) Não, não é por aí. A idéia é o seguinte: Eu então descobri que o caixão não tem gaveta. Puxa você está funéreo. Não, não é bem assim. Um dia, eu estive lá pelos idos de 1938, eu fui bem pequeno e aluno do colégio Bom Jesus da Praça Rui Barbosa. Naquele tempo, tinha o professor Antonio que era um dos mais influentes. Ele com aquele sotaque germânico contava pacientemente pela centésima vez a história, aquela fábula do cachorro que carregava nos dentes uma carniça que ele achou no mato. Daqui a pouco ele passou por uma poça de água e viu que tinha um outro cachorro com uma carniça na boca também. Daí ele pensou, eu vou carregar duas carniça e abriu a boca para pegar a outra e derrubou as duas. Era uma coisa própria da nossa idade mas trazia ali todo uma filosofia de vida. Você não pode carregar tudo, um dia você vai ter que fazer uma seleção. O que é que eu quero? Qual é o destino disso tudo? Antes que você me diga que é para pôr na Cônsul (risos) eu vou te perguntar se você aceita um gole de Coca-Cola?

K- Eu aceito. Então nós terminamos, muito obrigada, gostei muito da entrevista.

Fim!

Curitiba, 20 de setembro de 2004
Local: Residência do entrevistado
Curitiba-Paraná
Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Ennio Marques Ferreira (Administrador da cultura)

K. - Primeiramente, na verdade, eu já tenho algumas informações sobre você. Pelas minhas leituras, enfim, ou mesmo pela entrevista anterior, na qual fiquei conhecendo você bastante. Então, eu vou partir da idéia de que alguma coisa eu já conheço sobre o seu trabalho. E a minha primeira questão seria a seguinte: Depois da Cocaco, será que você lembraria, poderia me dizer quais são os cargos que você ocupou nessa área de administração da cultura, e as datas, não sei se precisas ou pelo menos aproximadas.
E – O que eu vou te dar... Talvez fique mais fácil um currículo que eu tenho.
K - Há, vai ser ótimo. E você gostaria de comentar sobre um [cargo] que mais te marcou, ou que você achou que fosse o mais representativo da sua carreira? Ou mesmo [um cargo] de grande importância para a História da Arte do Paraná do século XX, da segunda metade do século XX?
E – [Trecho incompreendido] Até então, eu nunca tinha sido funcionário do Estado. Eu trabalhava numa outra área. Eu sou engenheiro agrônomo, então, eu trabalhava na área da minha especialidade. Nessa ocasião, como eu sempre tive muito interesse em acompanhar o desenvolvimento, o movimento das artes de modo geral, eu fiz aquela pequena galeria de arte, que, anteriormente, era a fabriqueta de molduras: a Cocaco. O nome anterior era... Aliás, não tinha nome. Só tinha a razão social, que era o meu nome e o nome de mais um sócio meu. Era Marques Nunes decorações – coisa mais pretensiosa. Em 1957 cresceu um pouco. Nós fizemos uma reforma naquela fabriqueta que tinha um local de atendimento comercial. Na parte de trás... Não sei se isso te interessa?
K.- Sim claro.

E – Na parte de trás daquela sala tinha uma outra sala que era a fabriqueta de molduras. Aí, nós terminamos a fabriqueta que foi transferida para um outro local e montamos um espaço que seria uma pequena galeria de arte. Foi inaugurada em 1957. A fabriqueta tinha iniciado em 1955, dois anos antes. Em 1957 nós abrimos a galeria (Trecho incompreendido) com uma exposição do Loio Pérsio (artista paranaense). Esse gancho é para dizer que essa galeria, que inicialmente era a pequena fabriqueta, tornou-se um ponto de encontro de jornalistas, intelectuais. Então, era de um movimento interessante: á tarde, no final da tarde, principalmente, o pessoal se reunia ali para bater papo.

K – Já que você está falando disso, então, eu tenho uma outra questão que faz parte do meu roteiro, ela seria acerca desses intelectuais. Eu gostaria que você pudesse citar nomes de pessoas que você acha que foram importantes: literatos, jornalistas, críticos, professores de arte, administradores da cultura que tiveram uma participação importante na inserção e mesmo na legitimação da arte moderna no Paraná. Já que, como você estava contando, a Cocaco parece ser um centro catalisador da arte moderna, não é?

E –[A Cocaco] foi, na época, a única galeria de arte. Existiu uma, antes dela, era na Carlos de Carvalho [rua da região central de Curitiba], a [galeria] do Loio. [Ela] vendia acessórios de arte e era chamada de El Greco. (Trecho incompreendido). Mas, já em 1957 não existia nenhuma galeria de arte em Curitiba. Os artistas expunham as obras em lojas (Trecho incompreendido). Mas, voltando à sua pergunta a respeito das pessoas que lá estavam, [aquelas] que apareciam por lá. Eram desde artistas – muitas vezes artistas quase desconhecidos – até intelectuais, como, Eduardo Rocha Virmond, Renê Dotti, Mário Romani. O Mário Romani era um industrial, um empresário. O Renê Dotti e o Virmond eram advogados. (Trecho incompreendido). Quem mais? Aí entra o problema da memória ruim. Vamos ver se eu consigo lembrar mais alguns nomes. Bom, os artistas... Praticamente todos os artistas da época: o Viaro [por exemplo], e alguns menos conhecidos [também apareciam]. Muitos iam por razões comerciais, pra ver molduras. Mas, normalmente pra trocar idéias, conversar. Miguel Bakun... [Ennio recorda outro artista freqüentador]

K – Mas você acha que esse clima que existia na Cocaco, essa reunião de pintores contribuiu pra trazer algo novo para o Paraná? Arte moderna [por exemplo], ou não?

E- Eu acho que contribuiu. Principalmente na época, em 1957, foi realizado, [ou melhor], criaram um movimento de renovação. Os jornalistas de arte, intelectuais, pintores [foram os responsáveis]. Houve um movimento de renovação, tudo dentro do âmbito da Biblioteca Pública que sempre foi um ponto importante de cultura aqui em Curitiba, um ponto muito grande culturalmente. [Lá] realizavam sempre todas as iniciativas de arte, afinal, de cultura de um modo geral. Então, o que nós estávamos falando?

K – Se a Cocaco foi um centro catalisador das idéias de arte moderna.

E – Eu acredito que sim. Pelo que se ouve, também, de outras pessoas que participaram de lá. Realmente eu acredito que tenha sido um ponto importante de desenvolvimento da arte contemporânea. Ali surgiu, logo em seguida, nesse mesmo ano, aquele famoso Salão onde os artistas não ficaram satisfeitos com o julgamento que deu vários prêmios, principalmente, para os artistas já consagrados, mas que eram conservadores. Então, nós fizemos um movimento e retiramos as obras. Eu participei desse movimento, digo, nós, porque participei com outros artistas: Garfunkel... Agora, não recordo os nomes de outros, mas eram esses artistas que não estavam satisfeitos com o movimento artístico que era considerado anacrônico, conservador. Bem, o que mais? Houve esse chamado Salão dos Pré-julgados, em 1957. Foi no 14 º Salão Paranaense de Belas Artes.

K – Ennio, você começa a fazer parte da organização do Salão a partir de 61, não é?

E – É.

K. – Você poderia me contar como é que você chegou a ser organizador do Salão? Porque me parece que você foi nomeado, não é?

E – É, exatamente. Eu relatei essa trajetória da Cocaco para mostrar como cheguei lá. Dessa forma, eu não era uma pessoa muito conhecida. Inclusive, morei fora muito tempo, no Rio de Janeiro. Vim para cá em 1953 e aos poucos é que fui (trecho incompreendido). Com a Cocaco, pela movimentação desse ponto

de encontro que se tornou visível para a sociedade da época, é que eu fui indicado – apesar de não ter participado da área pública, do serviço público ligado à cultura – para diretor do Departamento de Cultura do Estado, que na época era uma Secretaria. Existia a Secretaria de Educação que era dividida em Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação. É claro que a Secretaria de Educação era uma entidade muito grande. Preenchia, com as Escolas, [a dedicação] toda do Estado. E o Departamento de Cultura era ainda um órgão que estava se formando. Houve alguns diretores importantes do Departamento de Cultura, mas era um órgão ainda muito pequeno, que não tinha uma expressão muito grande. Talvez soe um pouco pretensioso dizer que eu fiquei lá quase nove anos e houve uma movimentação grande, principalmente na área artística.

K – Você entrou quando mudou o governo.

E – É, quando mudou...

K – É o Virmond...

E – O Ney Braga.

K – O Ney Braga.

E – Quando o Ney Braga foi eleito eu o conhecia muito pouco, mas devo ter sido indicado por uma daquelas pessoas que participavam desses pontos de encontro, [pessoas] que conheciam o nosso trabalho aqui na Cocaco. Então, foi realmente uma grande surpresa. Tive muita dificuldade para me acostumar como dirigente de um órgão público, que, afinal, não era muito grande, mas teria a sua importância, não é? Inclusive o fato de tomar posse, eu não sabia como fazer. E o meu antecessor que estava lá... Dentre os antecessores, tinha o Ivo Arzua, a (Trecho incompreendido) e outras pessoas ligadas à cultura. E um deles, o último diretor do Departamento de Cultura, era o... (trecho incompreendido) um cineasta que tinha inventado um sistema de...

K. – O Groff?

E – Não. O Groff participava também, não era assíduo lá na Cocaco, mas aparecia por lá. (Trecho incompreendido) O meu antecessor no Departamento de Cultura tinha inventado um processo tridimensional para cinema. Era o... Afinal, lá estava ele e eu cheguei. [Eu] não sabia o que fazer para tomar posse do meu

lugar e ele não se dispunha a sair. Foi uma situação muito interessante que aconteceu: eu tendo que assumir aquele lugar, sem conhecer as manhas da coisa púbica e a pessoa não se dispondo a entregá-lo de imediato. Então eu sofri bastante para...

K – Tomar posse?

E - ... Até que tudo estivesse regularizado. Essas coisas todas eram muito engraçadas.

K – Ennio, nesse mesmo ano em que você tomou posse, então você... (interrompida pelo entrevistado)

E – Moro. [Referindo-se ao seu antecessor na direção do Departamento de Cultura]

K – Como é o nome?

E – Leonel Moro, que depois ficou meu amigo.

K – Você também já começou a participar da organização dos Salões, não é? Como é que foi isso? Qual o vínculo do Salão com a... (interrompida pelo entrevistado)

E – O salão era organizado pelo Departamento de Cultura. Nós não tínhamos espaços, como não temos hoje. [Ele] era sempre realizado em locais emprestados. Hoje é o Museu de Arte Contemporânea que realiza o Salão. Na época, nós realizávamos na Biblioteca Pública, nos salões da Biblioteca Pública, ou no subsolo, no térreo do Teatro Guaíra que tinha salas grandes (Trecho incompreendido). Sobre o que nós estávamos falando mesmo?

K – Sobre a sua participação na organização dos Salões, nessa primeira vez.

E – Como nós estávamos embalados nesse – alguns anos atrás – movimento de Renovação, nós tínhamos como princípio uma certa obrigação de fazer uma pequena revolução na organização e no funcionamento do Salão Paranaense. E nós, o Departamento de Cultura, organizamos, então, os salões com um cunho mais contemporâneo. Como fizemos isso? Principalmente por meio de nomes importantes da arte, da crítica de arte brasileira, principalmente do Rio [de Janeiro] e [de] São Paulo. [Mas] principalmente [de] São Paulo. Eram nomes já conhecidos. Quem me ajudou muito nessa área foi o [Eduardo Rocha] Virmond.

O Virmond era um advogado que sempre teve uma ligação muito forte com a arte, uma arte atual. E o que mais?

K – Aí vocês formaram um júri mais alinhado ao que estava acontecendo na época?

E – A renovação ia superar a parte mais conservadora através do júri do salão. Então, pessoas como Lourival Gomes Machado de São Paulo, José Geraldo Vieira de São Paulo e outros críticos importantes do Rio [de Janeiro] e de São Paulo foram convidados. Eles, que para nós eram personalidades importantes do mundo artístico brasileiro, aceitaram participar desses salões. Esse grupo de críticos de arte era mais voltado para a modernidade, para a contemporaneidade da arte. Então, tudo aquilo que era conservador era cortado do Salão. Eles iniciaram uma... Aceitavam obras que tinham uma coisa de novo, de atual, de contemporâneo. Nisso, houve uma reação, inclusive, por parte dos artistas chamados acadêmicos que não queriam aceitar essa situação, [aqueles] que eram cortados. Muitas vezes, eram artistas conhecidos, mas [eram artistas] que não tinham um interesse de ter um desenvolvimento artístico mais (Trecho incompreendido). Um deles (só por curiosidade) era um artista que era, digamos, freguês do Salão Paranaense. Todo ano [ele] recebia prêmios. Era um pintor muito conhecido no Rio de Janeiro e que em 1961, quando houve o 18° Salão e nós entramos no Departamento de Cultura, enviou... Ele tentou participar do Salão mandando um quadro que foi cortado. Na época ele era... Acho que [ele] já era, inclusive, diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: Oswaldo Teixeira, um figurão, um figuraça. Claro que ele ficou muito contrariado. Escreveu uma carta para o governador. O governador mandou a carta para nós querendo saber qual a razão daquela reação. Mas não houve por parte do governo nenhuma pressão para que ele (Osvaldo Teixeira) entrasse, para que participasse. O que aconteceu mais tarde aqui em Curitiba, (Trecho incompreendido) haverá um ...

K- Eu gostaria de saber como é que é a organização do salão? Quando é que ele acontecia? Como é que os órgãos públicos viabilizavam o acontecimento, as premiações? Essa parte mais da organização.

E– Bom, o salão era sempre preparado com bastante antecedência, dentro das possibilidades que nós tínhamos. Tudo era muito precário, os meios eram precários. Inclusive, como eu já disse, o espaço para se apresentar o salão era um espaço emprestado por algum órgão público. E... Os recursos, não é? Nessa época, principalmente nessa época, uma das maneiras de atrair o artista para o salão... Naturalmente nos interessava que houvesse uma participação muito grande de artistas de todo o Brasil e a grande dificuldade era obter recursos para os prêmios. Verbas administrativas para transportes e outras coisas mais, a gente conseguia, mas, [obter recursos] para a premiação, sempre foi a grande dificuldade. Conseguimos, às vezes, uns prêmios de uns órgãos mais ricos do Estado: BADEP, coisas assim. Eram prêmios não muito elevados, mas, conseguíamos certa quantidade de prêmios que chamava a atenção do artista. Era uma tarefa muito difícil porque [nós] tínhamos que ir pessoalmente aos dirigentes de instituições públicas e privadas para conseguir prêmios e muitas vezes éramos recebidos de uma forma bastante desagradável. Um deles chegou a dizer que já havia dado naquele ano a sua parcela de recursos para... (qual é a expressão que ele disse?) "Obras benemerentes". [Ele disse] que já tinha dado a sua cota de benemerência, então não podia dar mais. Era uma empresa da iniciativa privada. Mas, de qualquer forma, conseguimos. (Inclusive eu tinha anotado isso e achei interessante a gente verificar mais tarde.) O valor levantado de recursos para os prêmios do salão era igual ou maior que toda a dotação do Departamento de Cultura. Lamentavelmente, esse dinheiro... Lamentavelmente não! Justamente, esse dinheiro era entregue. Nós não tínhamos benefícios maiores a não ser esse de dar mais prestígio ao salão.

K – E que tipo de empresas privadas ou mesmo [que tipo de] pessoas teriam interesse em patrocinar ou oferecer um prêmio de aquisição? Você lembra de alguém?

E – Empresas que hoje já não existem mais, por exemplo: Prosdócimo. Fora os órgãos públicos, a Prosdócimo, a Hermes Macedo, a Trans Paraná.

K- E que tipo de interesse eles tinham?

E- Nós não conseguíamos muitas empresas porque eles não percebiam que havia um interesse cultural. Não havia um retorno promocional à altura do prêmio que, muitas vezes, eles davam. Aí, havia através de outra... Chamava prêmio aquisição. O prêmio aquisição era muitas vezes difícil de dar porque, por exemplo, o Hermes Macedo dava um prêmio (Eu não posso te dizer exatamente em valores de hoje como eram)... Então, o Hermes Macedo dava, digamos assim, 5.000. Então, você tinha que dar um prêmio para uma obra que custasse até aquele valor. Se tivesse um valor mais elevado eu não poderia dar o prêmio. Era uma dificuldade para o júri e para nós da administração. O prêmio aquisição subentendia que você iria comprar o quadro e esse quadro iria para uma instituição. Sempre foi uma maneira razoável de a gente conseguir recursos para essa finalidade, esse tipo de prêmio, vamos dizer assim.

K- E chegou a haver algum caso de a empresa não gostar do quadro?

E – Há, sim.

K- Às vezes os critérios deles não eram os mesmos dos jurados.

E – Você tinha que andar na corda bamba para saber, digamos assim, o que a empresa gostaria de ter. Então, o júri fazia uma seleção, indicava as obras que mereciam receber prêmios. Depois, para adaptar, para dar o prêmio à determinada obra era complicado, era difícil. Uma delas (das empresas), por exemplo, não gostou das obras que recebeu de uma gravadora que hoje é muito importante: Anna Bella Geiger. [Obras] que hoje estão no Museu de Arte Contemporânea junto com outras que tiveram esse problema de não aceitação por serem [destinadas a] uma aquisição. Não é uma compra, uma coisa que a empresa gostaria de ter.

K.– E como é que se resolve essa situação? Vocês dão um novo quadro?

E – Olha, sempre a gente dava um... (com certo cuidado para não ofender), mas sempre havia uma saída honrosa. E esses prêmios, muitas vezes eram prêmios que voltavam para essas instituições públicas, que voltavam para o acervo do Museu de Arte Contemporânea. [As obras] voltavam para o Departamento de Cultura que [as] reuniu compondo o elemento básico do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, aberto em 1970. Um desses casos do prêmio

aquisição que é muito delicado foi o caso do Bakun que eu contei para você. O Bakun participou em 1962 do XIX Salão e naquela época era possível participar com um número maior de obras. Ele participou com cinco obras e infelizmente quatro delas foram cortadas. Uma ficou, e essa foi escolhida para o prêmio aquisição (Trecho incompreendido). Aí, eu fui falar com ele e ele disse que a obra já não era mais dele, mas [era] do filho do professor Oscar Martins Gomes que tinha comprado o quadro. Então, eu expliquei para ele: "Olha, você não vai poder receber o prêmio porque o quadro está vendido, você não poderia [nos] entregar o quadro. Como vai haver a aquisição se você não pode entregar o quadro?" Aí nós tivemos que correr para ver se achávamos uma outra compensação para o Bakun. Foi aquela caixa de tintas... dizem que foi a causa da morte dele. Ele era uma pessoa muito humilde, muito complicada, cheio de problemas. Não deve ter entendido bem a situação. Mas, o Bakun, antes de mais nada era muito amigo nosso. Na época da Cocaco ele estava sempre lá. O que mais?

K- (Trecho incompreendido)

E- Sobre essa parte administrativa, havia recursos orçamentários do Departamento para esse tipo de trabalho. Para o pagamento desse tipo de trabalho (trecho incompreendido). Aí nós tínhamos que estabelecer um valor que não ficasse... que fosse condizente com a altura intelectual do conjunto. O que não era muito fácil. Mas o Estado tinha condições de pagar isso. Não era uma coisa muito grande: valores de prêmios. Essas coisas nós poderíamos pagar com recursos do orçamento do Estado.

K- Artistas de todos os locais podiam se inscrever...

E – Na década de 50 e 60 eles já... Desde a década de 50 eles já faziam, já abriam o salão para artistas de todo o Brasil.

K – Mas há uma predominância do artista local?

E – Ah sim! Há uma predominância do artista local. Só que o artista local nem sempre conseguia entrar no salão por razões, pelo valor artístico do seu trabalho, não é? É que ele, de certa forma, saía... Nós começamos a encarar o artista local e o artista de fora com o mesmo nível, com o mesmo olhar. De forma que esses

artistas locais entravam em igualdade de condições que os artistas de fora. Acontece que os artistas de fora tinham... Os que mandavam [as obras], participavam do salão, tinham, muitas vezes, um nível artístico mais elevado: o eixo Rio/São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul.

K- (Trecho incompreendido).

E – Era uma coisa complicada porque muitas vezes artistas que eram reconhecidos aqui no Paraná não conseguiam ser aceitos no salão. Nós não podemos dizer que o salão seja um meio de avaliar o valor artista. Ele pode avaliar, de certa forma momentaneamente, naquele momento do salão aquele artista que participou. Mas são artistas que participavam da vida cultural do Paraná e de Curitiba (trecho incompreendido) também de outras cidades do Paraná que participavam: alguma coisa em Ponta Grossa, Londrina. Mas eles eram reconhecidos já como artistas importantes aqui no Paraná. (Trecho danificado na fita)

K- Você não lembraria de alguns nomes, não?

E- Por exemplo...É um pouco difícil, eticamente também. Mas eram, eram figuras que – veja só a incoerência da coisa – são figuras que haviam participado do movimento de renovação, daquele salão dos Pré-julgados que tiraram os quadros do salão porque não admitiam o julgamento do júri anacrônico.

K- Mas, em termos de evolução da arte, eles estavam ultrapassados?

E- Eles eram de vanguarda numa época dos anos 50. Eram artistas modernos. Eles eram artistas de nível considerado moderno na época. Mas, quando chegavam ao salão, e principalmente pelo fato da época já ter uma predominância da arte abstrata... Chegou ao ponto de um artista desses, muito conhecido, (trecho incompreendido) ter feito uma brincadeira para mostrar que a arte abstrata era uma bobagem que qualquer um faria. Então ele fez um trabalho abstrato e iria participar do salão. E foi cortado. Havia essa coisa porque eles eram contemporâneos na época e foram maltratados pelo salão. De certa forma, porque o júri era muito rigoroso: tinha que ter um sentido de contemporaneidade naqueles trabalhos que iam passar no salão. Então, aqueles que não tinham esse cunho de modernidade eram deixados de lado.

K- Então Ennio, e os artistas abstratos consagrados na década de 50 no salão (Ennio interrompe)

E – A maioria deles era de fora...

K- Mas, por exemplo assim: Domício Pedroso (apesar de que ele já é mais pro fim da década de 60) mas, por exemplo, Fernando Velloso, Érico da Silva, Fernando Calderari receberam alguma ou outra premiação e nesse período trabalhavam com obras abstratas. Você acha que eles tem um reconhecimento fora do âmbito estadual, de Curitiba, do Paraná, ou eles só tem reconhecimento local? O que você diria a respeito disso?

E- É uma questão um pouco difícil.

K- Ou em termos gerais.Você poderia falar no geral o que é que você pensa dos artistas consagrados na década. Na década não, na segunda metade do XX.Vamos ampliar essa questão.

E- O que se pode dizer...

K- Nós somos reconhecidos lá fora?Como é que...

E – O que se pode deixar bem claro é o seguinte: a arte do Paraná é muito pouco reconhecida fora daqui. São poucos artistas que conseguem uma projeção fora do Estado. Eu não quero nominar os artistas, mas você veja Guido Viaro que é um dos artistas mais importantes do Paraná. O Guido Viaro não tem uma obra no Museu Nacional de Belas Artes. [Este] é um museu que possui no seu acervo obras dos artistas mais importantes do Brasil. É uma luta que eu tive. Inclusive tentei fazer com que uma obra do Guido Viaro fosse doada pelo filho dele para o museu. Mas isso nunca deu certo. É uma lástima. O De Bona tem, o De Bona tem duas ou três obras no Museu Nacional de Belas Artes. E o De Bona morou no Rio de Janeiro uns 20 anos.

K- E Ennio, você sabe porque o artista só tem um reconhecimento local e não tem um reconhecimento lá fora? Isso não parece uma característica do Paraná, mas parece que cada Estado tem um grupo fechado. O que será que acontece?

E- É que os artistas tem que ter uma dinâmica especial junto à *marchands*, galerias de arte... tem que fazer... tem que ter esse conhecimento. Se não é eles, são as pessoas do setor cultural do Estado que deve promover a aproximação

desses artistas com o núcleo de outros Estados. Principalmente esses, que são mais conhecidos: Rio, São Paulo, Belo Horizonte, etc. Então, o nosso artista ele não se projeta, ele não consegue se projetar.

K- Mas existe uma compensação aqui dentro...

E- Os artistas recebem aqui do Paraná, principalmente pelos colecionadores paranaenses eles são reconhecidos. O Viaro, o De Bona, o Freysleben, etc são artistas que aqui são muito valorizados. O Nísio, por exemplo é um artista que tem uma valorização extraordinária pela sua temática, pela forma, pela maneira de pintar – a especialidade dele era animais. O Nísio, mesmo o Nísio é pouco conhecido lá fora. Aqui, ele é valorizadíssimo. Muitas vezes, ele é mais valorizado do que o Andersen que é um artista da maior categoria, estrangeiro que se fez aqui, que se tornou muito importante, inclusive, por ter uma escola, não é? O Nísio é mais valorizado aqui do que outros artistas. O preço de um quadro do Nísio hoje é muito elevado. Acompanha mais ou menos o do Andersen. Já o Andersen é de uma categoria maior.

K- Mas nós temos um mercado de arte (Trecho incompreendido)?

E- Está começando a... Tem um mercado de arte mas não é muito (trecho incompreendido) tem galerias que hoje (trecho incompreendido)... A galeria Simões Assis, parte do seu acervo já é conhecida fora daqui, mas, já é mais dirigida a certos artistas que tem uma aceitação muito grande. Como Juarez Machado, Cícero Dias. De certa forma, dirigiu (trecho incompreendido) a carreira de Cícero Dias. Nessa época, ele (o galerista) foi o principal que impulsionou a carreira do Cícero Dias aqui no Brasil. Na França, o Cícero Dias ia razoavelmente bem. Hoje já é falecido. O Juarez Machado que é... (Interrupção para virar a fita)

K- Então eu gostaria de saber na sua opinião como é que você imagina a arte paranaense em relação..., ou a produção artística do Paraná em relação a produção artística nacional e também em relação à arte de fora? Uma questão super abrangente. Assim, em termos de inspiração nas vanguardas. O nosso abstracionismo consagrado na década de 50 nos salões, ele é de inspiração na arte de fora. Como é que você imagina isso. Como é que é esse contato dos

artistas? Realmente esse abstracionismo está alinhado ao abstracionismo de fora ou se ele está aquém, não sei?

E- Acho que nunca pôde fugir muito daquilo que o Kandinsky fez, não é? Agora, muitos artistas daqui que eram figurativos entraram no campo da abstração e alguns foram bastante felizes como o Calderari, o Érico da Silva no início. Depois [ele] voltou pra figura, abandonou-a nos anos... logo depois dos anos sessenta e poucos já tinha abandonado. Começou a abandonar a arte figurativa principalmente pelo fato, por uma questão mais mercadológica. É que a arte figurativa é mais acessível ao público, o público solicita mais. E a arte abstrata, dificilmente o colecionador daqui aceita, a não ser em certos casos como o Velloso, o Arney e alguns outros lá que partiram pro abstrato.

K- Há um regionalismo, não sei? Pode ser em termos gerais.

E- É um ponto difícil de abordar. Porque hoje falar em arte abstrata paranaense ou em arte abstrata de Curitiba já não é tanto o problema. Entrou a arte contemporânea, a arte conceitual, essas coisas todas que estão por aí que não são... que são aceitas em museus. Mas é difícil você ter uma obra conceitual, uma instalação ou uma coisa assim que seja adquirida por um colecionador particular. Pode ser adquirida por um museu, mas por um colecionador eu acho difícil. Então, tudo isso é muito complicado. Acho que hoje em dia, as pessoas, os artistas que trabalhavam com a arte abstrata, muitos deles estão se dirigindo para essa coisa mais etérea e de vanguarda: (trecho incompreendido) arte conceitual. Os salões de hoje em dia, os salões paranaenses só aceitam esse tipo de trabalho. Dificilmente você vai encontrar um trabalho de cavalete num salão de hoje. Era como... Fazendo um retorno aos anos 60, a passagem do figurativo para o abstrato e agora é para esse tipo de trabalho. É uma arte um pouco mais complicada de ser entendida pelo público.

K- Então, você acha que é possível identificar uma identidade da arte paranaense? Você vê alguma característica comum a essa...

E – Eu não sou um *expert* nesse assunto. Eu quero dizer que eu não sou uma pessoa que estudou teoria da arte, a história da arte. O meu trabalho é mais... [Eu sou] um feitor que fica próximo dos artistas, que procura solucionar os

problemas. Eu sou um burocrata da arte. E nessa área, eu acho um pouco complicado. Mas o que eu posso dizer é que alguns artistas de hoje, dentro dessa nova concepção de arte conceitual, têm obtido alguns resultados razoáveis fora daqui. Mas são poucos.

K- Então, vamos voltar à algumas perguntas que são mais na área da administração. Eu gostaria que você pensasse em exemplos de algumas obras que você esteve por trás da aquisição dessas obras. Tanto de uma coleção, ou de um grupo de obras, ou de uma obra que você acha que você tem na memória agora, que se destacou bastante: obras paranaenses, de artistas paranaenses, ou obras de artistas de fora, não sei. Pensasse um pouco na questão da aquisição da obra pra espaços. Uma vez que você teve essa importância enquanto administrador. Se você pudesse descrever brevemente, assim, essa compra dessas obras ou (trecho incompreendido). Então, da sua escolha. Dentro desse período de atuação.

E- A evolução dos museus aqui do Paraná sempre foi comprometida com o problema da aquisição de obras. O melhor que se poderia ter para o acervo... Até certo momento, na época da criação do Museu de Arte Contemporânea, o básico, o acervo básico do museu eram as obras de aquisição, prêmios de aquisição ou não, que foram... Que surgiram com os salões, aquilo que se tornou a formação desse acervo. Depois disso, se tornou mais difícil atrair para os museus o melhor que se podia encontrar. Eu tenho uma experiência interessante no Museu de Arte de Paraná, o falecido Museu de Arte do Paraná. Havia um interesse específico de formação de museus com obras de artistas do Paraná ou de artistas de fora que tivessem alguma vinculação cultural Estado.

K- Qualquer período?

E- Até os anos 60. A gente estabeleceu para que o Museu de Arte Contemporânea lidasse mais com as obras dos anos 60 para cá. Houve uma grande dificuldade para se conseguir enriquecer o acervo do Museu de Arte do Paraná. Nós conseguimos muitas doações, o repasse de obras do acervo público do governo do Estado. Muitos até nem quiseram ceder. Houve uma insistência muito grande. Até o governador teve que (trecho incompreendido) um decreto estabelecendo que as obras importantes para o Museu de Arte do Paraná fossem

repassadas para o Museu. O início do Museu de Arte do Paraná foi dessa forma. E nunca houve possibilidade, a não ser numa ocasião, de se estabelecer uma parcela de recursos orçamentários para os museus. A única ocasião foi em 1987, quando foi criado o museu. Nesse ano, eu consegui através de pessoas que conheciam o mecanismo da coisa, do tesouro do Estado. [Nós] conseguimos descobrir uma verba para aquisição de obras de arte. Foi a primeira vez e a única no Estado que se conseguiu recursos específicos para o enriquecimento dos museus, do acervo. Na ocasião consegui comprar algumas obras interessantes (Interrompido).

K- Qual o cargo que você ocupava?

E – Era diretor do Museu de Arte do Paraná.

K- (Trecho incompreendido) obras de artistas anteriores ao período da década de 60?

E- Não estabelecemos um limite. Aquilo que fosse... Que nós conseguíssemos de melhor dentro daquele prazo até os anos 60. (trecho incompreendido) [Nos propomos a] procurar o melhor que pudesse ser comprado. Nós tivemos um número grande de obras que nós compramos nessa ocasião: Helena Wong, Antonio Arney, João Osório Brzezinski (Trecho incompreendido), Giglio, Luiz Carlos, etc. [Nós] compramos muitas obras de boa qualidade, mas também foi a única vez e nunca mais.

K- E você, nessa ocasião (Trecho incompreendido) você foi auxiliado. (Trecho incompreendido)

E- Era tão pouca gente. Era o diretor e mais algumas...

K- E era vocês que faziam a seleção dessas obras?

E- É.

K- Então, foi a única vez que vocês conseguiram (Trecho incompreendido)

E- E todo esse acervo que nós arranjamos para o Museu de Arte do Paraná foram repassados para o Museu Niemeyer, (Trecho incompreendido). É lamentável! A grande queixa dos artistas paranaenses na época... Desde a época em que foi criado o Museu de Arte Contemporânea do Paraná [a grande queixa] é a dificuldade para o trabalho ser mostrado ao público. Havia muita queixa de

artistas paranaenses. Então, isso, de certa forma, fez com que fosse criado o Museu de Arte do Paraná para que as obras dos artistas do Paraná fossem mostradas permanentemente ao público. E nesse, no museu, nós fizemos um (Trecho incompreendido) para que as exposições temporárias não fossem muito freqüentes. Para que o acervo pudesse ser mostrado por mais tempo para o publico.

K- Certo. Então, não houve outra forma de conseguir recursos para a aquisição de obras a não ser nesse momento? Ou você lembra de alguma outra ocasião em que houve recursos? De repente surge a oportunidade de um acervo legal que alguém está querendo se desfazer. Como é que... Você lembra de alguma coisa assim? (Trecho incompreendido)

E- Essas coisas são muito raras. Um acervo desses foi uma série de obras do Guilherme Michaud, esse artista suíço que veio pra cá, pra Super Agüí. Então deixou uma obra interessante. Ele era de Vevey na Suíça, terra do chocolate (é uma cidade), lá onde a Nestlé tem a sua sede. Mas, ele não tem participação nenhuma nisso. Mas houve uma época em que muitos suíços foram, tiveram dificuldades de... [Dificuldades] econômicas para permanecerem na Suíça. Então, eles imigravam, se tornaram colonos, [assumiram] outras profissões fora da Suíça, principalmente na América do Sul, América do Norte. Muitos suíços saíram de lá e o Michaud veio pra cá, tinha noções de pintura, etc. [Ele] tinha muitos trabalhos interessantes de aquarelas, grafite. Muitas dessas obras estão lá no museu dele em Vevey na Suíça. Uma parte ficou aqui em condicional. Isso foi posteriormente dado ao Estado: ficou na Biblioteca Pública e depois foi para o Museu de Arte do Paraná. Mas é uma coisa muita especial, específica que não (Trecho incompreendido)

K- Ou seja, nós vivemos também de doações.

E- É, e são poucas as doações, são muito poucas.

K- São poucas.

E- É só pensar que pessoas como o Newton Carneiro tinham uma coleção valiosíssima de arte. O melhor que existiu em mil e oitocentos, principalmente de trabalhos sobre papel. (Trecho incompreendido) depois desapareceu, morreu

(Trecho incompreendido) teve um acidente (Trecho incompreendido) Não sobrou praticamente nada para o Estado. Para a coletividade não sobrou nada. Venderam, distribuíram. Os herdeiros não se interessaram. A casa, eu não sei se você chegou a conhecer a casa do Newton Carneiro? Era um verdadeiro museu dos mais requintados. Nenhuma dessas obras foi para o acervo público. Alguma coisa parece que a Fundação Cultura [de Curitiba] conseguiu. Alguma coisa parece do Michaud.

K- Uma outra questão. Com relação à exposições em que você esteve na organização, em que foram expostas obras de artistas mais recentes consagrados a partir da década de 60, exposições em que você teve participação. Você lembra de alguma? Poderia descrever brevemente? Como é que foi essa exposição? O objetivo dela, a relevância?

E- Quando eu estava no Departamento de Cultura, nós conseguimos fazer exposições de artistas que... Principalmente aqueles que participavam de salões. A gente se familiarizou com eles e ficou mais fácil contar. E nós fizemos principalmente na Biblioteca Pública do Paraná várias exposições desses artistas. Não muitas. Posteriormente, quando eu trabalhei na secretaria da Fundação Cultural (Trecho incompreendido) nós organizamos lá uma, com a FUNARTE, uma sala de exposições específica para artistas aqui do Paraná.

K- Isso a partir de quando? (Trecho incompreendido)

E- Nessa ocasião nós organizamos essa sala Miguel Bakun. Foram três. Houve várias salas Miguel Bakun. A primeira foi na Biblioteca Pública do Paraná, no subsolo. A Adalice Araújo tinha um Círculo de Arte. Uma coisa assim. Depois a segunda foi na... (Tempo para rememoração) A primeira foi no subsolo da Biblioteca – Sala Miguel Bakun – a segunda foi no Departamento de Cultura quando nós mudamos. Fizemos uma sede na Augusto Stelfeld (Trecho incompreendido). Então, nós fizemos uma sala que teve o nome de Miguel Bakun. E a terceira sala Miguel Bakun era na Biblioteca. Nós organizamos uma ótima sala, uma sala muito boa com recursos da FUNARTE. Era um convênio com a FUNARTE.

K- Mas era uma sala com obras que ficavam lá permanentemente ou com exposições temporárias?

E- Exposições temporárias. Em museus eram permanentes. E a última sala foi onde é hoje a Casa Andrade Muricy.

K- E você disse nós, novamente. Você lembra das pessoas que te auxiliaram aí nessa organização?

E- Não há uma gestáltica. (Trecho incompreendido) Porque claro que a gente tinha. Eu tinha poucos auxiliares: o Fernando Velloso, o Domício e outras pessoas.

K- Você chegava a convidar essas pessoas para fazer parte da organização dessas coisas. Ou essas pessoas estavam já trabalhando com você?

E- (Trecho incompreendido) existia um grupo que foi. É difícil dizer agora, lembrar dessas pessoas que faziam parte do grupo. Certamente o Fernando, o Domício, (Trecho incompreendido). Da Fundação Cultural tinha uma equipe que participava com a gente.

K- Mas essas pessoas que estavam envolvidas nessa organização no Departamento de Cultura eram nomeadas ou eram convidadas a fazer parte de um determinado evento, na organização dessas salas Miguel Bakun?

E- A sala Miguel Bakun... Eu não contava com um numero de colaboradores de alto nível. Eram todos pessoas que iam se formando, iam evoluindo. Nessas da sala Miguel Bakun, por exemplo, essas três, as três eram lá na Biblioteca, era um grupo de pessoas. E eu já não era diretor de nada, [eu] trabalhava no Departamento de Cultura mas num setor que organizava as exposições. Trabalhava lá com (Trecho incompreendido) Teka Sandrini, Leila Pugnalone, Richard e outras pessoas. Mas o que realmente, pra se conseguir isso havia a facilidade de termos certo conhecimento, certo conceito já formado da organização dos salões, essa coisa toda. Junto à FUNARTE, ao MEC, e com isso a gente conseguiu muitos convênios que ajudavam bastante. Inclusive da Fundação Cultural [de Curitiba], por exemplo, com relação ao teatro. Fizemos toda a reforma do Teatro Paiol, quando eu estava na Fundação. Mas era graças a esse conhecimento que a gente tinha, com esse trabalho que a gente tinha feito

anteriormente na Secretaria de Educação e Cultura, no Departamento de Cultura, ou nesses outros cargos que eu tive participação. Mas, realmente, essa sala Miguel Bakun estava muito bem instalada (Trecho incompreendido). Nós fizemos um projeto muito bom. Houve uma série de exposições de artistas paranaenses, do Brasil, nessa sala Miguel Bakun. Realmente... Marcelo Grassmann (cita nomes incompreendido de artistas), muitos outros. Você lembra mais? Não. São artistas do meu tempo.

K- E como é que é o primeiro contato de você com as obras dos artistas que você quer convidar ou com as obras de artistas que vão ser expostas? Como é que você tem a idéia? Aqueles artistas, aquelas obras. Há parcerias? Como é que você fica de olho?

E- É uma questão mais de (Trecho incompreendido), mais de contato de pessoa para pessoa. [Foram] contatos [viabilizados pela condição de] diretor do Departamento de Cultura que eu era, ou [a partir de] outros órgãos que eu dirigi e do conhecimento [adquirido]. Começando com o salão paranaense. Com o salão paranaense houve a possibilidade de conhecer um grande número de pessoas, de instituições de todo o Brasil, principalmente artistas de todo o Brasil que participavam do salão. Essas pessoas vinham pra cá, havia possibilidade de intercâmbios. O intercâmbio era fundamental, tinha que conhecer. Hoje eu sinto que os dirigentes não viajam muito, não conhecem muito as instituições federais, estaduais, de outros Estados. Isso é uma coisa muito importante: fazer intercâmbio. É fundamental! Ao mesmo tempo que você expõe os trabalhos dos artistas do Paraná lá fora, você está trazendo uma oxigenação da arte daqui com artistas de fora (muitos que a comunidade cultural daqui não conhecia). É muito importante essa parceria (Trecho incompreendido) o conhecimento que a gente vai adquirindo desde o início. Quando eu entrei no Departamento de Cultura eu não conhecia quase nada. Esses contatos com artistas, instituições, críticos de arte, etc. isso aí foi um enriquecimento formidável. Foi possível estabelecer uma programação por um bom tempo.

K- E para a finalização Ennio, eu gostaria que você comentasse um pouco sobre esses anos que você passou na administração da cultura do Paraná, já que você

teve uma participação importante, pelas minha leituras, esteve sempre presente e tal. Um balanço, de repente, dessa tua administração, seus anseios, seus sonhos, seus objetivos, o que você conseguiu colocar em prática, o que não. Está tendo satisfação? Como é que é isso?

E- Bom, eu vejo com muita saudade. Porque muita coisa daquilo que a gente realmente trabalhou... (Eu não gosto de dizer "a gente", estamos empobrecendo muito nosso vocabulário. "Nós", ao invés de a gente. Fica uma coisa muito ruim, e o nosso presidente da República está usando) Mas, voltando, eu acho que eu tive uma passagem, para mim, gratificante. E eu acredito que tenha tido um valor para a comunidade artística, para o público. Eu acho que ajudei muitos artistas aqui do Paraná. É uma coisa que eu não disse pra ninguém, mas desde os anos 60 no Departamento de Cultura eu ajudei muito a classe artística. Talvez um dos poucos méritos que eu tive foi de ajudar os artistas paranaenses a se desenvolverem, a evoluirem.

K- Mas você já concluiu suas atividades?

E- Eu sou carta fora do baralho. Às vezes as pessoas me procuram para um aconselhamento, coisas assim, mais nada...

K- Mas você está satisfeito até aqui?

E- Eu (Trecho incompreendido) por aquilo que eu fiz. O meu trabalho é um trabalho de burocrata, é mais burocrático. De modo que (Trecho incompreendido) funcionário público. Estou acostumado a me doar sem esperar muita gratificação. Mas a gratificação a gente recebe indiretamente. Hoje eu sinto que eu sou uma pessoa (Trecho incompreendido) da gente, é claro. Eu sinto que felizmente, eu sou uma pessoa de certa forma conhecida fora daqui. Aqui e fora daqui, pelo trabalho que eu realizei. (Trecho incompreendido) Trabalhei para fazer um salão em Londrina. Foi criado um salão de arte religiosa porque se achava que a arte mais contemporânea ia chocar um pouco o público, a população de Londrina. Então foi criado um salão de Arte Religiosa. (Trecho incompreendido) e outra em Maringá que era a Mostra da Paisagem Brasileira, Mostra Brasileira da Paisagem que era sobre a paisagem em âmbito nacional. [Houve ainda] um outro que pra mim foi muito gratificante: a Jovem Arte

(Trecho incompreendido) que eu consegui em colaboração com o Departamento de Cultura. Bolei um salão. Achava que nós aqui do sul tínhamos mais a ganhar se a gente valorizasse a arte daqui da nossa região, principalmente os artistas novos da região Sul. Foi chamada a "Jovem Arte Sul Brasileira": Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Era um salão de (interrompido pela entrevistadora)

K- Você lembra mais ou menos em que época?

E- (Trecho incompreendido) Era um salão muito interessante que estabelecia um limite para a participação. Eram aceitos artistas que não tinham grandes prêmios, que estavam iniciando, estavam se formando. Então, esse salão foi talvez um dos mais gratificantes. Era um trabalho realizado com subsídios da lei de incentivo com artistas do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. A participação era em três Estados, os artistas novos dos três estados. E o ano seguinte era em Porto alegre. Era realmente uma coisa que eu acreditava que podia ser importante na arte desses três Estados.

K- E nesse salão, você [estabeleceu] um objetivo prévio ou de repente as coisas iam acontecendo e você via a oportunidade (Trecho incompreendido). Ou você é o inventor, é quem criou?

E- Esse salão foi pensado com muita luta pra conseguir esse patrocínio, naturalmente. Eles nunca ajudavam muito. Nunca houve terceiro, quarto (Trecho incompreendido) lei de incentivo. Não havia um interesse grande de a empresa em patrocinar. O que eu lamento porque era muito importante para esses três Estados. Uma coisa era a ajuda dos órgãos, dos particulares. Outra coisa era adequar esses trabalhos. Tinha que atender as características de cada Estado. Mas tudo funcionava muito bem. Era um trabalho grande. Cada salão (Trecho incompreendido) júris fora do Estado (Trecho incompreendido). Então, sempre foi realmente um salão (Trecho incompreendido). Salão de Londrina, de Maringá, "da Paisagem de Maringá". Esses dois tinham que ser feito como salões temáticos para que não fossem muito abertos. Na época, Londrina e Maringá ainda não tinham um nível cultural que fizesse com que eles compreendessem bem os tipos de salão, das exposições que eram feitas. Nessa ocasião, nós também organizamos um número grande de salões regionais. Inclusive o antigo

Salão de Artes Plásticas para os Novos. Então, todo ano era realizado em uma cidade do Paraná. Eram empreitadas difíceis porque ninguém tinha conhecimento das coisas, do material, do equipamento, [não havia muitas] pessoas para montar. Então, tudo dava um trabalho muito grande porque tinha que levar tudo daqui. Os painéis, [por exemplo,] iam de caminhão para fazer a montagem dos trabalhos lá. Vinham de todas as partes do Estado. Outra coisa que também foi muito gratificante depois foi o salão de Jacarezinho. Foi numa época que eu estava no Departamento de Cultura. Uma programação chamada "Tempo de Cultura" que levava para cada Estado, cada município, um conjunto, um bolo de atividades, um conjunto de atividades de artes plásticas, cinema, teatro (Trecho incompreendido) patrimônio cultural, coisas assim. Então, era uma semana lindíssima de cursos de Literatura, pintura... Era uma coisa maravilhosa. Mas a gente sentia que era uma coisa boa em que a comunidade se interessava e depois ficava frustrada porque no ano seguinte não tinha mais, ia atender outro município. Então não havia continuidade. Havia necessidade de se fazer aqueles cursos, aquela coisa se materializar ali mesmo no município, para dar continuidade ali e não desaparecer quando o órgão público fosse embora: (Trecho incompreendido) Cursos de Gravura e Xilogravura com os índios da reserva de "Mangueirinha". Eles faziam e levava-se tudo pronto: madeira, material, equipamento, tudo. Trabalhavam e obtinham resultado na hora. Os trabalhos eram expostos no momento. Eram trabalhos muito bons mas (Trecho incompreendido). Há momentos e locais.

K- Muito obrigada, então. Gostei muito da entrevista.

Curitiba, 13 de setembro de 2006.
Local: Ateliê do artista.
Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Domício Pedroso (Artista plástico e administrador da cultura).

K - Estamos aqui, no dia 13 de setembro, com o senhor Domício Pedroso para fazer uma entrevista. Eu vou entrevistá-lo enquanto artista. Se for possível, também gostaria de algumas informações suas, enquanto administrador da cultura do espaço BADEP e de algum outro evento. Enfim, que o senhor venha a ter participado da organização. Por exemplo, teve aquele Conselho que se reuniu para as exposições da galeria do Banestado. Foi isso? O senhor também teve participação nisso?
D - Sim, eu também participei. Eu integrei essa comissão. Agora, com relação ao BADEP, o Banco de Desenvolvimento, não sei quais são as informações que você tem?
K - Pouca coisa.
D - Eu estava voltando da Europa e nessa época eu estava realizando exposições, curadoria de exposições, programas educativos em geral e também exposições, feiras. Organizando as exposições de empresas que participavam desses eventos.
K - Mas isso no espaço BADEP?
D - Não, não. Isso em geral, na cidade de Curitiba, nas entidades ligadas à área cultural. Eu fui convidado. O Banco de Desenvolvimento, o BADEP, adquiriu uma sede nova que era na Vicente Machado [Rua de Curitiba] e que atualmente é a Secretaria da Fazenda. O pavimento térreo do Banco não tinha uma utilização já prevista. O Carlos Rechbiter era o então presidente do Banco na época, que já me conhecia e conhecia o meu trabalho. [Ele] perguntou se eu poderia sugerir alguma coisa e eu então sugeri que o Banco realizasse naquele espaço um programa de exposições didáticas e culturais e essa sugestão foi aceita. Isso foi em 1972, se eu não me engano, e durante dez anos nós continuamos.

[Posteriormente] o Carlos Rechbiter deixou a direção do BADEP, depois ele foi ministro, mas, os sucessivos presidentes gostaram da programação, apoiaram. Então, durante dez anos com sucessivas diretorias nós continuamos fazendo aquele programa. Nesses dez anos realizamos perto de cinqüenta exposições sobre as artes plásticas no Paraná, sobre as etnias que vieram para o Estado (japoneses, poloneses, alemães e outras), sobre exposições retrospectivas de diversos [artistas], desde Andersen até os nossos mestres Viaro, Freysleben, De Bona, etc., e as novas gerações também. Em síntese, é mais ou menos isso. Fizemos exposições com relação ao desenvolvimento econômico do Paraná, ciclos econômicos: mineração, tropeirismo, erva-mate, madeira, industrialização; mas sempre... (interrupção).

K - Com objetos?

D - Com apresentação de objetos e obras de arte também. Desde a [exposição sobre a] mineração, que nós conseguimos na época com o Museu David Carneiro... Ele possuía objetos da época, como balanças de pesar ouro e utensílios de mineração. Depois, no tropeirismo nós conseguimos [o material] na Casa de Cultura de Castro, [no] Museu do Tropeiro, arranjamos as baiucas, enfim, todos os acessórios do tropeirismo. Com relação às madeiras também, [nós conseguimos] amostras de madeira. Enfim, todos esses ciclos econômicos foram representados através de documentos, objetos, fotografias e obras de arte também, porque nós conseguimos associar telas de pintura relacionadas, por exemplo, ao Pinheiro. [Arthur] Nísio tinha o corte do Pinheiro sendo puxado por juntas de boi, a estrada de ferro também. Enfim, com obras de arte relacionadas a esses ciclos econômicos. De modo que essa exposição, embora didática, tinha também um caráter cultural e artístico de maneira que ficasse da forma mais atrativa possível e isso porque nós recebíamos visitação dos escolares. Nós iniciamos no BADEP, acho que foi a primeira iniciativa que houve aqui em Curitiba, [um programa] de visitação escolar. Nós recebíamos num dia às vezes 400 alunos dirigidos e atendidos por monitores treinados. Foi uma inovação grande que instituiu, eu acho, o grande êxito desse programa. Até a Aracy Amaral, que é reconhecida no meio artístico, é uma crítica de arte e professora

universitária de São Paulo, em um de seus livros menciona o Paraná como exemplo e cita esse trabalho que nós organizamos no BADEP. Ela diz literalmente mais ou menos isso: 'A equipe que expõe no BADEP sob a coordenação de Domício Pedroso é um exemplo para... Seria um exemplo para o nosso país, etc., como também [seria um exemplo] a participação de um Banco patrocinando atividades culturais, etc.' Esse texto eu tenho também aí.

K - Não é um texto que ela depois copilou junto com outros de jornais: O meio artístico (interrupção).

D - É o livro que ela...

K - *Entre o X burguer e a feijoada*, ou qualquer coisa assim.

D - É, exato! Ela citou algumas atividades. Só como um exemplo de que esse programa teve uma repercussão fora daqui do Estado, o professor [Pietro Maria] Bardi, também do Museu de Arte de São Paulo, esteve aqui quando soube da exposição. Nós mandávamos os convites para outros museus, outras entidades culturais. Quando ele soube que nós fizemos uma exposição sobre os italianos no Paraná, ele veio especialmente de São Paulo para visitar a exposição e nos elogiou muito. Inclusive nos convidou para trabalharmos com ele em São Paulo. Não só eu, mas a nossa equipe. Infelizmente não pudemos e não era o caso de irmos à São Paulo. Mas com isso nós fizemos uma exposição no MASP sobre o Paraná, com um roteiro parecido com esse, sobre o desenvolvimento do Estado, [sobre] todas as fases de desenvolvimento: do tropeirismo, da erva-mate, da madeira, etc. E essa exposição, inclusive, nós realizamos através da Secretaria de Cultura. Agora eu não me lembro do nome, mais eu tenho a documentação sobre essa...

K - E quem era a sua equipe?

D - Tinha a Leila, minha mulher, e vários funcionários que nós fomos contratando e que também foram se sucedendo... (interrupção).

K - Bem, essa sua atividade como administrador do BADEP, ela tem alguma relação com os cursos que o senhor fez no exterior?

D - De certa maneira foi conseqüência. Porque eu fiz a Escola de Belas Artes e depois disso pretendia me especializar ou estudar pintura na França. Mas a

dificuldade é que as bolsas de estudo na área cultural sempre foram muito difíceis. Eu consegui. [Porque] eu havia feito o curso também na Fundação Getúlio Vargas, e como um dos professores que estava sendo contratado pela Unesco ia para Paris e ele me disse: 'Se você quer ir para a França, ao invés de você ficar procurando bolsas na área cultural, você veja uma área ligada à cultura, como a Comunicação'. Ele era um professor de relações públicas, e eu havia feito um curso, modéstia parte, que ele gostou da minha participação. Então ele me recomendou a algumas instituições ligadas à cultura: como o Centro de Áudio-visual Saint Cloud, onde eu fiquei estudando, que tinha televisão educativa, cinema educativo. E eu acabei fazendo estágio na televisão francesa, no Centro Áudio-visual de Saint Cloud, no Instituto de Estudos Políticos. Então eu me especializei em todas essas formas de comunicação mais ligadas à cultura. [Eu] trabalhei nessa área também para sobreviver, eu fazia entrevistas em português com pessoas que eram brasileiras ou portuguesas mesmo: artistas, pianistas, esportistas que estavam passeando em Paris. Essas gravações eram feitas para a divulgação dos países de língua portuguesa para Portugal, para os países da África e para o Brasil. Aqui, a rádio do Colégio Estadual [do Paraná], [que também] recebia essas entrevistas... Eram entrevistas com essas personalidades e programas também realizados em português sobre temas da França. Por exemplo, uma dramatização sobre um aspecto do Napoleão Bonaparte, da história do Napoleão, feitas especialmente para esses países de língua portuguesa.

K - E essas atividades que o senhor desenvolveu lá também contribuíram para uma maior eficiência, digamos assim. Ou até para o trabalho inovador no BADEP?

D - Ah, sim! Porque quando eu cheguei aqui, antes de eu trabalhar no BADEP, eu fui, por diversos contatos, chamado para dar uma assessoria ao governador do Estado.

K - Que era quem na época?

D - Que era o Ney Braga. Ele queria fazer uma série de programas de televisão mostrando as realizações do governo e então eu fui chamado para isso e

coordenei alguns programas. Mas, tudo aquilo que eu havia aprendido na França, dentro da televisão francesa, um órgão extremamente bem organizado... (Nós fazíamos... Por exemplo, eu participei de programas da televisão Educativa sobre as peças de Molière. Então, vinha um grande artista da Comédie française para orientar os atores da área cultural e esse trabalho se desenvolvia por três, quatro semanas de ensaio). Eu cheguei aqui para fazer um programa do governador e tentei entrar no estúdio meia hora antes e não consegui porque o estúdio era uma sala com mínimos recursos. À medida que o programa terminava, durante o intervalo de publicidade é que você tinha que montar todo o esquema do programa seguinte. Então em dois, três minutos você tinha que montar um esquema.

K - A respeito do que eram esses programas?

D - Esses programas eram a respeito das realizações do governo, mas eu pretendia fazer isso com imagens, com uma série de recursos e, na verdade, as condições precárias da época da nossa televisão aqui, não permitiam. Você entrava no estúdio praticamente na hora de início do programa. Então, [nós contávamos] com pouquíssimas possibilidades de montar um esquema de projeção de imagens e mesmo um cenário adequado. Essa é a fase, digamos assim, pioneira, em que nós participamos. Também não havia como a gente desenvolver um trabalho assim, nesse sentido, porque a diferença entre as condições técnicas que se tinha na França e a nossa improvisação aqui era muito grande. Enfim, os recursos que nós aprendemos lá com relação a essas técnicas todas nós tentamos incluir no BADEP, na parte de visitação com (interrupção).

K - O quê? Por exemplo?

D - Visitação dos escolares, acompanhamento pedagógico. As exposições eram sempre acompanhadas de documentos, dirigidos aos estudantes. Além dos catálogos, nós preparávamos uma série de questionários que eram distribuídos aos alunos e aos professores que traziam os alunos. [Nós disponibilizávamos] a documentação suplementar, vamos dizer assim, aquelas dos catálogos, fazíamos projeções de slides e fazíamos demonstrações ao vivo. No que se referia, por exemplo, às exposições de arte nós fizemos as técnicas artísticas. [Nós fizemos]

várias exposições e cada uma delas aprofundando um conhecimento com demonstrações ao vivo de determinadas técnicas. Então, por exemplo, a gravura em metal, a gravura em madeira, nós montamos um estúdio dentro do salão de exposições, convidamos artistas. Demos uma retribuição a esses artistas. Não um pagamento, mas, enfim, uma indenização pelas horas que eles levavam trabalhando lá. Os artistas vinham e davam demonstrações ao vivo dos trabalhos realizados em gravuras, desenho, pintura, pastel. Enfim, todas as técnicas artísticas eram realizadas ali. E os alunos participantes tinham condições de realizar algum trabalho ou pelo menos de manusear todo aquele equipamento. Para fazer, por exemplo, gravura em madeira, nós conseguimos tacos de madeira e formões e distribuímos aos alunos e alguns até levavam [embora] esses instrumentos e nós permitíamos que levassem porque era uma coisa extremamente barata. Muitos, depois, nos colégios, criaram pequenos núcleos de trabalho, porque durante uma época houve um entusiasmo.

K - Pelo que o senhor está me contando nós já podemos perceber o grande objetivo que norteou esta gestão. Tem a ver com formação de platéia. O que é que o senhor diria?

D - É porque (interrupção).

K - Quando o senhor entrou nesse espaço para atuar, imagino que o senhor centrou em alguma questão que seria a principal dentro dessa sua atuação?

D - É que o programa cultural se dirigia ao povo, ao público em geral, mas nós achamos que o público alvo principal seria principalmente os estudantes, a juventude, porque eles é que iriam crescer juntos com esse programa. E realmente foi o que aconteceu. A grande visitação, a grande repercussão desse programa foi o fato de nós atingirmos essa juventude. No início, quando nós instituímos esse programa de convidar os colégios, eles eram extremamente reticentes. Eles diziam: 'Ah, mas exposição, nós temos dificuldades de sair'. No começo, até o transporte de ônibus nós conseguimos para alguns colégios de periferia que não tinham recursos. Então, para convencer os coordenadores dos colégios a levar os alunos à exposição era difícil, mas, à medida que o programa foi se desenvolvendo, os colégios começaram a nos procurar. Então houve um

interesse muito grande, porque eles sentiram que o programa estava realmente contribuindo para a formação educativa e cultural desses alunos. Depois de certo tempo nós nem precisávamos... Embora a gente continuasse sempre avisando e convidando, através de contatos telefônicos, havia espontaneamente muita consulta dos colégios. [Tanto que] tinha dias que nós tínhamos que limitar a visitação a quatrocentos alunos, que eram aproximadamente dez a doze grupos de alunos, porque tumultuava demais. O sucesso, sobre esse aspecto de atingir a comunidade estudantil, foi muito grande.

K - Certo. Eu gostaria que o senhor pensasse numa exposição que foi realizada, ou se quiser falar em termos gerais também... [Uma exposição] que o senhor lembra que foi difícil conseguir, mas [que] o senhor tinha muita vontade, achava que aquilo seria muito importante. E como é que isso se deu? Desde o primeiro contato... Vamos contatar quem para poder conseguir essas obras, para poder trazer para expor? E depois o transporte, a organização daquela exposição. Enfim, se o senhor pudesse descrever...

D - No início...

K - Auxílio de pessoas, como é que foi arrecadada a verba, digamos, se é que isso era possível, para conseguir trazer essa exposição, e a importância dessa exposição.

D - De uma forma geral as exposições nós realizávamos com recursos aqui da cidade, recursos locais. Através dos museus, Museu Paranaense, por exemplo, que nos fornecia os arquivos também. No início sempre foi mais difícil porque as pessoas não conheciam o nosso trabalho. E a implantação de qualquer programa sempre é mais demorada porque as pessoas não sabem até onde há seriedade naquele projeto, até onde as pessoas têm também a capacidade de realização. Os museus, por exemplo, o professor David Carneiro, sempre nos prestigiou muito. Mas, de início ele também foi reticente. Ele disse: 'Não! Eu já emprestei objetos aqui do meu Museu para certas entidades e eles não me devolveram, não cuidaram bem. Eu não posso fazer isso'. Mas, depois que nós convencemos o professor David Carneiro, à medida que o programa crescia, ele espontaneamente vinha oferecer [o material]. À medida que nós divulgávamos nossos propósitos

de expor sobre um determinado assunto, ele trazia sugestões. O professor Nilton Carneiro foi também um grande colaborador, um colecionador importante, uma pessoa de grande cultura. Ele oferecia uma série de sugestões, ele discutia conosco temas da exposição de Debret, das exposições arte brasileira de uma forma geral. Ele colocou todo o seu acervo à disposição. A sua biblioteca também era muito boa, nós podíamos consultá-la. Bem, então, à medida que o programa foi crescendo nós conseguimos apoio de pessoas importantes da nossa comunidade, importantes culturalmente, porque eles sentiram a seriedade, enfim, o bom direcionamento que estava tendo o programa.

K - O apoio de sugestões, de facilitar o contato e também de ser uma ponte para outras pessoas, de ceder objetos, obras?

D - É, porque a grande dificuldade [era convencer] as pessoas de entregarem objetos de valor sem saber como eles seriam tratados e cuidados. E a experiência que muitos tinham era bastante negativa. Então, assim que nós mostramos a seriedade do nosso trabalho, o cumprimento sempre dos nossos cronogramas de entrega, a devolução sempre em perfeito estado, com seguro, a própria exposição com uma técnica de exposição em segurança, à medida que eles foram sentindo que havia total cuidado com essas obras, eles foram cedendo e oferecendo [o material]. E os órgãos públicos, os museus e outras entidades culturais que nós procurávamos também. E havia um intercâmbio muito grande, porque quando o programa foi se desenvolvendo, muitas informações de pesquisa nós abrimos [o acesso], sempre. Nós nunca guardamos esse material como propriedade nossa. Nós abrimos o acesso a todos os museus, Fundação Cultural, o Museu Guido Viaro e órgãos da Secretaria mesmo. Eles procuravam intercâmbio, [nós] trocávamos informações. Nós cedíamos, abrimos todas as pesquisas, porque nós sentimos que aquele trabalho não era propriedade intelectual apenas nossa, embora fosse, mas nós estávamos fazendo aquilo para a comunidade. Então, todas as nossas pesquisas sempre foram abertas a toda comunidade para... (interrupção)

K - E vocês conseguiram trazer obras de fora do Estado?

D - Ah, sim! Nós conseguimos, por exemplo, a exposição do Debret, o acervo das gravuras originais de Debret. Esse acervo pertencia ao Museu da Chácara do Céu que é o Museu Raymundo Maya (Museu Castro Maya, coleção particular de Raymundo Ottoni de Castro Maya), se eu não me engano, o nome agora não me ocorre, o nome correto, mas nós temos isso aí... Esse museu, do Rio de Janeiro, nunca havia liberado as gravuras do Debret da sua coleção. Nunca havia exposto fora da sua sede. Essa Chácara do Céu, que se chama... Nós conseguimos através do contato e da intervenção de pessoas amigas. Por exemplo, [conseguimos] que o diretor do Museu Nacional viesse à Curitiba, visse o nosso trabalho, permitisse, então, a saída [das obras]. E até foi um caso interessante: nós conseguimos seguro e toda uma série de medidas de segurança. Quando eu retirei essas gravuras, que materialmente eram trezentas e poucas gravuras, formando, vamos dizer, um volume que era maior do que uma mala de viagem, eu fui acompanhado do Museu até o aeroporto por um carro especial da polícia, com seguranças. Quando cheguei ao aeroporto do Galeão [Rio de Janeiro] com aquele aparato todo eu fui recebido como se fosse uma grande figura (risos) até embarcar no avião acompanhado por seguranças. Aqui também foi assim, o trajeto da chegada, porque realmente era um acervo de valor extraordinário, as gravuras originais de Debret. Trezentas e tantas gravuras, isso não tem preço, é um valor totalmente fora dos nossos padrões.

K - E veja que o senhor mesmo se dispôs a ir até lá para pegar.

D - Eu não podia delegar, eu tinha que fazer pessoalmente, me responsabilizar pessoalmente por esse material. Essa exposição foi um grande sucesso.

K - O senhor não mediu esforços para...

D - Mas isso mostra também que depois de alguns anos o nosso programa e nós já tínhamos um prestígio nacional e pelo menos dentro da área cultural os outros museus, as outras entidades culturais tomaram conhecimento dessa atividade nossa aqui, dentro do Banco de Desenvolvimento.

K - As obras só passavam por ali em exposição ou vocês chegaram a adquirir alguma coisa para o acervo... Existe um acervo?

D - Não! O Banco tinha acervo, mas não era adquirido através desse programa. Não havia nenhuma ligação.

K - Então o senhor não participou de aquisição de acervo nessa gestão?

D - Não! Nessa gestão não era a finalidade. Esse material todo que era conseguido...

À medida que o programa se desenvolvia a gente recebia também ofertas. Havia muitos pedidos de participação e com isso nós ampliamos também um pouco a nossa área de atuação. Nós fizemos, por exemplo, o panorama da arte catarinense, do Estado vizinho. Em Santa Catarina tem um grupo interessante, importante de artistas. Então procuramos fazer uma integração. A nossa intenção era ver se a gente, através desse programa, conseguiria mostrar toda a cultura da região sul, pelo menos.

K - Chegou a haver algum concurso no espaço?

D - Concurso mesmo não, mas nós fizemos exposições como essa: a da *Arte barriga verde*. Foi assim chamada [a exposição] que mostrou o panorama da arte catarinense.

O Banco de Desenvolvimento da Bahia, por exemplo, esteve em Curitiba numa reunião de Bancos de Desenvolvimento. O presidente do Banco de Desenvolvimento da Bahia visitando a exposição ficou encantado e solicitou que nós fôssemos à Bahia para a implantação de um programa parecido. E realmente isso ocorreu. Depois de um tempo, veio uma professora universitária da Bahia que era a coordenadora das atividades culturais. Nós montamos um programa e fomos à Bahia instalá-lo com uma exposição do Poty. O Poty Lazarotto também expôs no BADEP e depois disso ele sempre me convidou para organizar as suas exposições, no Rio de Janeiro e em outros locais. Então nós resolvemos levar a exposição do Poty para a inauguração de um programa semelhante ao nosso no Banco de Desenvolvimento da Bahia. Esse programa, embora o BADEP tenha deixado de realizar, devido às mudanças de direções do Banco, na Bahia existe até hoje. Esse programa continua e eu acredito que até com a mesma direção, o Banco do Desenvolvimento, o DESEMBANCO.

K - E as verbas para... Enfim, essas atividades todas eram conseguidas com tranqüilidade ou era sofrido, como acontece em muitos locais?

D - É, o Banco, os Bancos em geral... Enfim, os órgãos estatais, ou mesmo privados, tem sempre verbas destinadas à divulgação das suas atividades, de publicidade. E o Banco de Desenvolvimento tinha também uma verba. Essa verba [estava] dentro de certos parâmetros já predeterminados. Há uma convenção dentro desses órgãos que elege qual determinada porcentagem se dirige à divulgação e tudo mais. Dessa verba de divulgação é que nós conseguíamos [realizar o programa]. Quer dizer, o Banco não investia nada mais do que aquela verba. Ao invés de mandar para a televisão, para os jornais, ele investiu no programa e nós conseguimos provar, através da divulgação – centímetros quadrados de divulgação que acontecia nos jornais e minutos de televisão –, que aquele dinheiro empregado nos salões de exposições era muito mais rentável do que a propaganda direta. Sobre uma exposição como essa do Debret saíram páginas e páginas nos jornais daqui, inclusive em revistas como a Veja e outras. Então, o custo dessa publicidade, se fosse medido em matéria paga, era muito inferior ao custo da matéria paga. Vamos dizer assim, se o Banco quisesse fazer o mesmo volume de divulgação para qualquer outro evento ele iria gastar muito mais do que aquelas páginas gratuitas que recebia de divulgação. Porque sempre dizia: 'No salão do BADEP'... 'O BADEP está realizando'... Nós procuramos que nesse programa sempre fosse mencionado o Banco e não as pessoas. Então, o nome do BADEP sempre esteve presente, ligado a essa programação. E toda essa divulgação gratuita que saía espontaneamente sobre as exposições tinha um custo muito menor do que uma publicidade que o Banco fosse fazer com relação às suas atividades.

K - O senhor foi nomeado para esse cargo?

D - Eu tinha na época uma sociedade civil que foi contratada pelo Banco. Esse contrato era um contrato anual. Então, anualmente nós tínhamos que negociar a renovação.

K - Foram quantos anos?

D - Dez anos. Nesses dez anos nós tivemos acho que cinco ou seis diretorias diferentes, inclusive de correntes políticas diferentes, mas todas elas sentiram, se convenceram do valor, não só cultural do programa, mas promocional para o Banco. Porque o Banco não fazia isso só porque estava... Iniciou assim, com uma intenção cultural, mas as diferentes diretorias viam também pelo prisma do resultado. Eles eram sempre convencidos pela própria organização do Banco, da área de divulgação, que o programa trazia benefícios para a divulgação do Banco.

K - E o seu posicionamento político?

D - Eu nunca tive um posicionamento assim, que fosse de confronto. Eu acho que tínhamos que separar sempre a atividade cultural de qualquer atividade política. Então, dentro do programa nunca houve assim qualquer tendência política que fosse privilegiada.

K - Então isso também facilitou para se manter no espaço durante dez anos?

D - Eu acho que sim, não é? Porque era um programa extremamente profissional, no sentido de que os objetivos eram sempre... Mesmo o programa de divulgação das atividades do Paraná econômico, era realizado dentro de um esquema realista e historicamente verdadeiro, sem distorções, sem qualquer sentido de promoção desse ou daquele governo.

K - E o senhor chegou a ser funcionário público?

D - Não!

K - E outros cargos que [o senhor] exerceu fora da arte, pintura?

D - Ah, quando você perguntou, eu disse não, mas, eu posteriormente, após o...

K - Chegou a dar aula?

D - Em 1982, quando eu deixei, [quando] foi extinto o programa do BADEP, eu fui convidado para coordenar o escritório regional da Funarte, em Curitiba. Que, aliás, foi instalado aqui sob a minha coordenação também. Fui convidado para fazer a instalação do escritório regional da Funarte, em Curitiba. Uma vez instalado, assumi a coordenação desse escritório. Então, também aí, por dez anos, eu fui o coordenador do escritório da Funarte no Paraná. Só saí porque com o governo Collor, a Funarte havia tido pelo menos... Não a Funarte, mas as figuras da Funarte, funcionários, artistas ligados à Funarte, haviam feito uma campanha

contrária ao Collor. O Collor assumindo o governo, a primeira coisa que ele fez foi uma tentativa de acabar com a Funarte. Então ele demitiu uma série de funcionários, inclusive eu fui também demitido, colocado à disposição. Aí foi quando, a essa altura, eu já tinha tempo também de trabalho, de aposentadoria, aí eu solicitei a minha aposentadoria.

K - E o que o senhor exercia lá na Funarte?

D - Lá, eu era o coordenador do escritório regional, esse escritório...

K - Como é que funcionava?

D - Esse escritório funcionava como representante de todos os institutos da Funarte, porque a Funarte tem instituto de artes plásticas, instituto de música, instituto de folclore. Essas atividades todas de intercâmbio com o Paraná e com sul do país, Santa Catarina e Rio Grande [do Sul], eram coordenadas pelo escritório regional. Então, todos os projetos de salões, enfim, de concerto, todas as atividades patrocinadas pela Funarte na região sul eram coordenadas aqui, pelo nosso escritório. Nós tínhamos também uma sala de exposição para eventos realizados localmente aqui. Então nós fizemos, por exemplo, o *Foto Sul*, que foi uma exposição que teve uma repercussão muito grande porque nós convidamos fotógrafos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul para uma grande exposição com o tema da comunidade dessa região sul: os italianos, alemães, enfim, todas as etnias que... O tema seria esse: a colonização desses três estados. Essa exposição, que ficou com o nome de *Foto Sul,* teve uma repercussão muito grande porque foi, talvez, a maior exposição e a mais ampla que a Funarte fez em todo o país. E até criou certas ciumeiras... Saiu na revista Veja... Eu fui entrevistado por telefone pela Veja. Eu sempre pedia que o meu nome não constasse e que sempre constasse Funarte. Mas, um repórter colocou meu nome e isso criou ciúme lá no Rio de Janeiro. Porque nem sempre na administração pública as coisas são feitas assim com seriedade. Existe muito vedetismo, muita coisa. Eles imaginaram que eu estava querendo... Mas isto são detalhezinhos.

K - Mas as atividades que o senhor desenvolvia na Funarte, na verdade, elas não estavam só ligadas às exposições e às artes plásticas. Era um leque bem maior.

D - Eram. Era um leque bem maior porque era a representação dos institutos, todos subordinados à Funarte e nós servimos, digamos assim, como intermediários nas negociações com as universidades no Paraná e com outros órgãos culturais que mantinham um intercâmbio com a Funarte. Então era uma área administrativa também. Mas tínhamos também atividades de realizações de exposições no próprio local da Funarte, na sala própria da Funarte. E essa exposição, por exemplo, que eu falei da *Foto Sul*, ela teve uma repercussão grande porque de início eles não acreditavam que aqui nós tivéssemos condições de realizar todos os projetos, porque a Funarte do Rio de Janeiro tinha uma visão assim muito... Como é que eu posso... Eles achavam que fora do Rio de Janeiro e São Paulo, que formam os dois pólos do eixo cultural, nada existia. E quando eles vinham para Curitiba eles se surpreendiam.

K - Se surpreendiam?

D - Se surpreendiam porque eles quiseram fazer um programa de ensino da fotografia. Eu queria conhecer o projeto, o programa, e eles diziam: 'Não! Vamos fazer um curso de fotografia no Paraná'. Quando eles me apresentaram o projeto era uma coisa básica que eu disse: 'Qualquer colégio nosso aqui tem curso melhor do que isso'. Aí eles vieram aqui e eu disse: 'Vocês precisam conhecer o parque gráfico de Curitiba, do Paraná. Nós temos empresas que imprimem livros, imprimem cartazes publicitários até para o exterior. Vocês querem dar um curso de fotografia? Nós temos aqui grandes fotógrafos'. Em função disso, nós iniciamos um projeto em colaboração com a Fundação Cultural chamado *Fotógrafos Pioneiros do Paraná* e nós conseguimos também mais de cem nomes de fotógrafos do século XIX, início do século XX, que já estavam trabalhando no Paraná, como o Mércer na região aqui do interior do Estado, o Groff. Uma série de fotógrafos, mais de cem nomes. Nas bibliografias e nas edições sobre fotografia no Brasil publicadas apareciam dois ou três nomes de fotógrafos do Paraná. Nós então mostramos o que nós tínhamos. Essas exposições então passaram a ter, a ser mais respeitadas, tanto é que quando nós tivemos uma ministra de cultura – cujo nome não me lembro agora – ela foi fazer uma visita à Funarte no Rio de Janeiro. Ela, de Brasília iria fazer uma visita à

Funarte. Eles não tiveram outra exposição para mostrar à ministra senão a nossa exposição de fotografia. E fomos convidados para ir ao Rio [de Janeiro] levar a exposição. [Nós] tivemos o privilégio de acompanhar a ministra mostrando a exposição. Só para mostrar que lamentavelmente esses órgãos como a Funarte têm uma visão muito restrita do que seja cultura no Brasil. Eu sempre, na Funarte, batalhei para mostrar que nós tínhamos um acervo artístico grande, não só material, mas humano, e também que o Paraná e os Estados do sul possuíam um peso importante. Não foi fácil, mas eu acho que uma sementinha nós deixamos lá, mostrando que arte no Brasil não é só Rio e São Paulo, mas que nós temos condições aqui no sul. Mesmo eu, pessoalmente, vi que no norte do Brasil e também no nordeste existem núcleos importantes que são totalmente esquecidos pela cultura. Quando o Brasil faz uma exposição no exterior, como aconteceu essa exposição na França [referindo-se ao *Ano do Brasil na França*], praticamente só são chamados os artistas do Rio e de São Paulo. [referindo-se novamente ao *Ano do Brasil na França*] Os outros Estados foram visitados por um representante que veio de Brasília, que ficou um ou dois dias em cada capital e acabou levando o mínimo possível de material dessas regiões. Então o Brasil continua sendo Rio e São Paulo e agora a Bahia porque o Ministro da Cultura é baiano (risos) [referindo-se ao ministro Gilberto Gil] e conseguiu fazer, pelo menos na área musical, bastante presença na França.

K - Em sua opinião, isso também está relacionado ao fato de que muitas regiões se fecham sobre si mesmas em busca de um reconhecimento restrito à localidade, ou não?

D – É. O Paraná é considerado como muito fechado. Mas não é só isso, eu acho que existe mesmo uma visão estereotipada de que tudo acontece no Rio e em São Paulo porque são os Estados que têm um centro de divulgação, a televisão, os jornais. [O que está] acontecendo no Rio e em São Paulo, acontece no Brasil todo. Mesmo Porto Alegre que tem um grupo importante de artistas, não só na área de artes plásticas, mas na literatura e tudo também, eles não aparecem como deviam. E você veja que sob todos os aspectos o que acontece no Rio e em São Paulo tem divulgação nacional. Fora desse eixo pouca coisa. A gente não houve,

não sabe o que está acontecendo na Bahia, nem no Recife, nem em Porto Alegre. Mas, diariamente você sabe o que está acontecendo no Rio e em São Paulo. Então é o eixo que continua dominando.

K - E em termos de nível de qualidade dos trabalhos dos artistas. O senhor considera que estaria mais ou menos tudo no mesmo nível dentro do Brasil?

D - Bom, é evidente que São Paulo e Rio, por serem maiores centros de atração... Você vê na televisão brasileira que está nesse eixo... Existe uma dezena de artistas paranaenses, não é? (interrupção)

K - Bem, então vamos para sua atuação enquanto artista. O senhor poderia fazer uma breve descrição da sua trajetória artística, do seu interesse pela arte. A Escola de Belas Artes o senhor já mencionou e o curso no exterior também.

D - É, voltando ao Brasil, é claro que sobreviver de arte eu sabia que não poderia, viver só da arte [não dava]. A menos que eu fosse fazer uma arte decorativa, uma arte que tivesse um apelo comercial muito grande [e] não era o caso, não é? Porque na época que nós voltamos da França, nós estávamos já nos direcionando para o tipo de pintura que não era a pintura tradicional – que era a mais aceita, como a decorativa [por exemplo] –, mas uma pintura voltada mais para a pesquisa. Então, nós sentimos que tínhamos que ter uma atividade para ganhar o pão nosso de cada dia. E a pintura, foi levada mais como atividade para o auto desenvolvimento da nossa criatividade. Foi aí que nós fizemos, participamos desse programa do BADEP, depois da Funarte, foi da necessidade da sobrevivência com uma atividade que nos desse uma garantia financeira. Porque a pintura no Brasil não tem a valorização que merece. Os nossos artistas, em geral, os artistas de valores não têm mercado. E se sair do Paraná menos ainda, porque [se trata] aquele problema que eu já falei. Rio e São Paulo tem a máquina da arte brasileira. Tem certos nomes que vivem lá, e quem quer sobreviver na televisão, no teatro e nas artes plásticas, os artistas que saíram e que se erradicaram nesses locais acabaram, por exemplo... O Juarez Machado que é de Santa Catarina estudou aqui, foi para o Rio de Janeiro, trabalhou na televisão, depois foi para a França. Mas ele ganhou renome graças a essa participação no Rio de Janeiro. Fora disso a condição de sobrevivência artística é muito pequena.

K - Então aqui no Paraná o senhor considera que talvez não tenha tido o apoio satisfatório da mídia? Não o senhor, mas, em termos gerais, os artistas não tenham (...)

D - Não é que não tenho um...

K - Das instituições estatais, digamos.

D - É! Isso sempre faltou porque o Paraná sempre... A gente sempre, na época da Funarte, batalhávamos por isso. Nós recebíamos exposições do Rio e de São Paulo, mas queríamos ter a recíproca também. Queríamos expor em São Paulo e no Rio. E essa é a grande dificuldade. Porque as nossas instituições também estão sempre recebendo exposições de fora, inclusive do exterior. É muito importante esse intercâmbio. Mas nós, dificilmente conseguimos fazer uma exposição fora do Paraná. Assim também não só exposições, mas nossos artistas... Existe na área musical gente de valor, mas, dificilmente conseguem um espaço fora, a menos que se transfira para lá. Então, esses nomes que eu mencionei... Na televisão e no teatro você vê inúmeros artistas importantes que são de Curitiba, mas que aqui não conseguiram sobreviver e foram para São Paulo e para o Rio e lá sobrevivem. É assim na música erudita, porque nós não temos ainda, vamos dizer assim, um caldo de cultura que seja consistente para manter uma comunidade artística. Tem uma expressão, que agora não me lembro. Qual é? O ponto crítico! Porque São Paulo e Rio já atingiram na sua população, pela sua força econômica, um status que permite a manutenção de uma sociedade artística, mas Curitiba não.

K - Então em termos de vendas de obras para particulares aqui não é tão satisfatório?

D – É. Não é satisfatório. Então já vem da proximidade de Curitiba e São Paulo. [Ela] faz com que há muito tempo a classe mais abastada, por exemplo, [viaje] para fazer compras no Rio e em São Paulo, em São Paulo principalmente. Até o teatro em São Paulo, não é? As grandes peças internacionais, balé e tudo mais levam nosso público daqui. Dificilmente um espetáculo desses venha a ser realizado em Curitiba. *O Fantasma da Ópera*, por exemplo. Há uma quantidade de gente de Curitiba que vai. A gente quando quer ver um espetáculo desses...

Para a exposição do Monet no MASP, foram excursões daqui para lá. E isso dificilmente se consegue. E por quê? Porque a cidade [de Curitiba] não tem aquele peso. Sobre todos os aspectos, inclusive financeiro, para patrocinar isso. Então, a gente fica sempre marginalizado. À medida que (interrupção).

K - E mesmo as galerias que trabalham por consignação?

D - Exato!

K - Não investem no artista?

D - Exatamente! Nós temos apenas uma galeria aqui que é a Simões Assis, que tem um número restrito de artistas, mas investe muito na carreira desses artistas através de catálogos, de promoções, etc. As outras galerias, de uma forma geral, elas tem um espaço onde elas expõem os trabalhos, mas sem nenhum investimento na carreira do artista, na divulgação. Então essas galerias ficam esperando que o público chegue lá. E não é isso que se espera de uma galeria de arte, pelo menos dentro do conceito atual no mundo. Em qualquer parte do mundo as galerias têm artistas contratados que elas investem na carreira do artista.

K - E como é que o senhor conseguiu conciliar o seu trabalho como agitador, administrador da cultura e como artista?

D – É. Não é fácil porque são duas atividades que exigem uma postura um pouco diferente. A pintura a gente tem que fazer com muita tranqüilidade, no silêncio, no ateliê, sem essas interrupções todas. Mas, por outro lado também a sobrevivência depende de uma atividade, não é? (risos). Sendo uma atividade dentro da área cultural sempre há um laço que nos une à atividade artística.

K - E a sua preferência pelo abstrato?

D - Isso é fruto de uma evolução. Porque à medida que nós fomos pintando, nós sentimos que a representação objetiva da realidade, através da fotografia e de todos os meios visuais que nós temos hoje em dia, estava banalizando a imagem. Então, a gente teria que procurar algo que fosse um pouco além dessa imagem. No caso dos casarios, das favelas que eu fazia, fui eliminando aos poucos tudo o que eu achava que era acessório. Numa paisagem, por exemplo, de casario, de uma favela, eu fui eliminando as portas e janelas, as figuras humanas, e fui me

concentrando na visão, naquele ritmo de linhas e cores. A minha pintura hoje é mais... Não chega a ser totalmente abstrata porque ela tem uma referência à paisagem urbana, mas é mais a tentativa de interpretar o ritmo visual dessas linhas e cores que compõem essa paisagem. Então, passa a ser abstrata no sentido em que não define essa figuração. Mas, no fundo é um exercício de composição e de cor.

K - Quando o senhor diz: 'Nós', 'a gente', é uma forma de falar ou é um grupo?

D - Não, é uma forma de falar. Porque aí é uma pesquisa muito individual. De uma forma geral, sempre me considero um artista intuitivo. Eu... Me recuso... Não! Mas eu evito qualquer definição do meu trabalho porque eu nunca me coloquei como teórico. Existem artistas que intelectualmente se apaixonam, se voltam para um tipo de linha estética. Depois eles procuram através da sua arte comprovar aquela linha de trabalho. Eu não tenho essa preocupação. Eu acho que procuro fazer a minha pintura sem preconceito de ordem teórica. Eu procuro fazer, sobretudo com a minha intuição e com o meu sentimento. Quando dizem: 'Como é que você define?' Eu digo: 'Não, eu deixo isso para o crítico, ele que se preocupe com isso'. Quero simplesmente realizar o meu trabalho sem essas limitações de ordem acadêmica.

K - E o senhor valoriza bastante o artesanal, o feitio do trabalho. Há artistas que são mais a idéia.

D - Exato, a parte conceitual. Acho que não. A minha concepção pode ser um tanto antiquada, mas eu acho que a obra de arte é alguma coisa... Primeiro ela tem que ter um suporte físico, no meu entender ou pelo menos naquilo que eu pretendo fazer. E esse suporte físico exige que você faça tecnicamente essa obra da forma mais consistente possível do ponto de vista da técnica. Eu acho que hoje em dia as pessoas acham que um simples rabisco pode ser arte. Não é qualquer coisa que você coloca na tela que pode ter um valor artístico, estético. Eu acho que a elaboração, o trabalho tem que ter uma base, o *metier*. Ninguém cozinha bem se não tiver um aprendizado e certo talento para isso, em qualquer área. Um piloto de Fórmula 1, não é qualquer um que... Ele tem que ter uma técnica, dominar perfeitamente a sua máquina. E assim é o artista também. Ele

precisa conhecer a técnica. E agora, em função disso, conhecendo tudo isso ele tem que ter também o propósito, o objetivo bem definido.

K - E o senhor se inclui no Movimento de Renovação que trouxe então o abstracionismo para o Paraná? Ou o senhor considera seguir um caminho mais solitário, apesar de fazer obras abstratas?

D - Não, eu de certa maneira me incluí. Porque essa geração, a qual eu pertenço, foi aquela geração que teve essa vontade de ir um pouco além, de modificar, de não ficar naquela pintura acadêmica, tradicional, que se aprendia na Escola de Belas Artes. Agora, cada um desenvolveu essa procura de uma forma pessoal. Então, não é um trabalho de grupo, mas a gente pertence a uma geração que tentou renovar e trazer novas idéias. E é claro que a vivência que eu tive, e a convivência também com artistas quando estivemos em Paris, com as exposições e tudo o mais, nos abriu os olhos para uma série de inovações que estavam ocorrendo. Isso tudo a gente procura incluir no nosso trabalho.

Agora eu acho que o valor fundamental da pintura, no meu caso, é a satisfação que ela me dá. Realizando, não procurando agradar esse ou aquele. Mas que me dê a satisfação de um trabalho realizado. A primeira necessidade que eu sinto na arte é satisfazer aquela visão que eu procuro, aquela necessidade de extravasar na tela certas visões, certos sentimentos que eu tenho. E da forma, tecnicamente correta e mais rica que eu possa fazer.

K - Certo. Finalmente então a última questão. Eu gostaria que o senhor fizesse um balanço da sua atuação tanto com essa preocupação de divulgação da arte, formação da platéia na comunidade, como também da sua atuação enquanto artista, porque o senhor já estava comentando um pouquinho sobre isso. Um balanço assim até agora. Está satisfeito?

D - Eu acho que... Satisfeito eu estou, porque eu acho que eu sempre procurei fazer, não é? [Sempre procurei] realizar essas coisas com o máximo de honestidade, de empenho. Procurando sempre realizar o melhor possível, sem medir esforços, de modo que eu acho que a minha contribuição se foi pequena ou grande, os outros é que vão dizer. Mas eu fico tranqüilo e satisfeito de ter feito com o maior empenho possível, com a maior honestidade de propósitos,

inclusive. Na minha arte eu estou satisfeito no sentido que também eu sempre procurei fazer aquilo que eu achava que era o caminho que eu deveria trilhar e não porque está na moda fazer isso ou aquilo. E quanto a minha arte eu deixo que o futuro se encarregue de dizer se ela vai sobreviver ou não. No meu caso, eu acho que o importante é o meu dia-a-dia, é eu me debruçar sobre a tela e procurar colocar nessa tela as formas e as cores que estão povoando a minha cabeça.

K - E o senhor está pintando atualmente?

D - Sempre! Eu acho que isso... Enquanto eu tiver forças, eu vou continuar pintando. Porque é aquele momento que a gente se volta para dentro e esquece o resto do mundo.

K - Então está [bem] muito obrigada pela entrevista.

D - Foi um prazer.

K - Adorei falar com senhor, foi ótimo mesmo.

Fim!

Curitiba, 14 de setembro de 2006.
Local: Ateliê do artista
Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Érico da Silva (artista plástico)

K- Boa tarde senhor Érico da Silva. Estamos aqui no dia 14 de setembro para realizarmos essa entrevista. Eu vou fazer umas perguntas iniciais, aliás, vou fazer uma pergunta inicialmente: Como é que surgiu seu o interesse pela arte ?
É- Bom... Mas não pode ser assim, interesse pela arte... O que eu sei é que eu sou pintor desde os cinco anos de idade. Isso, desde quando [eu] me conheço por gente. Com 5 anos eu já pintava no colégio.
K- E isso vem de família?
É- Não, não! [Era] intenção própria. Depois, uma freira descobriu que eu tinha jeito para a coisa. Ela ficou me ensinando desde os 5, 6 anos. Depois da aula, eu sempre ficava com ela. Eu já tinha um gosto peculiar pela coisa.
K- E o senhor veio a fazer curso, ou o senhor é autodidata?
É- Não! Eu sou completamente autodidata. A gente não acredita em autodidata, sempre busca em alguém, ou lê, ou vê, ou viaja e tal, mas tecnicamente eu sou autodidata.
K- E o senhor declara não ter mestre? Continua com esse pensamento?
É- Não, não tenho! Até porque muitas das técnicas que utilizo e passei para frente foram inventadas. Desde a maneira de fazer até o uso de materiais (como fazer). Eu mesmo inventei como autodidata. Não existia no mundo a maneira de fazer com aqueles materiais. Mas isso não tem importância nenhuma, porque quem está no *metier* sempre fica inventando coisas.
K-Como assim?
É- Quem está no *metier*, seja que *metier* for, está sempre procurando inventar coisas.
K-O senhor poderia descrever algumas dessas criações?

É- A profissão que eu aprendi mesmo, [a profissão] que foi mandada pelo meu pai, que pagou inclusive um professor para me ensinar, foi a ourivesaria. Eu sou formado em ourivesaria. Eu vim para Curitiba para servir o exército e aqui já fiquei trabalhando como ourives. Mais tarde é que eu abandonei e comecei a me interessar só por (interrupção).

K- Nunca mais o senhor trabalhou com a ourivesaria?

É- Não, depois dos trinta anos, não! Até os trinta anos, 29, eu trabalhei ainda como ourives. Fazia bicos ou encomendas particulares de pessoas na parte de pintura e deixei por completamente a ourivesaria.

K- Esses bicos são as vitrines, por exemplo?

É- É, isso. As vitrines eu fazia para ganhar dinheiro. Ourives, a gente ganhava pouco, no fundo a gente fazia mais consertos, do que uma obra nova. E as vitrines... A dona da joalheria, eu disse para ela: – Eu vou fazer uma vitrine de Natal, diferente, bonita. E eles gostaram tanto que disseram: – Você tem mais jeito é para tudo isso aí, fazer vitrine. Já arranjou os clientes. Eu comecei a fazer as vitrines e a me sustentar graças às vitrines.

K- Nesse momento em que o senhor fazia as vitrines, o senhor também pintava quadros?

É- Sim.

K- E até aproveitava o espaço das vitrines para expor as obras?

É- É, aproveitava o espaço das vitrines para os quadros.

K- Curioso. Nessa época em Curitiba já havia espaços de exposições, ou não?

É- Não! O oficial, o primeiro que eu conheci mesmo, foi a Biblioteca Pública – o primeiro local específico. Antigamente, os pintores mais velhos, que eu me lembro, que faziam exposições, eles alugavam uma sala que estivesse vazia para alugar, ou uma loja. Faziam exposições ali. Não tinha outro lugar.

K- Certo. O senhor poderia fazer uma breve descrição (interrupção).

É- O senhor não! Um artista nunca é senhor.

K- Você?

É- É, você! Sempre! Já pensou se eu chamar o Roberto Carlos de senhor? Ele vai ficar muito chateado.

K- É, certo. É que eu não sabia se eu tinha essa abertura. Mas, eu normalmente chamo as pessoas de você. Só que pensei: Vai que ele não goste (risos).

É- Todo artista tem que ser tratado como você.

K- Você poderia fazer uma breve descrição da sua trajetória artística em termos de fases. Você disse ter passado pela fase abstrata, a semi-abstrata e a figurativa. Concorda ainda com isso?

Érico- Abstratizante.

K- Como é que você explica essas fases?

É- Quando eu comecei a participar de movimentos artísticos aqui na cidade,dos salões, eu já era um velho de 27 anos. Toda a gurizada começa com 15, 16, a querer pintar, expor no salão.

K- Por que contigo aconteceu mais tarde?

Érico- Porque embora eu pintasse, vendesse os meus quadrinhos e tudo, o meu tempo era muito gasto com a parte de decoração. Eu dispunha de pouco tempo. Então, os quadros que eu fazia eu expunha nas vitrines e achava que não tinham valor para ser, para participar de um salão de arte.

K- E eram em que estilo?

É- Eram figurativos.

K- Figurativos. E a temática preferida?

É- Eu comecei com os fundos de quintais, com as praias, com o que todo mundo começa. Mas já era uma maneira mais moderna de fazer porque eu não tinha escola de pintura, então eu fazia da minha maneira.

K- Não passou pelo filtro do academicismo?

É- Exatamente! Era sem muitos recursos, digamos. Porque a Escola de Belas Artes ensinava a perspectiva certa, tudo certinho para depois... Eu já fazia de propósito tudo torto sabendo o que eu estava fazendo, não é que eu não soubesse. Eu já fazia de uma maneira torta, moderna, criada, diferente. Então com 27 para 28 anos, é que eu expus [pela] primeira vez no salão paranaense e ganhei o primeiro lugar. Aí eu disse: – Vai ver que eu tenho jeito para coisa mesmo.

K- Você participou do salão por incentivo de alguém? Ou já sabia que existia um salão e resolveu naquele ano?

É- Eu já sabia que tinha um Salão porque uns rapazes que pintavam, e que eram bem mais moços do que eu, me convidaram para ir ao salão, para ir na Biblioteca de noite para pintar com eles e tal. Lá eles falavam do salão.

K- Na biblioteca é o Círculo de Artes Plásticas? Como funcionava o Círculo?

É- Lá no porão, embaixo. As pessoas que queriam pintar se reuniam, tinha alguém que... Não tinha [um] professor específico que desse aula naquele tempo, digamos um Viaro. Um sabia daquilo e dizia: – Faça assim, faz assim. E lá eu fiquei por um bom tempo, à noite, mais pela questão de coleguismo, porque a gente ficava lá umas duas, três horas. Conversávamos, pintávamos um pouco e íamos para o boteco beber cachaça.

K- E vocês levavam os seus próprios materiais?

É- É.

K-Então lá funcionava um intercâmbio de idéias?

É- É, um intercâmbio de idéias. Passado um pouco mais tarde, o Viaro criou o Círculo, o Círculo não, era o Centro Juvenil de Artes Plásticas. Era de dia.

K- Você participou desse centro?

É- Não, não. Eu já era coroa.

K- Lá no Círculo você conheceu a Adalice Araújo?

É- Sim. Ela perguntou: – Para que você quer pintar? Eu disse: – Para vender e ganhar dinheiro. Ela ficou indignada.

K- E o que você pensou de ter dito isso?

É- Eu pensei em dizer isso mesmo. Eu pintava para vender os meus quadros e ganhar dinheiro.

K- E ela, na época, já era a crítica de arte?

É- Já estava querendo ser, tinha recém voltado da Itália.

K- Tinha feito a Escola de Belas Artes e tal.

É- É, tinha feito estágio na Itália e tal. Um pouco mais tarde, ela arranjou um marido e o marido de um chega para lá nela.

K- Quando você começou a pintar o abstrato? [Foi] já na primeira vez que você participou do salão, ou não? Você participou do salão com uma obra figurativa?

É- Eu participei desse Salão dos Novos. Fui premiado com o primeiro prêmio em desenho e o primeiro prêmio em pintura. Já no final desse mesmo ano que terminou... Não, não! No ano seguinte, ali por junho, julho – porque o salão é em dezembro – já em junho e julho eu fiz uma individual. [Eu] tinha ganhado o prêmio, tem que festejar! Então, arranjei umas pessoas que eu conheci em lojas, comércio e tal para me auxiliarem, da melhor maneira possível, inclusive com propaganda em jornal e tudo. É onde funcionava o IPASE (que não é do seu tempo), um negócio do governo. [Era] onde funcionava um negócio do governo. Eles me emprestaram um salão lá, e eu fiz a exposição. Fiz uma bela de uma exposição individual. Não vou dizer que vendi tudo, mas vendi praticamente todos os quadros. Os que eu não vendi que estavam... Eu trouxe de casa, troquei e as pessoas compraram. Vendi muito bem. Aquelas famílias ricas: Leão, Fontana, todo mundo comprou. Naturalmente deveria ser baratinho, não é?

K- E você já vendia com moldura ou cada um que se virasse?

É- Não, não, só a tela.

K- Era difícil conseguir material?

É- É, talvez fosse mais simples porque hoje eu uso uma parafernália de coisas. Mas naquele tempo era só uma tintinha, óleo, um solvente e pronto, não tinha grandes segredos. O pessoal pintava tela e ficava careca...

K- Era caro?

É- Não sei! Eu fazia vitrine para a Casa Ottoni (que também não era do teu tempo). Era uma casa de moda de homem, muito boa, que tinha na rua XV: Casa Ottoni. Um dia fui fazer a vitrine e o gerente disse assim: – Olha, eu guardei um negócio para dar a você. Era uma caixa cheia de tintas, de tinta italiana. O dono da loja, que morava em São Paulo, mandou comprar para mim porque um mês antes eu tinha feito a vitrine pro Congresso Eucarístico Nacional. Nós ganhamos o primeiro prêmio do Brasil [com] a vitrine do Congresso Eucarístico. Ele, como presente, mandou essas tintas para entregar ao vitrinista. Aquilo... Fiquei uns cinco anos sem abrir a tinta (risos).

K- Só apreciando. Muito legal. E financeiramente, na época em que você começou o seu trabalho, era uma vida dura ou as coisas... Você se considera uma pessoa de sorte em que as coisas foram se encaixando?

É- Não, primeiro de tudo eu era, e ainda sou, um cara trabalhador – eu trabalhava pra burro. Conseqüentemente, eu vivia razoavelmente do meu trabalho. Tanto que quando me tornei pintor profissional e tudo, eu já arrebanhei um monte de amigos: seis ou sete amigos ali para nós fazermos exposições no interior, em Paranaguá, não sei o quê. Se a gente não mostrar o trabalho, ninguém compra. Naquele tempo, ninguém acreditava que se vendia quadro.

K- E essa formação é o grupo 1? Eu gostaria de saber um pouco sobre essas idéias?

É- É, eu morava lá no Capanema. Aos domingos eles iam lá para casa, a gente tocava violão. E surgiu a idéia de fazer o grupo. Eu disse: – Como é que vocês querem ser pintores e viver de pintura? Vocês se formam na Escola de Belas Artes, depois vão querer ser só professores? Tem que ganhar com aquilo que sabe fazer. Nós fazíamos exposições nos Cafés. A gente forrava todas as paredes bonitas, colocávamos os quadros lá. [Eles] ficavam uma semana. Sempre tinha alguém que comprava dois ou três quadros. Eles tinham vergonha, as pessoas tinham vergonha de dizer que vendiam. E a Adalice era uma que contribuía para isso.

K- Por que?

É-"Onde é que se viu pintar para vender"

K- Aquele mito do artista romântico, maldito, que só é valorizado depois da morte?

É- Era feio! Muita gente depois ficou... Os primeiros que estiveram comigo eram Bittencourt, o Massuda, o Álvaro Borges, o Jefferson César. Eu sei que todo mundo ganhou na boa. A gente alugava uma sala, uma vez nós alugamos na praça Tiradentes, fizemos uma grande exposição. E a imprensa naquele tempo dava uma colher de chá enorme: páginas inteiras de jornais para nós. Hoje eles não dão mais, só pagando. Hoje não se dá mais matéria nenhuma de cultura se

não pagar. Mas páginas inteiras, têm páginas e páginas. Uma vez eu inventei de pintar com o dedo (interrupção).

K- Se você fizer uma exposição retrospectiva, vamos supor da sua obra, você vai ter que pagar para Gazeta do Povo? Eles não vão divulgar se você não pagar?

É- Ah, o espaço na imprensa é muito raro. Talvez depois que o artista desaparecer em 20, trinta anos, se tiver valor na praça, o meio cultural pede e aí eles fariam uma coisinha, mas muito pobre. Você veja, dos meus colegas que já morreram, ninguém mais ouve falar deles.

K- Mas, na época a imprensa dava apoio?

É- Naquele tempo, eram páginas inteiras para a gente. Quando eu ganhei a medalha de prata em São Paulo, no Salão Paulista de Arte Moderna, ficou uma semana saindo coisas aqui: com o depoimento do governador, com depoimentos do Ennio Marques Ferreira (que era diretor do Departamento de Cultura). Eles fizeram a coisa como se fosse um feito de um artista do Paraná.

K- E como é que você chegou a participar do salão de São Paulo?

É- Como franco atirador. Metia a cara e a coragem, às vezes era aceito, às vezes era cortado... Mas sempre encorajava os outros todos. Tanto que mais tarde, na outra geração, o Calderari, o Juarez, a Helena Wong, todo mundo foi premiado na Bienal e tudo. Se ninguém tivesse ido, aberto as portas, talvez ninguém tinha ido, porque todo mundo tem medo.

K- Esse medo tem a ver com uma certa acomodação?

Érico- Do paranaense, aqui, nativo. Aqui eles são meio frouxos. Você veja na política, na política nossa aqui é...

K- É uma falta de estratégia, digamos?

É- É uma falta de coragem mesmo.

K- Como assim?

É- Coragem de, ou receber um fracasso, ou de fazer uma luta. A origem polaca aqui é fria, meu.

K- Qual é a sua origem?

É- A minha origem é de Santa Catarina: sou desbravador. O catarinense é muito diferente do paranaense para aparecer, para meter a cara.

K- É mais ousado?

É- Tanto que como lá é mais pobre, todo mundo se mete aqui em Curitiba porque é um centro maior, para ganhar a vida.

K- Mas, você se considera paranaense ou catarinense?

É- Bom, como artista devo ser considerado catarinense porque eu vim para cá em 1948. Quando tinha... Em 1948 eu tinha 18 anos, então, eu sou muito mais catarinense do que daqui. Então, naquele tempo que saía colher de chá na imprensa, eles ficavam encrencando com isso. Então, hoje eu sou cidadão honorário de Curitiba e cidadão honorário do Paraná. Mas lá, eu também tenho prêmios... Só que como eu sou de lá eu não sou cidadão honorário.

K- Está certo, então.

É- Eles ficavam fazendo encrenquinhas lá. Lindolfo Bell, que era um crítico que já morreu. (interrupção)

K- Desde de 1948, quando você veio para cá, [você] não quis voltar mais para lá, para morar?

É- Não. Tanto que eu vim para cá na época de servir o exército e nunca mais saí daqui. Fui para o quartel. Lá, descobriram que eu desenhava, pintava e fazia retrato do Duque de Caxias, essas coisas, os heróis, e álbum para treinamento de minas e coisa e tal. Fazia o retrato dos comandantes e tudo. Eu só pintava, nunca peguei um fuzil e nunca nem coloquei uniforme. Nunca servi o exército. E vivia lá... Como eles me chamavam? O peixinho! Eu era o peixinho. E às quartas-feiras eu vinha para a cidade (eu servia lá no Boqueirão) para ajudar as filhas do comandante a fazer os trabalhos da escola. Tinham quatro moças, eu me casei com uma. Tinha 20 anos, recém saído do exército. Pelo fato de estar sozinho, não tinha mais ninguém e coisa e tal, arranjei uma moça, namorei, casei e até hoje.

K- Muito bem. Então você tem um ritmo de trabalho incessante? Chegou a trabalhar em dez quadros de uma só vez, ou é mito?

É- Eu acho que... Geralmente, eu costumo dizer isso porque eu faço isso. Eu não consigo terminar nenhum quadro de uma vez só, mas trabalho em dez ou doze num tempo só. Quando saem, todos saem prontos. Então por isso, [por causa] dessa maneira que eu trabalho, eu tenho uma produção maior no fim do mês. Eu

trabalho sempre à noite. Agora estou sossegado porque eu estou fazendo tratamento dentário e estou sofrendo. Então, não fico à noite aí. Mas hoje está quente, eu posso fazer até a tarde. Eu fiz implante dentário estou sofrendo e ainda vou sofrer mais um mês.

K- Você gosta de trabalhar à noite, de madrugada?

É- De madrugada não digo, mas até 1h, meia noite e meia, meia hora.

K- Rende mais do que de dia ?

É- É, porque os espírito baixam, não é? Vem Van Gogh, vem Monet, todos eles vêm. Ainda mais quando eu abro um vinho (risos), eles ficam pirulando por aí.

K- E você é uma pessoa ansiosa? Por isso que mal começa um [quadro] e já vai para outro.

É- Não, é porque não seca, não é? Então, têm muitos que enquanto não seca aquele trabalho não começam outros.

K- E fica, e deixa.

Érico- (Érico simula estar se dirigindo a um destes pintores e pergunta):☺ E como é que está o seu trabalho?(Resposta) "Ah, está lá pendurado na parede, está secando, estou estudando e tal." Eu, às vezes, até viro de costas.

K- Por que?

É- Para não influenciar o outro. Porque eu também diversifico muito o assunto, minha temática. É uma das razões pelo fato de eu ter sido autodidata: eu pinto todo e qualquer assunto. Quando a gente tem um professor, a gente é mais preso a um determinado assunto.

K- E quais são os assuntos da sua preferência?

É- Bom...

K- Os que você mais gosta.

É- Hoje em dia, embora não seja o que eu mais pinte, é a procissão, os coroinhas... Porque todo mundo que compra pede. De cada dez, cinco ou seis são coroinhas, evidentemente são. Mas eu gostaria de continuar pintando abstratos.

K- Ah, você gosta de abstratos?

É- É, ou semi-abstrato, ou meio abstratizante. Eu faço a figuração e tal por uma questão de comprador, porque o abstrato é muito difícil. Além de tudo, você tem

que encontrar... A não ser que a pessoa seja habituada a ver, a conhecer, botar na sua cabeça, aprender. Ou um decorador diz para ela: Olha é isso! Você coloque em casa.

K- Mas quando você começou a pintar o abstrato?

É- Ah, eu gostava...

K- Da onde surgiu isso?

É- Espera aí, eu vou te contar. Em 1962 (ia te contar e parei)...

K- Nós estamos indo e voltando.

É- Em1962, surgiu o bochicho aqui em Curitiba que na Itália, nos Estados Unidos, na Alemanha só se pintava quadros abstratos, e que daqui uns dias, nos salões daqui, ninguém mais iria aceitar quadros que não fossem abstratos. Aí, a gente se reunia e falava (interrupção)...

K- No Círculo de Artes Plásticas?

É- Não, alguns artistas já formados na Escola de Belas Artes, a gente conversava sobre isso.

K- Mas em que local vocês conversavam?

É- Lá na minha casa.

K- E você tocava o seu violão?

É- Era num barracão lá no Capanema. Era até um barracão grande que eu ia fazer decorações de vitrines, de coisas, lá no barracão. Eduardo Rocha Virmond você conhece?

K- Sim.

É- Eduardo era metido a crítico, achava bonito. Ele era advogado. Aí o Ennio ensinou para ele como é que fazia crítica e tal, deu umas aulas para ele.

K- Eram primos, os dois?

É- Não! Acho que não eram parentes não. Eles se davam muito bem, mas não eram parentes. E o advogado – bonzinho a pessoa –, ele se aventurou a crítico. Então, fez até uma viagem por conta da Secretaria de Cultura. Mandaram vir uns caras de São Paulo para [cá], para fazer umas conferências com os artistas na Biblioteca, falando sobre o que era o abstrato, doutrinando toda a turma aqui. No salão de 1962 convidaram só críticos de São Paulo: Mário Pedrosa, Barata.

K- Só uma pausa. Eu soube que teve uma excursão para a 1ª Bienal, foi em 1951, não é? Você chegou a ir nessa excursão?

É- Não, mas eu soube e me convidaram. Foi por força do meu trabalho.

K- Porque me parece que lá os artistas viram algumas obras abstratas que também começaram a ficar na cabeça deles.

É- É, também começou a ferver na cabeça deles. Então, todo mundo que quisesse entrar no salão paranaense... Já foi buzinado para nós que éramos os mais conhecidos, o pessoal, quem iriam ser os críticos e que todo o pessoal de São Paulo iria escolher só quem fosse abstrato. [Isso] no salão de 1962. Aí é que aconteceu o episódio com o Bakun. Sabe da história do Bakun?

K- Sei.

É- Foi nesse salão. O Bakun foi premiado, ganhou uma caixa de tintas de presente. E ele entendeu: "Vai aprender pintar Bakun!" Dizem que aquilo ferveu na cabeça dele também. Fato é que nesta noite nós saímos, passamos na confeitaria Cometa, e o Bakun estava na porta e disse: "Érico, eu quero falar com você". Porque eles me mordiam, todos eles me mordiam. Eu era o único que trabalhava, ganhava dinheirinho. Todos mordiam: dinheirinho para pinga, dinheirinho para aquilo tudo. Eu disse: "Eu vou ao correio velho e na volta eu pago, passo aqui e acerto com você". Nós fomos pela outra porta, pela rua Marechal Deodoro, e não passamos pela Cometa. Naquela noite ele se matou. Eu fiquei até meio perturbado com aquilo. [Pensei]: Se eu tivesse ajudado ele, talvez não tivesse ido a esse extremo.

K- É, mas eu acho que quando a pessoa quer se matar é uma idéia que vem de muito tempo.

É- É, eu acho que não tinha nada a ver com pintura, tinha a ver com a família dele. Coitado, ele vivia numa penura danada. Então, nesse salão, nós mandamos quadros abstratos. E o Velloso foi premiado, o Calderari foi premiado. Eu fui [premiado] no terceiro salão.

K- Mas, você já começou a pintar abstrato neste salão?

É- É, comecei a pintar o abstrato neste salão.

K- E de onde surgiram as suas idéias abstratas. Porque você tinha, você gostava tanto do desenho quanto da pintura? Levava as duas coisas juntas? Tinha habilidade para as duas coisas?

É- Mas eu já fazia, eu fazia uma porção de abstração sem saber que aquilo era um Movimento, fazia para as decorações de vitrines. Eu fazia coisas assim que não eram nada figurativas, eram só uma mistura de cores e tal. Eu tenho, eu levava jeito e aí eu comecei a gostar. Tanto que eu apregoava para os outros colegas: "É muito mais difícil pintar um quadro abstrato do que [um] figurativo que agrade o espectador, que tenha balanço, que tenha a composição, é muito mais difícil. Porque pintar um assunto que você tem domínio na cabeça, seja uma pessoa, um cavalo ou um objeto, você já sabe de cor, você já viu aquele objeto. De um jeito ou de outro você viu. Mas o quadro abstrato você nunca viu o que é, a forma que possa te agradar". Eu doutrinava aquilo.

K- Você priorizava mais as texturas, as cores? Como é que você... (interrupção)

É- Eu usava bastante textura, o meu recurso maior era justamente o uso da textura. Uma ocasião, eu inventei de fazer o fogo.

K- Fogo?

É- É, eu jogava tinta encima, enquanto ela estava ainda úmida de óleo eu jogava álcool e tocava fogo. Aquilo queimava o álcool enquanto ele estivesse e criava umas coisas diferentes. Todo mundo queria saber como é que era (risos).

K- Você contava, ou só mais recentemente que você está revelando os truques?

É- Para um ou outro dizia. Eu usava areia, materiais, eu usava tudo assim para fazer decorações.

K- Em paralelo à essas pinturas abstratas que você começou a desenvolver, até por esse modismo da época, pelo que você tem me dito até agora você também pintava o figurativo?

É- Pintava o figurativo. Tinha que pintar para vender.

K- Nessa época, você já começou a vender bem?

É- É, vendia bem. Inclusive [vendia] para as autoridades. O Bento Munhoz da Rocha era meu freguês de quase todo domingo. Conheceu esse nome?

K- Sim.

É- Ele e a dona Flora iam lá na minha casa no Capanema e compravam para dar de presente no Rio [de Janeiro].

K-É que eu li uma entrevista sua na [revista] *Curitiba Shopping* de 1986 em que você declara o seguinte: "Toda a visita oficial que o governo do Paraná recebia era presenteada com uma obra sua". Em 1986. Como é que isso acontecia?

É- Mas eles é que compravam, não é? Você quer dizer que eu dava?

K- Não, não, que eles compravam de você.

É- O Ney Braga comprou muito quadro. O Ney Braga comprou uns 300 quadros para dar de presente. O Aécio Ribas de Macedo que era juiz e também já morreu comprava bastante para dar de presente. Mais tarde, eles passaram a comprar de gente mais nova. O Ikoma, aquele japonesinho, compravam muitos quadros dele também.

K- Mas é uma compra oficial do Estado ou é uma compra particular deles?

É- Não, não. Era um dinheiro do Estado, mas, não saía nada assim.

K- Ma, por que eles tinham preferência pelas suas obras?

É- De certo eles gostavam, não é? E a gente era muito badalado, de certo eles achavam que valia bem.

K- Principalmente quando era uma visita de fora?

É- É, uma visita de fora.

K- Por que tinha a cara do Brasil, de repente?

É- Não. Também era muito raro que eles comprassem quadros abstratos. Algumas vezes, eu cheguei, mas muito raro, eles queriam outras coisas... quer ser governador do Estado e não conhecer arte (risos).

K- Eles queriam mais figurativos?

É- Claro!

K- E os tamanhos das obras?

É- Eu só pintava quadros grandes: eram 1,40m por 1,40m, 1,20m por 1,30m. Eram grandes, os quadros eram todos grandes porque se eles fossem fazer decorações para vitrines eu já mandava fazer caixilhos de monte daquele jeito. Eu trabalhava desde tudo: preparava tintas, caixilhos... Porque não era só pintar, tinha a mão-de-obra, o fazer. Eu era decorador de vitrine (interrupção).

K- Mas, ainda hoje você faz as suas tintas?

É- Um pouquinho só, mas é muito raro, muito raro. Agora ultimamente eu só estou pintando com acrílico, não tenho nem um usado mais o óleo.

K- Por conta da secagem?

É- Uma por conta da secagem e outra por causa da durabilidade da tinta. Depois que eu estudei a tinta acrílica a fundo... O óleo não tem nem 10% da qualidade que há na tinta acrílica boa. Porque o acrílico não mofa nunca, seca mais rápido. Não cria aquele fungo, aquelas coisas todas que podem acontecer, não craquela. Se você for ao museu, todos os quadros acima de 50 anos estão craquelados. [Com o óleo] vai acontecer sempre, com o acrílico não. E ainda tem gente que não aceita. Um tempo eu dava aulas aqui. Mas acabei com esse troço de aula porque foi a coisa que mais me encheu o saco na vida: dar aula.

K- Quanto tempo você deu aula?

É-12 anos, para senhoras.

K- Mas, demorou para encher o saco, então.

É- Minha mulher [foi] quem inventou. [Ela] disse que eu deveria trocar de ambiente um pouco, porque lá eu falaria com as mulheres e não sei o que. Você sabe que (interrupção).

K- Por que o trabalho no ateliê é um trabalho muito solitário?

É- Solitário, e voltei a ser. Também corro com todo mundo que vem aqui.

K- Mas não comigo(risos)?

É- É, até minha mulher vem aí, às vezes, com um negocinho na mão para sentar e tal, para conversar. Eu digo: "Psiu! Lá dentro de casa a gente conversa. Aqui não venha com essa conversa fiada que não tem".

K- Aqui é local de trabalho?

É- É. Se não, depois inventa de falar de neto, não sei o que, coisa e tal. Isso aí é de outro ambiente.

K- E as aulas?

É- As aulas. Então, de 10 senhoras talvez duas tivessem um pouco de talento, o resto vinha para falar mal do marido, falar mal da empregada, mais não sei o que. Vinham bater papo. Nunca vão aprender nada. Elas pagavam bem. Eu cobrava

caro para ver se... E todas pagavam, o marido pagava. Era gente rica. Tem uma senhora que saiu artista, que trabalha hoje. Ela não precisa, mas trabalha, a Rosi Lago. Do Ismael Lago, um médico que tem um SPA lá fora, não conhece? Que tem um SPA grande lá em Almirante Tamandaré. Ela o ajuda lá também em meio expediente, e faz os quadros para vender lá na clínica. De vez em quando, ela vem aqui... Aquele Cristo lá [aponta para um quadro na parede], ela que está fazendo. De vez em quando, ela traz um quadro aqui para eu dar um palpite para ela. Então, nesses doze anos acho que passaram... Uma época tinha trinta alunos, era gente pra chuchu. Que eu saiba essa e uma outra senhora que saíram fazendo alguma coisa.

K- Essas aulas também eram uma boa por que eram um complemento de renda? Ou isso era mais uma terapia?

É- Não, não, não. Dar aula rende: 30 alunos a 350 por mês, dá R$10.000 por mês, dá para você comprar o filé *mignon*. Mas também não é... Fica perdendo tempo, 3h de tarde. É verdade que é [só] uma vez por semana. Era só uma vez por semana e mesmo assim eu não agüentei.

K- Quando é que você percebeu: "Pronto, agora posso viver única e exclusivamente das minhas pinturas, dos meus quadros?"

É- Aconteceu isso. Eu morava lá no Jardim Social e fazia, tinha os quadros como as Araucárias, ou coisas assim, bem lá na Avenida. Naquele dia, eu saí para fazer uma vitrine. Eu já tinha reduzido a quantidade de clientes de vitrines. Quando eu voltei, três quadros daqueles que eu tinha deixado lá na sala tinham sido vendidos. Minha mulher vendeu para um americano que estava no Rio de Janeiro, na outra semana, tinha ido viajar a Porto Alegre e passou por aqui. Na volta, ele passaria para falar comigo. Aquilo me animou tanto, os três quadros vendidos, eram quadros grandes. Eu disse para minha mulher assim: "Semana que vem eu vou lá nos meus clientes todos e vou acabar com as vitrines". Eu me lembro que ela disse bem assim: "Olha!" Se tiver que morrer de fome morre mulher, filho e todo mundo. Eu não vou mais fazer vitrine. [Então, a esposa disse:] "E vai fazer o que para vender os quadros?" Saio, vou para fora, vou viajar.

K- E o que você fez efetivamente? Quais foram suas estratégias a partir daí?

É- Aí você veja, as coisas são mais ou menos combinadas. Esse senhor americano voltou de Porto Alegre e veio falar comigo, ele queria que eu fosse fazer uma exposição no Rio de Janeiro, na USAID, que é um órgão do governo americano. Eu disse: "Quanto tempo?" Ele disse: "Bom, se você já tem quadros aí prontos, já podemos..." Eu disse: "Não, eu faço questão de preparar uma exposição especialmente para ir. Quantos quadros cabem lá?" E ele disse: "Bom, semana que vem quando eu chegar eu te digo, eu mando medir o espaço e te telefono". Quando ele voltou e ligou para mim caberiam 26 quadros grandes, mais os quadros pequenos que dava para encaixar nos entre meios e fazer com 35 quadros uma bela exposição. Eu marquei com ele mais ou menos três meses, dois meses e pouco, três meses. Mandei bala nos quadros.

K- Conseguiu cumprir?

É- Não só consegui cumprir o contrato [como até] faltaram quadros. Faltaram quadros, porque o americano fez tanta propaganda, tanta coisa, que ele já tinha vendido a metade antes dos quadros chegarem lá. E ele não queria comissão, não queria nada. Apenas porque ele (interrupção).

K- Então ,o senhor vendeu quase todos lá?

É- Ele era, ele gostava de quadros e mandou eu preparar já pro ano seguinte uma exposição nos EUA. Ele me assessorava, me levava com tudo pago.

K- As temáticas dos quadros?

É- Nos Estados Unidos levei pescadores, vários quadros de pescadores, algumas araucárias modernas, todos quadros figurativos com bastante matéria e coisa e tal.

K- E para essa [exposição] da USAID?

É- Também. Principalmente assuntos do mar e coisa, mas tudo figurativo, nada abstrato. Mas o figurativo é menos figurativo do que você está vendo aí na parede. Era assim mais manchado, talvez como aquele ali que ainda é uma coisa meio escondida (Aponta para um na parede). E lá nos Estados Unidos ele me levou para San Diego, na Califórnia. Tinha uma grande universidade lá. Tinham 16 brasileiros estudando lá, isso me ajudou muito, eu fiquei muito tempo lá.

K- Isso foi no início de 1970?

É- Fiquei... Era para ficar 40 dias e eu fiquei quatro meses. Pintei lá e ganhei um bom dinheiro. Eu só tinha problemas com a língua, para mim era muito difícil. Na região onde eu fiquei tinha gente que falava português e também castelhano porque era pertinho do México. Eles me chamavam de senhor da Índia, senhor Tarzan, senhor da Índia, senhor da selva. Era o senhor da selva, o senhor da Silva, da selva.

K- Da selva. Entendi, legal. Foi nessa época que você teve contatos, então, no exterior. Depois você...

É- Depois, eu tive uma seqüência de exposições fora, EUA, Alemanha, Portugal, Espanha.

K- E começou através desse americano?

É- Comecei com ele, [com] esse americano que me procurou. Eu nunca tinha ouvido falar nele na minha vida. Ele apenas se hospedou no hotel, acho que era o Lancaster. [Para esse hotel] eu tinha feito um quadro grande que era um pinheiral bonito, um painel grande todo em vermelho. Era todo vermelho o quadro. Foi lá que ele viu. Deram o endereço e ele veio para comprar um Pinheiral. Por isso que comprou os três quadros.

K- Aqueles que sua esposa vendeu porque você não estava. Aí depois ele o chamou para fazer a USAID...

É- Me lembro que era quinhentão cada um. Não sei se era 500 ou 500.000 réis.

K- Quanto daria hoje convertendo?

É- Não faço... Mas, voltando, não parecia tanto dinheiro não. Os quadros deveriam ser bem baratos.

K- Então ele convidou você para fazer a exposição no Rio de Janeiro, depois em San Diego e depois, como é que você continuou com os contatos no exterior?

É- Eu comecei por aqui mesmo. Eu ligava para as galerias no Rio e em São Paulo. Eu ia constantemente a São Paulo porque eu já comecei a trabalhar com duas galerias de São Paulo. As exposições em Portugal e na Alemanha foram o dono da galeria em São Paulo que contatou. Sempre tinha alguém que estava por trás para ganhar uns cobres.

K- Mas, então como é que você fez o contato, eu gostaria que você descrevesse com mais precisão, assim com mais detalhes. Você entrou em contato com a galeria em São Paulo, telefonou, daí você foi até lá. Como funcionou isso?

É- Bom, eles entraram em contato com o vendedor de quadros, com o *marchand*. Eles mandaram o material e o cara se interessou. Porque na realidade, com exceção desse americano, que ele fez por causa dos meus lindos olhos e porque ele gostava de arte, porque ficou meu amigo a vida inteira.

K- Você tem contato com ele ou não?

É- De vez em quando. Muito raramente. De vez em quando... Ele nunca teve um trocadinho, pelo contrário, quando estive nos Estados Unidos ele bancou tudo. Ele pagava tudo. A USAID, o governo americano pagava tudo através dele, não sei. Eu sei que eu não gastava, não gastei nada. Agora, depois que eu comecei a trabalhar com galerias e coisa eu estava sabendo que tudo, que a parte do leão era desse pessoal, não minha. Digamos, de R$1.000 que entram, que entravam na época, eu deveria deixar 700 ou 600 para quem trabalhasse na exposição. Trezentos, quatrocentos seriam meus – a parte menor. Eu estava satisfeito com aquilo.

K- Era através de consignação ou primeiro eles lhe pagavam?

É- Aconteceu, mas sempre era comprado.

K- Ah, sempre era comprado?

É- Sempre era comprado, ou pagavam antes, ou depois, ou durante, ou em várias vezes... Sempre foi comprado.

K- De uma forma geral, você está contente com o trabalho das galerias do Brasil? Acha que elas estão tendo uma estratégia adequada, ou não?

É- Não, hoje não tem mais a estratégia adequada.

K- Por que?

É- Porque naquele tempo, as pessoas eram mais confiáveis. Parece que as pessoas que montavam uma galeria de arte eram mais corretas. Também tem um outro agravante: é que o povo não está comprando mais quadros, se entra um artista novo querendo fazer e tal, ninguém quer saber.

K- Por que falta de dinheiro?

É- Talvez, ou por causa de outros entretenimentos através da televisão, internet, coisas assim, pintura por computador, um monte de coisaradas. Nos Estados Unidos é raro você encontrar uma pessoa, digamos, da classe média-média, mais ou menos, que tenha quadros na parede. Está tudo em exposição. Tem um vizinho aqui do lado – que, aliás, a casa que eu construí eu vendi para ele – que trabalha com pneus, faz aquela recauchutagem de pneu, coisa e tal. A empresa é grande. Ele tem 1400 empregados fazendo pneus. Ele viaja pelo mundo inteiro para fazer a compra da sucata de pneus fora do Brasil. Porque [lá] eles gastam pouco a sucata e [então] eles reaproveitam aqui para fazer pneus novos. Ele entrou com um negócio de quadros porque começou a gostar. Então, ele negocia com quadros no mundo inteiro, com reproduções. Montou umas máquinas em Joinville, eles têm, ele tem umas máquinas lá e coisa e tal. Meus aqui, ele comprou 130 quadros para ter o direito de fotografar e reproduzir. Aqui em Curitiba tem uma porção de gente contratada. Ele pega um quadro daquele lá, fotografa e faz do tamanho que o cliente quer: pequenininho, grande, painel, do jeito que você quer.

K- Curioso isso.

É- Isso parece que não, mas avançou no mercado.

K- E daí complica mais pro artista vender?

É- É muito mais difícil. Não fosse isso, a desonestidade de todo mundo que copia abertamente. Nos Estados Unidos e na Europa tem lojas de réplica, que são pintores que tem habilidades, então se dedicam somente a copiar quadros.

K- Você já teve algum quadro seu falsificado?

Érico- Que eu saiba assim prontamente não. Mais é possível que sim. Aí na televisão, num tempo que eu mandava vender lá no leilão, tinha muita cópia.

K- Já que você tocou neste assunto de leilão... Eu soube que você esteve por trás de um leilão no Paraná. É verdade?

É- Não, nunca. A única coisa que tive a ver com leilão foi a [trecho compreendido] vendi, bom agora parei de fazer isso...

K- Na década de 1980, você não participou de nenhum leilão?

É- Não, em 1980 não tinha. Tinha? Não tinha! Um pouco depois, mais tarde, eu vendi para os leilões de televisão.

K- Só de televisão? Não teve algum outro tipo de leilão?

É- Não, só de televisão. Outros eu nunca participei. O Calderari continua vendendo até hoje no leilão. Conhece o Calderari?

K- Sim, no de televisão?

É- É.

K- Ah tá, como funcionam os leilões de televisão?

É- Bom, o comprador da empresa vai nos ateliês, [lá] ou encomenda determinado lote de quadros com aquele assunto, ou se tiver alguns prontos ele já compra pronto. Lá, eles colocam no ar e dizem que o preço é tanto. A pessoa telefona e eles vendem em 10 prestações.

K- Mas, só que pro artista... O artista vende para esse pessoal de televisão mais abaixo do preço?

É- Bem mais abaixo, bem mais abaixo. Geralmente, o total do quadro ficava dividido em três terços: um terço do artista, um terço da empresa (que tem satélite e um monte de coisas que saem caro), e um terço é o lucro da empresa que compra e vende. Só que em quantidades enormes. Você fica trabalhando... É enorme, teve uma ocasião em que eles me contrataram para fazer o tema da procissão, foi de maio até dezembro. Fiz quinhentos e poucos quadros em 6, 7 meses.

K- Então, vale a pena pela quantidade?

É- Pela quantidade! Eles costumam dizer que todos os três ganham em quantidade: o pintor, a rede [de TV] e o dono do programa.

K- O preço que aparece na TV para o telespectador que está assistindo, mesmo assim ele ainda é mais barato do que o preço real do quadro?

É- É, mais ou menos iguala.

K- Do que o preço, por exemplo, que você tem aqui no ateliê?

É- É, digamos, um quadro de R$3.000, ele chega perto disso porque é o cliente que põe o preço.

K- Ah, está certo.

É- É, então eles votam, como é que é o nome?

K- Começa menor mais depois...

É- Eles dão o lance (o cliente). Eles também estão sabendo, estão informados de quanto vale o quadro de fulano, mesmo os do Aldemir Martins (que já morreu). Eles sabem, eles são muito informados. Ninguém passa do lance que a galeria está vendendo, é muito raro. Porque a maior parte das pessoas que compram... A minoria que compra é que vai comprar um quadrinho no leilão para pendurar na parede, mas a maior parte compra é para enfornar ou para revender.

K- Para enfornar?

É- É, para guardar. Esse Aldemir Martins que morreu a poucos (interrupção)

K- Com a pretensão de....

É- De vender mais tarde. Alguns quebram a cara, o negócio. E hoje, então, a coisa caiu mais ainda. É um risco danado comprar quadros e guardar para vender mais tarde.

K- Você está trabalhando ainda com os leilões da TV, ou não?

É- Não.

K- Então é só o Calderari?

É- Dos mais conhecidos tinha só Calderari, o Ikoma um dia desses. (Trecho incompreendido) A maior parte que eles têm é pintor de fora, do Rio e de São Paulo, e que muitos dizem, juram de pés juntos que copiam, [dizem] que eles têm um ateliê especializado em fazer réplicas em São Paulo.

K- É porque você declarou em alguma reportagem que já chegou pessoas no seu atelier querendo que você cobrasse um preço mais barato porque viram na televisão que era mais barato.

É- Ah sim, muita gente. Tem gente que diz assim: "Quanto? 3.000? Como se eu compro no leilão por 2.000?

K- Aí você contou também que às vezes tem até que[interrupção].

É- Eu digo assim: "Pode ser até que não fui eu que fiz. Pode até estar mais bonito mais bem feito mais pode ser que não tenha sido eu, aí pode vender mais barato."

K- Quando você foi para o exterior expor, teve um episódio que você narrou, não me lembro se foi numa entrevista ou onde, que você teve que estrategicamente

esconder os quadros do público daqui porque o público meio que já adivinhou que os quadros iriam subir de preço pelo fato de você está indo expor no exterior. É um mito isso?

É- São histórias. Não, na realidade não havia isso. Quando a gente voltava duma viagem subia o quadro.

K- Por que, o que acontece?

É- Achavam que valorizava porque tudo que vem lá de fora vale mais aqui no Brasil. O Brasil e toda a América do Sul tem esse... O que vem de fora. Não tem dúvida, se você vai àquela exposição que eu fui, fazer viagens... Primeiro ficar quatro meses nos EUA, sendo para ficar 40 dias, valoriza muito o preço aqui. E foi justamente nessa época que começou gente, profissional, a querer trabalhar com os meus quadros. Porque um *marchand* sabe que não adianta ter uma pilha de quadros de pintores que não vão vender, então não interessa, não é? Eles querem ganhar.

K- Você tem hoje quadros para serem vendidos fora, de galerias de fora do Estado do Paraná?

É- Reduzi muito. Tem ainda um pouco, mas está bem reduzido. Talvez também porque eu produzo menos em quantidade. Eu estou mais sossegado. Aquilo era muito cansativo: sair para viagens. Inclusive, viajar para o exterior eu não vou mais, encerrei.

K- Para que país você já foi, vender, expor, enfim?

É- Fui para... Na América do Sul eu fui para Lima, Uruguai, Lima, Buenos Aires. Aqui estive uma vez em Foz do Iguaçu. Uma mulher levou para fazer uma exposição, a dona de uma galeria em Foz do Iguaçu, para fazer no Paraguai também. Nos EUA? Eu estive nos Estados Unidos todo, estive no México, Portugal e Espanha várias vezes, Alemanha. Alemanha também várias vezes, [trecho incompreendido], Frankfurt, Munique. Na Inglaterra eu nunca fui, na França eu também nunca fui expor.

K- Como é você avalia a aceitação da sua obra no exterior?

É- Não entendo muito de ver a obra, porque afinal de contas eu sou um artista sou reconhecido como artista. Sou conhecido porque gostam dos meus quadros,

acham bonitos, compram. Embora tenha saído muita matéria, muita coisa assim, a gente calcula que aquela matéria era coisa de amigo. Sabe, não é um artista assim que inventou uma coisa, que inventou um movimento.

K- Você está querendo dizer a sua obra em relação as vanguardas, por exemplo?

É- É, passou a poeira, o que acabou é asneira, deixa de besteira. Porque em termos de São Paulo, uma coisa que aconteceu, por exemplo, com o Manabu Mabe – um pintor japonês que pintou abstrato –, ele foi quem aconteceu no mundo moderno. Isso, por causa da abstração que ele fez, foi premiado. Os críticos grandes apoiaram e ele aconteceu. Depois dele também, o Aldemir Martins que foi um pintor de nome coisa e tal, vai passar mais uns cinco ou dez anos também nunca mais ninguém vai falar nele, nem lembrar que ele tenha feito uma coisa, nada. Isso em termos de Brasil, os grandes. Aqui do Paraná nem os velhos, nem [Arthur] Nísio, nem [Guido] Viaro, nem [Nilo] Previde, alguém vai saber quem foi que viveu aqui. A menos que você pegue, digamos, um grupo que trabalhe encima daquele pintor. Mas nem os de família rica não fazem isso. Eu não sei, de certo resolveram acabar com os pintores.

K- Você também está querendo dizer que um dos fatores que levam a isso, na sua opinião seria a falta de fazer *marketing*, divulgar o trabalho, é um dos fatores, não é?

É- É também. Porque antigamente, as famílias faziam isso pelo artista.

K- Por que você também está falando em termos de inovação?

É- Principalmente! Que ficou uma arte marcada, que serviu de exemplo para as futuras gerações e tal, se baseou no fulano de tal, seguiu a escola do fulano.

K- Mas, também em termos de estratégia, do *marketing* do artista, está faltando?

É- É que talvez aqui, dos pintores velhos que eu não conheci porque já estavam morrendo... Não! O conheci ainda, eu tomei cachaça com ele: o Nísio. Ele foi o único que ficou aí na história da arte do Paraná.

K- Mas, fora daqui talvez ele não tenha tanto reconhecimento.

É- Muito raro. Nessa parte é difícil. Esses dias, eu estava vendo aí um negócio – era uma filha dele que estava falando na televisão – eu procurava uma coisa para ver, o pintor chamava-se Rebollo. Ele tinha a filha viva que estava dando uma

entrevista. Hoje, ela mora no Morumbi. Ele foi um dos primeiros moradores do Morumbi. E ela mostrou umas reproduções de quadros horríveis. Ele teve nome, na época, junto com o Volpi do Grupo Santa Helena e coisa e tal. Você vê, quando os artistas estão vivos, o Volpi, o Portinari, todo mundo falava dos caras, mas o cara morre e aqui no Brasil não se fala mais. O setor cultural não se interessa por essa parte, assim de divulgar. Não sei se na Europa continuam acontecendo essas coisas. Porque no fundo, o artista, o pintor, ele tem um valor intrínseco enquanto ele está no meio, fazendo, depois vem outro. Não dá para ficar martelando o porquê. As vezes, o cara era ruim pra burro e tem nome, as vezes, porque foi promovido ou porque pertence a uma família importante ou a algum grupo de políticos importantes. Caso do Di Cavalcanti, o Di Cavalcanti e o Portinari. O Getúlio Vargas precisava de duas figuras (principalmente o Portinari), então, ele foi construído pelo governo do Getúlio Vargas e conseguiu ficar famoso, ficou. Então, eles fazem isso também no resto do mundo, faziam, montavam uma figura que pertencia ao grupo político.

K- E você está satisfeito com o apoio das instituições estatais.

É- Eu estou muito contente. A única coisa [com a qual] eu não estou contente é que eu estou sempre com a pulga atrás da orelha, procurando sempre uma coisa nova para fazer em matéria de arte. Estou sempre... E daqui a pouco eu me sento um pouquinho... E vou perder meu tempo se tenho que fazer dez daqueles lá. Porque se não fosse isso, se não fosse a necessidade que eu sinto, [mas] eu tenho que cuidar da minha vida, da minha família, [se não], eu faria outras coisas.

K- O que por que exemplo?

É- Outro tipo de pintura, ia inventar artesanato.

K- Ah, tá.

É- Mas sempre pintura. Mas na realidade, na verdade a gente... Fico atrás da máquina. Porque eu quero que as pessoas gostem e comprem os meus quadros. Quer dizer, no fundo a gente continua fazendo concessão. No fundo mesmo, na parte artística, sem concessão não se sobrevive. [Chegar ao] ponto de dizer cada um faz, eu faço que quero, não é isso, não é bem assim. Você pode fazer para o teu diletantismo.

K- E daí você acha que isso toma muito o seu tempo? [Acha] que talvez você pudesse se dedicar a uma outra, um outro estilo, digamos, é isso?

É- É. Uma outra experiência para ver só como é que fica.

K- Você lamenta um pouco por que você não tem isso?

É- Não, não é que eu me lamente. Não é lamento, nem nada. Eu só fico pensando que de repente é capaz de me dar uma louca dessas. Eu fico me segurando. De vez em quando, faço um alarme lá dentro de casa: "Amanhã vou pintar só um negócio que eu pensei". E todo mundo diz sempre assim para mim: "Olha"!

K- E depois, coloca em prática, ou não?

É- Não.

K- Nem de brincadeira? Tem umas coisas escondidas por aí que senhor não está querendo mostrar?

É- Não, não sobra tempo.

K- Não sobra tempo, não é?

É- Não sobra tempo.

K- Então está [bem], eu estou muito contente com essa entrevista, agradeço muito a sua disponibilidade, eu gostei demais.

É- Tomara que te ajude em qualquer trabalho [para] que você possa fazer para ganhar [ao menos uma] nota 8 (risos)

K- Opa!

Fim!

Curitiba, 21 de setembro de 2004.

Local: Ateliê do artista

Curitiba-Paraná

Entrevistadora: Katiucya Perigo

Entrevista com Fernando Velloso (artista plástico e administrador da cultura)

F- Eu dei a você o meu livro?(Livro sobre a trajetória artística de Fernando Velloso)

K- O Bini me deu (Fernando Bini, crítico de arte paranaense).

F- Ah, o Bini.

K- Mas então nesse livro não tem essa outra parte.

F- Essa parte de coisas públicas e tal.

K- Será que você poderia mencionar um pouco?

F- Posso. Já está valendo?

K- Então pode começar, já está valendo.

F- Bom, a partir de 1951 eu entrei no serviço público. Até inicialmente uma entrada muito modesta. Eu era estudante de direito na época, e arranjei um emprego num órgão que não existe mais chamado Serviço de Assistência ao Servidor Público (SASP). Esse serviço posteriormente se transformou no IPE. Eu precisava ganhar algum dinheiro, tinha que trabalhar, fazer alguma coisa. Mas na verdade, esse início foi praticamente o primeiro degrau de uma carreira pública que se seguiu. Eu, a partir disso, nunca mais deixei de ser servidor público do Estado do Paraná. Posteriormente, depois de me formar, fui advogado do Estado. Terminei sendo procurador do Estado. E como eu tinha essa ligação muito forte com a área cultural, fui requisitado e participei praticamente na minha vida pública [toda] de procurador do Estado, inclusive, a maior parte do tempo eu prestei serviço na área da cultura longe da minha atividade profissional específica de advogado. Então, já estando no antigo Departamento de Cultura a partir do governo Ney Braga em 1961, eu obtive um cargo de chefia na área cultural do Departamento de Cultura. Depois, posteriormente, eu lá dentro do Departamento

de Cultura fiz florescer a idéia de criar um Museu de Arte do Paraná, que não existia. Não havia grandes interesses do governo em fazer. Eu vim batendo nisso, insistindo desde lá, no tempo do governo Moyses Lupion que achava que o Museu Alfredo Andersen já era um museu de arte suficiente para o Paraná, porque tinha uma visão acadêmica da coisa. Eu, desde então, queria criar um Museu de Arte Contemporânea. Acabei representando o Paraná – que não tinha nenhum museu de arte. Eu representei o Paraná em vários colóquios. Eram reuniões anuais numa Associação dos Museus de Arte do Brasil, a MAP. Associação essa, que eu acabei sendo admitido como sócio [representando o Paraná] e que deu também muita força e um impulso muito grande para que eu pudesse levar essa idéia adiante (A de criar um museu). Na época, o diretor do Departamento de Cultura – quando se começou a mexer com isso – era o Ennio Marques Ferreira. E não conseguimos nada. Posteriormente, o Wilson Andrade Silva, muito amigo meu também, foi diretor do Salão de Cultura. Era o governo Paulo Pimentel, e nós conseguimos então, convencer o governador Paulo Pimentel a criar o Museu. Na verdade ele foi criado sem que existisse uma sede, nem nada. Apesar de que, tinha uma vantagem que já tinha um razoável acervo. Porque todas as obras que estavam na Secretaria de Educação e Cultura (na época era uma coisa só), pertencentes ao Departamento de Cultura, poderiam já constituir esse acervo.

K- E você tem idéia de como é que essas obras pertenciam ao Departamento de Cultura?

F- A grande maioria era fruto de prêmios de salões. O que permitia que tivéssemos lá uma coleção nacional bem razoável com grandes nomes como Tomie Otake, Fukuxima e tantos outros. E até, inclusive, uma excelente coleção em papel, de desenhos de gravadores de renome nacional. Aliás, isso foi o início do acervo no MAC. Então, eu na época era conselheiro da Associação dos Funcionários Públicos do Paraná (ASPP) e contava com um apoio muito grande lá dos meus companheiros de diretoria da época, inclusive a presidência. Tinha uma casa vazia praticamente inoperante (tinha só um resto de uma biblioteca da Associação) na Rua 24 de maio e eles resolveram ceder essa casa pra fazer o

museu. Então, esse empreendimentos foram todos meus, pessoais, e graças a isso eu consegui, já no final do governo Paulo Pimentel, nos últimos dias, instalar o museu de caráter temporário nessa casa na [rua] 24 de maio. Hoje já foi demolida. Era uma casa que tinha sido anteriormente, inclusive, uma pensão de estudantes na qual tinha morado, entre outras pessoas, o Juarez Machado – o que é uma curiosidade. Inclusive, o quarto dele era a sala do sótão onde eu instalei o gabinete do diretor. Então, a minha vida pública se dirigiu muito para essa área. Paralelamente, ou posteriormente, eu exerci também..., eu fui conselheiro da Fundação Teatro Guaíra. O Teatro Guaíra, quando foi transformado numa Fundação, tinha um Conselho Diretor composto de 4, 5 pessoas: 2 que eram diretores e três que eram pessoas de fora dos quais eu era um deles. Então, eu exerci por 11 anos as funções como Conselheiro da Fundação Teatro Guaíra (três mandato sucessivos, se eu não me engano. Exatamente!) E fui também, participei, enfim, da própria procuradoria geral do Estado. Em algumas ocasiões eu reassumi minhas funções. Inclusive, terminei minha carreira pública lá, de volta. Mas, na verdade, [eu] fiquei um tempo maior dentro do serviço público na área da cultura do que na área do da procuradoria. [Eu] também fui membro, por duas vezes ou até três (não sei, eu não lembro isso), do Conselho Estadual de Cultura. Em diferentes governos, em diferentes fases do Estado se animou, se reativou ou se criou, mas nunca [o Conselho] produziu nenhum efeito. Jamais esses Conselhos Estaduais de Cultura, em nenhuma das suas ocasiões, tiveram voz ativa ou participação efetiva. Foram órgãos simplesmente decorativos. Os titulares da área cultural nunca quiseram dividir o poder com esses Conselhos. Então, eu realmente nunca vi nenhuma função efetiva ou prática nesses Conselhos dos quais participei em diferentes ocasiões. Essa associação, essa dos Museus de Arte, a MAP, Associação dos Museus de Arte do Brasil, eu posteriormente, já quando era realmente diretor de museu, mais tarde, tive uma atividade muito grande lá. Fui secretario, depois fui vice-presidente. Por dois mandatos sucessivos eu fui presidente da entidade que acabou se dissolvendo pelas dificuldades, por serem essas associações compostas de pessoas de diferentes regiões do Brasil, do Estado, que nunca tem recursos pra estar se

reunindo. Então, acaba se dissolvendo, ou se restringe numa única reunião anual, numa assembléia, ou então colóquio que cada vez se fazia com mais dificuldades porque as despesas se tornavam maiores e as verbas menores. Acabou se dissolvendo, então.

Fui membro também da Associação Brasileira de Museólogos. Porque quando se reconheceu e regularizou a profissão de museólogo se estendeu a quem tinha mais de 5 anos de efetiva atividade técnica em museus, [à estes] foi dada a condição de museólogo, mesmo não tendo curso específico. Então, aqui em Curitiba, um grupo de umas..., imagino que umas 12 a 15 pessoas, receberam a condição profissional. Então, posteriormente participei também do Conselho Regional de Museologia, que era um órgão, afinal, profissional da classe, muito embora eu não fosse um museólogo formado, como, aliás, apenas dois ou três aqui do Paraná [eram].

K- Você sabe quem são essas pessoas?

F- Não... O que mais? Sobre funções publicas acho que eu esgotei, não é?

K- Certo. E você teve algum vínculo político, ou...?

F- Não, não.

K- Ou esteve filiado a algum partido?

F- Não, não. Eu tive filiação partidária, vamos dizer, quase compulsória. Porque quando num certo tempo você tinha um, era titular de um cargo de Comissão no governo, [você] era obrigado a participar do partido que era o que dominava o governo. Então, eu participei, provavelmente, mas sem nenhum interesse político. Eu fui, na minha juventude, comunista e não tinha muito interesse em participar na vida partidária, mesmo sendo filho de político. Porque inclusive, meu pai foi senador pelo PSD, o Partido Social Democrata. Isso lá no tempo que o Juscelino era o presidente da república. E mesmo com meu pai tão vinculado e com a vida toda dedicada à política eu nunca tive interesse na política partidária. Ou talvez até porque via bem, vamos dizer por dentro, como é que funcionava aquilo, [foi] que eu me desinteressei. De modo que eu sempre fui apenas um – do ponto de vista político – eleitor. E como eu me decepcionei muito com a esquerda, não só no Brasil, mas nas matrizes, eu realmente também não me

interessei mais, e achei que era um grande equívoco a participação numa esquerda desatualizada, anacrônica, fora do tempo. Então eu fiquei fora.

K- Fernando, em que medida o fato de você, estar, por exemplo, na organização, no planejamento de criar o Museu de Arte Contemporânea, idealizando esse museu e tudo mais, mas ao mesmo tempo você está exercendo outros cargos ligados ao governador da época... De repente muda o governador, como é que isso se dá? [Você] poderia falar um pouco disso? O seu trabalho pôde ter continuidade ou não?

F- Bom, na verdade eu sobrevivi a governos até antagônicos por uma razão muito simplória: é que os quadros de pessoas habilitadas na área de cultura no Paraná eram muito pequenos. Então, na verdade não tem quem colocar nos cargos. Há um número muito pequeno de pessoas disponíveis no serviço público em condição ao mesmo tempo de conhecimento de administração pública e também no fato de ter algum conhecimento, ou mais conhecimento, na área cultural pra poder ter poder de decisão. Então, talvez em função disso, ou talvez em função de que o meu trabalho parecia correto, eu transitei por governos dos mais variados esses anos todos, e poucas vezes saí da área. Na verdade eu saí quando resolvi mesmo me afastar porque não me interessava mais ficar. Eu estava querendo cuidar da minha vida de artista porque a minha presença na área pública e da cultura atrapalhou violentamente a minha carreira de artista. [Isso] porque eu não poderia participar de grande parte das coisas que eu administrava.

K- Como assim?

F- Por exemplo, eu não poderia – de uma altura em diante – mais ser convidado pra exposições que eu convidava. Ficava estrambólico. Apesar da minha posição no ambiente cultural me deixar a vontade, era muito desagradável. Então eu comecei a perder ocasiões, a perder espaço. Estava cuidando da carreira dos outros, dos demais artistas, e estava abrindo mão da minha.

K- De que artistas, por exemplo?

F- Bom, eu sempre dei ênfase aos artistas que eram considerados mais vanguardeiros, ou que tinham uma proposta mais moderna, porque afinal, é a minha maneira de ver. Inclusive, eu entrei na administração cultural a partir

daquele Movimento de Renovação, em seguida daquilo, exatamente para tentar mudar o panorama artístico no Paraná, mas, acima de tudo em Curitiba que era absolutamente fora do tempo. A cidade era uma cidade conservadora, anacrônica que vivia do passado. Vivia do culto anderseniano, dos seus discípulos, e que não admitia nada, além disso, que olhava com menosprezo qualquer tentativa de arte moderna. Tanto que o que era considerado moderno aqui até os anos 60, pode-se dizer assim, no mundo já era coisa superada há mais de 50, 60 anos e aqui não era nem admitido: era coisa de gente maluca ou de cara que queria desorganizar a sociedade, o gosto. Era uma tentativa de anarquizar os padrões, a hierarquia, os valores da coletividade curitibana que são baseados exclusivamente numa pintura que em nenhum lugar civilizado do mundo se considerava mais. Você sabe que a modernidade na arte é anterior ao fim do século XIX. E aqui nós estamos nos meados do século XX com padrões totalmente fora. Aliás, hoje ainda está. Ainda em Curitiba o que mais se vende aí pela cidade é uma pintura da pior propositura, da pior qualidade, que, aliás, não tem propositura nenhuma: enfeites para paredes de apartamento que combinam com estofado, cortina... Então imagine você em 1948, 50, 55.

K- Então, o objetivo que norteou a sua administração era... (Interrompida pelo entrevistado)

F- O meu objetivo era tentar fazer alguma coisa para alertar a comunidade de que existia algo além de pinheirinhos, estradinhas, pôr-do-sol, essa xaropera de naturezas-mortas e rosas que estavam saindo do quadro de tão realistas e essa baboseira toda que equivocadamente tinha gente que achava que era arte.

K- Certo. E você poderia descrever um pouco a sua atuação nesse período inicial da criação do Museu de Arte Contemporânea? As pessoas que te auxiliaram? Como é que você, por exemplo, começou a organizar a aquisição de obras pro acervo?

F- Nunca teve aquisição, na verdade. Infelizmente, nunca havia verbas. Havia entraves burocráticos. Porque a obra de arte era uma peça tecnicamente considerada material permanente. Então, tinha que ser comprada através de processos em que não se entendia que (comprar) uma obra de arte não era o

mesmo que comprar uma máquina de escrever. Então, tudo isso era muito difícil. A maior parte das coisas que se conseguiu continuava a ser através de prêmios de salão e de doações: a mendicância que eu fiz durante anos aos artistas. Também começamos a fazer no museu exposições temporárias de muitos artistas de fora. Então, já se pedia que quando terminasse a exposição [o artista] doasse uma obra pro museu. Uma coisa assim. Assim que a coleção foi aumentando.

K- E como é que se dava o primeiro contato com a exposição que vinha pra cá? Se você quiser falar de alguma em especial ou em termos gerais...

F- Muitas coisas apareciam, eram coisas, às vezes itinerantes, que acabavam caindo no colo da gente. Vinham pra São Paulo, pro Rio e eventualmente se interessavam de vim pro Paraná. O museu já tinha um renome interessante. Depois de um, ou dois anos da sua criação, já havia interesse de artistas do eixo Rio/São Paulo, e, até de outros Estados, em expor aqui. Então, isso também ajudava um pouco, não é? E nós criamos, felizmente, um conceito de boa qualidade na escolha [das obras], de responsabilidade no trato dessas obras, de devoluções corretas, etc. [Conceito] que nos credenciava para que houvesse interesse em expor aqui. Até porque, durante muitos anos – graças ao Ennio Marques Ferreira que esteve durante muito tempo à frente dos salões de arte – o salão paranaense foi um salão muito conceituado como salão de arte contemporânea. Graças a isso e também pela sua organização (os quadros eram devolvidos direitinho, nunca teve grandes problemas com nenhum artista, tudo sempre foi direitinho). Isso foi criando, vamos dizer, um conceito bom, que ajudou muito. Porque abria sempre portas, contatos, através dos críticos de arte que vinham de fora para julgar os salões paranaenses. Tudo isso formava esse giro, vamos dizer, que permitia o interesse de pessoas em expor e o nosso interesse também em alguns nomes que nós queríamos aqui, não é? Mas lá no MAC existe um serviço de arquivo muito bom. Lá você vai achar tudo o que aconteceu durante esses anos que eu estive lá lidando com o acervo do MAC. E você vai ver que nós trouxemos pra cá muita coisa de muito expressão, até de [arte] contemporânea, coisas provocativas, que chocaram a cidade, que agitaram, que provocaram, que re acionaram a cidade para linguagens assim muito *inusuais*

ainda para aquela época, para aquele tino. E fizemos junto com as entidades dos estudantes de arte, [entidades] acadêmicas de arte. [Nós] fizemos umas semanas de arte contemporânea. Até o Bini pode te dar informações boas sobre isso. Que foram todas (Tosse, interrupção da fita)

K- Se você pudesse falar um pouco de alguma exposição que você acha que é especial, que você organizou. Não sei, de paranaenses, por exemplo, acho que seria mais interessante pra minha pesquisa, a respeito disso.

F- Aí eu teria que dar uma olhada. Aí eu teria que pegar documentos pra não falar bobageiras.

K- Você disse que você saiu de certa forma prejudicado porque ficava complicado você fazer uma exposição de você mesmo, não é? (Interrompida pelo entrevistado)

F- Eu fiz, na época, exposições em galerias privadas. As minhas individuais nesse período quase todas foram em galerias privadas. Mas nunca... Minha [exposição] individual não poderia ser dentro do museu. Eu só fui fazer exposições no museu quando não era mais diretor, quando eu saí de lá.

K- Ou mesmo de alguém, de um artista importante de fora que você trabalhou muito, se empenhou muito.

F- Ah, fizemos a maior exposição que já se fez no Brasil de Roberto Burle Marx. Nós fizemos pelo MAC uma exposição enorme de toda a obra pictórica dele. Os desenhos... toda a parte de arquitetura, de jardins na Biblioteca. Uma parte no teatro Guaíra (que tinha uma sala embaixo que nós usávamos). A parte principal, de pintura e desenho, no MAC. Então ele esteve presente, participou. Foi uma grande exposição. Mas eu preferia falar mais de exposições que agitaram mesmo. Só que eu não tenho os dados pra te dar. Coisas de tanto tempo... Fizemos de alguns artistas de fora, inclusive uma alemã que eu não sei o nome pra te dar aqui, mas podemos descobrir.

K- E como é que era a reação do público? Quem é que ía?

F- Quem guarda a documentação sobre essas semanas de arte é o Bini. Tem até filmes. As coisas aconteceram, se espalhavam pela cidade. Faziam-se coisas na praça... Inclusive, teve uma, aquela pianista Joceli Carvalho fez um concerto de...

(Foi a única vez que eu acho que se fez isso publicamente aqui no Brasil, talvez.) É um concerto de piano que dura 24 horas ininterruptas e que é só uma frase musical. Aquilo se repete. Foi feito na Boca (Boca maldita, região central de Curitiba, ponto de encontro para bate-papo). Os pianistas se sucediam, iam trocando. Foi uma coisa que chamou a atenção de toda... (Eu não consigo me lembrar... É do Satie, a peça).

K- E você lembra mais ou menos que época?

F- Não. Essas coisas... ou a gente faz um segundo tempo lá no MAC?

K- Está bem, então vamos pra outra questão.

F- Veja as questões que não dependam de informações muito precisas. Ou eu complemento depois te dando essas informações.

K- Certo, então se você pudesse fazer uma breve descrição... (Iinterrompida pelo entrevistado)

F- Podemos até eventualmente um dia ir juntos no MAC. Fazemos assim. Então a gente conversa encima daqueles documentos. Assim, fica melhor pra você, porque você já tem ali o material mais específico e eu não fico divagando em coisas assim tão aéreas, não é?

K- Se você pudesse fazer uma breve descrição da sua trajetória artística, desde quando você começou a ter seu primeiro contato com a arte até hoje?

F- Isso eu já não te dei?

K- Não, não. Você me passou o livro, os catálogos. Daí o Bini me passou o livro.

F- Ah, eu não falei de como era a coisa aqui antigamente? Não?

K- Não.

F- Eu pensei que já tinha chegado nisso.

K- Na verdade, você falou em termos gerais da época...(Interrompida pelo entrevistado)

F- Da cidade.

K- ...Da cidade. Mas você não falou da sua profissão. Como é que você vê essa profissão em relação, por exemplo a ... (Interrompida pelo entrevistado)

F- Bom você sabe que... Bom, vamos lá ao começo.

K- Está bem.

F- Eu comecei a me interessar por pintura, por desenho, quando garoto, como ocorre com todo mundo, não é? Não é nenhuma novidade que todo mundo se dirige pra área artística porque quando era garoto desenhava, fazia gibizinho, historinha, desenhinho. Eu até já disse isso numa entrevista. Meus cadernos de ginásio tinham mais desenhinhos do que a matéria. Porque eu ficava na aula – a aula era chata – de química, de física, desenhando no caderno. Mas o ensino de arte em Curitiba era inexistente nos anos 40, a não ser através de alguns professores, aqueles que realmente me interessavam. Mas eu também não tinha uma visão de arte como coisa moderna, nem nada. Não tinha formação. Você imagine: hoje você vai numa banca de jornal e você tem uma pinacoteca completa. Você pode comprar um álbum sobre os principais pintores do mundo – até coisas muito modernas – numa banca de jornal. Numa livraria então, você deita e rola. Naquele tempo, você não tinha absolutamente onde se municiar de qualquer tipo de informação. Primeiro, que as publicações eram em preto e branco, raramente eram coloridas e quando [eram] coloridas eram litográficas com uma qualidade muito precária e em muito pouca quantidade – que era uma coisa cara. A Biblioteca Pública do Paraná esteve fechada durante anos. Praticamente a minha juventude quase inteira, a Biblioteca Pública não existiu. E o que tinha na Biblioteca Pública? Mesmo que estivesse aberta, em matéria de [livros de] arte era quase nada. Só nos anos 50, quando houve o centenário do Paraná, é que o então governador Munhoz da Roxa construiu a atual Biblioteca Pública e encarregou o professor Newton Carneiro, que era o secretário de Educação, de viajar. Inclusive [ele] foi à Europa em várias missões, entre elas, comprar e constituir uma biblioteca de arte dentro da Biblioteca Pública. Então, esse foi um dos primeiros. Quando abriu a Biblioteca Pública em 52 (Se eu me lembro, se eu não me engano), é que nós tivemos acesso às primeiras, afinal, imagens boas. E eu entrei na Escola de Belas Artes quando abriu em 48. Eu fui um dos primeiros alunos a me apresentar e a me inscrever. Era uma escola fundamentalmente acadêmica. Os professores todos eram acadêmicos daqueles de carteirinha. Não abriam mão daquela linha. Então, dos anos 40 em diante eu me..., fiquei restrito a aprender desenho da maneira mais convencional, o

conhecimento do material de pintura também da forma mais convencional. O professor Traple, que era o professor de pintura, dava [aulas] dentro dos fundamentos do Andersen. Fazia-se uma figura humana como se estivesse fazendo uma receita de bolo: a parte iluminada é branco, (trecho incompreendido) e um pouquinho de carmim, nhem nhem nhem... o lado escuro vai isso. Era uma receita de bolo perfeita. Então, uma sala com 20 alunos pintando o modelo, eram vinte trabalhos exatamente iguais com a mesma cor, o mesmo fundo. Inclusive, essa idéia de fundo também era uma coisa acadêmica. Tanto que você pintava a figura e fazia o fundo só quando estava com a figura praticamente resolvida, usando o resto todo de tinta. Você misturava aquela porcariada toda, dava um marrom escuro e você fazia um fundo. Era nessa base. E você não tinha onde ver outras coisas. Então, as primeiras coisas que abriram os olhos, uma delas foi a Bienal de São Paulo que atraiu todo mundo e que nos levou... (Interrompido pela entrevistada)

K- Em 51 a Bienal.

F- Em 51. Fomos com o grupo todo aqui de Curitiba. Alugamos, pegamos um ônibus, tocamos para São Paulo. Estava inclusive o [pintor] Bakun... E fomos visitar a Bienal. Você imagina o choque traumático para aquela jacusada curitibana, que nunca tinha visto nenhuma reprodução, dar de cara com aquelas coisas que estavam lá.

K- O catálogo não é ilustrado?

F- É tudo em preto e branco. Aí você de repente dá de cara... não é? Você sabe, tinha Picasso, Fernand Léger na parte da frente (Trecho incompreendido), Odilon, tinha. Era um negócio de derrubar, não é? Então, isso era uma das coisas que eu considero assim... Fernand Léger. Tinha [artistas] lá que eu não tinha a menor idéia. Só mais tarde é que eu vim a aquilatar o que eu tinha visto. E assim vai. Era uma bienal... tinha Morandi entre os italianos. Realmente foi uma Bienal... o [trecho incompreendido] tinha o Freud, o Lucien Freud. Eu não tinha a menor idéia da importância, do que eram ou o que não eram. Tinha também... Bom, era uma... foi uma cacetada. Aí realmente abriu nossos olhos: nós descobrimos que aquilo que nós estávamos fazendo aqui não tinha nada a ver,

não é? Tinha uns brasileiros que participaram na época. Mas, acima de tudo o grande choque foi ver os grandes nomes da pintura internacional que estavam lá. Tinham as salas especiais que eram todas formidáveis. Eu acho que deu um verdadeiro... deu uma porrada na cara da gente. Você vê, isso foi [de] outubro à dezembro de 1951. Nós estivemos lá no mês de outubro, provavelmente, com aquela nossa excursãozinha. Isso foi uma coisa que nos deu uma sacudida e a outra foi... (Interrompido pela entrevistadora)

K- E em termos práticos, assim?

F- Em termos práticos nós descobrimos que havia um mundo completamente diferente de arte.

K- Mas vocês continuaram fazendo os mesmos trabalhos?

F- Bom, nós éramos obrigados pelos professores. Mas nessa altura, com a presença (Interrompido pela entrevistadora)

K- O salão já existia.

F- ... a presença do Viaro... como um rebelde dentro da Belas Artes ele exatamente contrariava tudo o que os outros nos induziam. Ele era um [professor] que abria as portas pra nós e que vivia (mesmo antes da bienal) dizendo que você tinha: faça o que quiser, do jeito que quiser, a criatividade é que é o importante não é o artesanato e pá, pá, pá. Então, com a presença do Viaro sempre agitando, e essa injeção de informações que nós começamos a ter, os nossos sentidos começaram a mudar. Mas na parte acadêmica nós éramos obrigados... Tanto que eu terminei o curso do jeito que eles queriam, e, praticamente só depois disso que eu comecei a desenvolver realmente um trabalho meu. Até então, eu fiz um pouco de gravura, de xilogravura, especialmente nessa época quando eu estava terminando a Belas Artes, pra depurar um pouco aquela, aquele acúmulo de regras, de bobagens que tinham enfiado na nossa cabeça. Mas, na verdade, só depois que eu fui estudar com o André Lothe em Paris em 59, foi que eu descobri realmente o que existia. [Foi só aí] que eu pude realmente desenvolver um trabalho melhor. Mas até então, o que nós achávamos que era moderno já nem era tão moderno. Era moderno para Curitiba.

K- E nesse seu trabalho que você já identifica certa maturidade, nesse tempo posterior a esse período que você passou lá com André Lothe, que é o trabalho que te caracteriza... (Interrompida pelo entrevistado)

F- É essa é a minha linguagem e como o tempo passou eu não posso mais me atirar, por exemplo, numa aventura de arte muito contemporânea, na linguagem de hoje, porque eu não sei falar essa linguagem. É uma dificuldade você não pertencer a essa geração, esse grupo. Então, eu estou trabalhando sempre encima do que é a minha caligrafia, a minha maneira de dizer que vai evoluindo – evidentemente não está parado –, mas, dentro desses recursos técnicos que eu sempre usei. Eu não abro mão do trabalho. Embora eu faça uma técnica mista que eu adaptei, mais ou menos, à minha linguagem, na verdade eu não posso, eu não pretendo abandonar isso. Eu acho que a pintura é [realizada] num espaço limitado, é em tela, é feita desta maneira. O que na verdade é convencional, não tem nada de revolucionário em pintar com pincel, espátula ou etc., na tela, ou que seja com o dedo, com pano. Mas, na verdade é a mesma maneira convencional que se vem pintando desde que o processo a óleo foi criado em meados do século XIX.

K- Então, você está relacionando o seu trabalho à arte contemporânea, não é? Mas e quando você começa...(Interrompida pelo entrevistado)

F- Sim, mas eu não estou mais numa linha de vanguarda há muito tempo.

K- Certo. Mas quando você traz essas obras abstratas, que você já começa a desenvolver lá na França, pra cá? Quando você começa...

F- Ah, aí é realmente ...

K- Como é que você dialoga esse seu trabalho com o que havia aqui ou mesmo em relação a.. em termos nacionais e em termos da arte local (Interrompida pelo entrevistado)

F- Não. Já havia. Havia um ambiente sabe, em termos locais (que a gente tem inevitavelmente que se situar aqui em Curitiba porque tudo pra nós está girando em torno disso, inclusive por interesse). Na verdade quando eu voltei havia a maior expectativa até porque eu me mantinha, quando em Paris, em contato com meus amigos através de cartas, etc. E havia uma expectativa em torno do que eu

estava fazendo. Tanto que quando eu cheguei, fui alvo de muita... Todo mundo queria ver, queria curtir, enfim, o que eu queria dizer, aquela coisa toda. E houve uma "contaminação". Muita gente começou a querer fazer pintura abstrata por esse motivo e você vê isso facilmente, não é? Mas já havia muita gente querendo fazer pintura abstrata. Até eu próprio, quando o Andersen estava aqui. Mas não era pintura objetivamente abstrata, era a pintura abstratizante. Ou seja, o cara pintava garrafas que iam deixando de ser garrafas, desapareciam... Mas, na verdade, sempre havia uma estrutura figurativa nos trabalhos de todo mundo. Então, eram paisagens que se diluíam e se abstratizavam, mas não eram propositalmente abstratas. De modo que quando eu cheguei com a pintura propositalmente, totalmente abstrata, isso sacudiu um pouco. Mas, já tinha muita gente procurando essa linguagem: a própria Helena Wong, já estava fazendo isso. O Calderari já estava encaminhando bem a pintura, apesar de que ainda fazia baseado em coisas figurativas. O próprio Érico da Silva era na época um artista que procurava caminhos novos – e infelizmente perdeu depois esse objetivo –, fez muita coisa também. E tinha outros nomes não tão conhecidos..., alguns como o Aldo Pattituci que era um pintor que ninguém sabe nem que existiu (mas) que estava fazendo inclusive uma coisa geométrica totalmente abstrata, nessa época. E outros não [estavam fazendo pinturas abstratas] por razões mais de ordem ideológica. Porque havia uma coisa muito engraçada, até incoerente. Porque a esquerda era absolutamente contra a obra abstrata. Seguindo o figurino soviético, que eu detestava e odiava porque considerava arte abstrata uma arte da burguesia, eles se plantavam numa defesa intransigente da arte figurativa que deveria ser uma arte com conteúdo de denúncia, parará, parará, aquela ladainha toda. Então, muita gente não embarcou na aventura abstrata nessa época por razões ideológicas. Porque estava até a fim, mas se freiavam. Eu próprio, antes de ir pra Europa, não embarquei por essa razão. Porque eu já teria feito abstração antes. Mas sempre ficava aquele certo pudor de fazer pintura totalmente abstrata porque seria destituída de qualquer possibilidade de mensagem social, la la lá, aquela coisa toda. Então, isso também foi um entrave nesse caminho.

K – E a sua obra em relação ao que estava acontecendo em termos nacionais? O que você diria?

F – Na minha volta? Na minha volta eu estava numa posição bem afinada. Apesar de que eu nunca (por razões de ordem pessoal) eu nunca me interessei em conquistar o Rio de Janeiro que era a meta na época. Hoje é São Paulo. Mas lá nos anos... começo dos anos 60, quando eu voltei em 61, a meta era o Rio de Janeiro. E eu nunca tive interesse. Até tinha certa facilidade porque tinha casa no Rio. Minha mãe morava no Rio. Mas, o Rio pra mim era um balneário que eu ia pra ir à paria. Não tinha o menor interesse em ir morar lá nem em ficar lá, nem em me impor em arte no Rio de Janeiro. Tanto que eu nunca fiz uma exposição individual no Rio de Janeiro. E isso impedia o reconhecimento nacional, de certa forma.

K – E o que propiciava o reconhecimento local? Participava de exposições?

F- Eu... É eu me satisfiz com... Bom, eu mandava, mandei [quadros] pra muitos salões, mandei pra fora daqui, na época em que participava de salões. Depois isso se esgotou pra mim. Depois de uma altura da sua carreira não adianta ficar mandando pra salão. Já tinha ganhado todos os prêmios que existiam aqui: medalha de ouro, isso e aquilo. Então, aquilo esgotou. Exatamente, também eu estava num ponto da minha carreira em que eu comumente era convidado para ser júri, membro de júris de salões.

K- Isso a partir de 70?

F- Não, já bem antes eu participava. Mas como não eram os salões... A maior parte não eram os salões dos quais eu participava, evidentemente, não é? Eu pude participar do salão do clube Concórdia, ou da Primavera que era um salão importante. Fui membro do júri de salões fora do Paraná: em Minas, no Rio Grande do Sul, Santa Catarina. E evidentemente eu descobri que não era mais o momento de eu participar desses salões como artista. Até porque, não tinha mais objetivo, já estava premiado, quer dizer, já havia satisfeito o meu ego.

K- Então, você acha que o salão foi a sua porta de entrada no meio [artístico]?

F- É uma porta de entrada, com todos os seus defeitos. Inclusive nós, quando ficamos na Secretaria de Cultura, antes, lá no Departamento de Cultura com o

Ennio e com o nosso grupo todo, enfim... Nós fizemos sempre o possível pra descaracterizar os salões daquele aspecto de corrida de cavalo que tem primeiro, segundo, terceiro lugar. Que era aquela coisa de medalha de ouro, medalha de prata, medalha de bronze. Embora eu tenha ganhado medalha de ouro e tudo, eu acho [a forma de classificação das obras no salão] uma coisa muito incompatível com a obra de arte. Porque você pode ter na sua apreciação três, quatro, cinco, dez obras que estão no salão "concorrentes" sem que você consiga estabelecer qual é a que chegou antes. Não existe a melhor. É uma coisa meio aviltante você dizer: pegou terceiro lugar. Não é uma corrida. Então, se transformou, naquela época, tentou se transformar em prêmios de aquisição ou prêmios com nomes: Prêmio Governo do Estado, Prêmio Secretaria da... com valor de aquisição ou simplesmente de premiação que interessava mais o artista porque ajudava ele profissionalmente a ganhar uma importância, por menor que fosse, do que essa coisa de corrida: primeiro lugar, segundo lugar, terceiro lugar, o melhor. Mas isso ainda persiste muito. Até hoje funciona muito essa coisa de querer estabelecer essa ordem crescente, decrescente.

K- Velloso, alguns pesquisadores recentemente lançaram uma pesquisa que fala a respeito de que no Paraná a gente não tem um mercado de arte porque os artistas não conseguem se desvencilhar do Estado, porque há uma espécie de autarquia. Você concorda? O que você diria a respeito?

F- Não, eu acho que o Estado, aliás... (Interrompido pela entrevistadora)

K- Já que estamos falando de salão....

F- Eu acho que o Estado, sem a menor dúvida, o paternalismo do Estado é uma desgraça do Brasil. Tudo é estatal. Hoje um pouco pior ainda, porque a metade da população brasileira vai comer com uma sexta básica que o governo vai dar. Isso é um desincentivo ao trabalho, à luta, a tudo, e na área da cultura também. Se você começa a ter um salão que subvenciona... (Mas é que não é só o salão) Tanto que, muitas vezes, se pensou em acabar com o salão. Eu sempre fui contra em acabar com os salões pela seguinte razão: porque se acabar com os salões você vai substituir pelo quê? Por nada. Então você vai abrir mão de uma alavanca em troca de nada. Se acabar com o salão, mas, no lugar dele tivermos bolsas pros

jovens talentosos, algo assim... Mas não, a idéia é só acabar com o salão pra ter uma despesa a menos no orçamento do Estado sem colocar nada no lugar. Realmente, seria melhor se você pudesse subvencionar o trabalho dos artistas talentosos, etc. Mas, de qualquer forma, se isso fosse feito pelo Estado vai ser sempre de forma paternalista. Inevitavelmente vai ter um grupo de pessoas, autoridades, comissões, conselhos, seja o que for, mas um grupo de cabeças que vão pensar e que vão decidir que você é talentosa e que a fulana ali não é. E a discriminação é a mesma do salão que aceita, recusa, premia ou não premia. [Quanto] a iniciativa privada? Não vejo como vá suprir isso: esse alento que se dá aos artistas através dessas coisas. Hoje, um artista não... Nem eu que sou um artista velho, com carreira, não conseguiria publicar um álbum da minha obra, como saiu esse aqui que você conhece, se eu não tivesse o apoio de um projeto que é feito através do Estado, ou da prefeitura, no caso. Mas é um projeto baseado em isenção de impostos que só é possível porque é feito através do governo. Porque se não, eu não teria, em hipótese alguma, quarenta e tantos mil reais pra publicar um livro. E acho que nenhum artista aqui de Curitiba teria.

K- Mas você falou que você também vê esse problema em termos nacionais.

F- Ah, sim.

K- No Rio e em São Paulo também?

F- A mesma coisa. Ah, sim. São pouquíssimos. Você conta na mão os artistas no Brasil inteiro que são exclusivamente artistas e que não dependem de ninguém. Pode crer que é pouquíssima gente. Porque ou o cara tem uma segunda profissão, como eu tive: ou ele é professor, ou é professor de arte, ou professor de qualquer outra coisa, ou ele tem uma outra... ou é comerciante, ou ele... Sempre tem uma outra coisa da qual ele vive, da qual ele come, além da profissão de artista. Pode ver os antigos. Dos mais antigos quase todos são professores, o que até estragou muitos deles, porque o sujeito entra naquela estrutura acadêmica de professor e deixa de ter, perde a coragem, perde a disponibilidade de fazer as loucuras que a arte exige pra manter a independência.

(Interrupção para virar a fita)

K- Então, voltando a aquele assunto que a gente estava conversando há pouco: Você acha que o fato de você ter mencionado na entrevista anterior que nós temos (nossos artistas paranaenses) reconhecimento local, que artistas como Nísio são bastante valorizados aqui, mas se você for lá fora ninguém conhece, [este fato] está ligado à essa questão da dependência estatal? Ou não?

F- Não. Está ligado à dependência da comunidade.

K- Como assim?

F- Você passa a ser importante nos limites da comunidade. Por exemplo, o artista mais caro dos artistas mortos paranaenses, que vende – se você tiver um quadro imediatamente tem comprador –, é o Nísio, Arthur Nísio. É um artista exclusivamente local. Pagam trinta mil reais, quarenta mil reais por um quadro do Nísio hoje. [Ele] já morreu há tantos anos e se mantém no mercado porque há uma valorização local. Uma ocasião, eu e o Ennio Marques Ferreira estávamos em Copacabana. Tem uma livraria francesa, que eu não sei se ainda existe, que passa pelo Copacabana Palace. E nós estávamos vendo livros, revistas. O Ennio viu um quadrinho encima, empoeirado, pequeno (30X40cm) do Nísio (que dava pra reconhecer). Perguntou pro cara: O senhor tem uns quadros aí. Vende esses quadros? – É, deixo aí esses troços. Se o senhor me pagar a moldura pode levar. E o Ennio trouxe o Nísio pelo valor da moldura.

K- Nossa! Muito interessante isso.

F- Então, você vê como funcionam essas coisas. A maior parte do Andersen é o artista local. Um pouquinho mais conhecido e tal, mas, ainda é um artista local, não tem mercado fora, não existe. Uma das razões, é que a comunidade curitibana tradicionalmente valorizou sempre os artistas locais. Ao contrário de alguns Estados: eles não compram artistas locais. Isso obriga o artista local a ir embora, ir pra São Paulo, pro Rio, se tornar famoso pra depois vender nas suas terras. Isso não acontece no Paraná. Os artistas paranaenses, quase todos, têm um mercado bom aqui. Eu não conseguiria atingir um mercado como o de São Paulo porque eu não tenho produção que agüente o consumo em grande escala. De modo que o que eu faço é absorvido aqui, é vendido aqui. Por essa razão, eu não corro atrás dessas coisas. A gente faz exposições fora mais para currículo, para

divulgar a obra, do que para procurar mercado. Agora eu não acho que essa proteção estatal exista a ponto de prejudicar. Ela sem dúvida alguma, inevitavelmente, pode ter funcionado até no passado como, vamos dizer... consagradora de um certo naipe de nomes oficiais: os queridos do poder. Isso inevitavelmente. Já mesmo lá atrás, o próprio Andersen era o querido do poder. Porque os retratos dos governadores, das autoridades, da sociedade eram feitos pelo Andersen, isso inevitavelmente. Posteriormente, a mesma coisa aconteceu: quando você comprava um quadro para um órgão público, uma Secretaria, o palácio. Ia atrás de quem? Do Freysleben, do De Bona, do Nísio. O palácio Iguaçu, no centenário, [adquiriu] grandes quadros. De quem são? Do de Bona do Nísio, as esculturas do Stenzel. Então, havia uma... sempre há os queridos. O Potty. Não há artista mais oficial do que o Potty, que era o querido do prefeito Jaime Lerner, era o querido do Rafael Greca de Macedo. Então, procuraram valorizar os artistas dos quais os detentores do poder gostavam. Isso é um desvio do verdadeiro caminho que a coisa poderia tomar. Era ideal que não fosse assim. Mas o gosto pessoal impera (Interrompido pela entrevistada).

K- Pode acontecer de artistas talvez com uma obra de não tanta qualidade... (Interrompida pelo entrevistado)

F- Artistas magníficos podem jamais ter sido incluídos nessa escolha. Eu, provavelmente, nos anos em que exerci o direito de escolher, de selecionar – não exerci sozinho, mas como parte da estrutura –, deixei de lado pessoas que não gostava pelo meu gosto pessoal. Ou porque por qualquer razão havia espinhos na minha relação com aquela pessoa que eu [então] não procurava, não convidava. Provavelmente! Faço uma autocrítica e acredito que sim, que deva ter acontecido isso. O que é uma pena. Podiam ser talentos que às vezes desistiram no caminho porque não viram nenhuma porta aberta. Isso eu acredito que seja um defeito. Tudo na sociedade vive da escolha.

K- Então, com relação à essa escolha (Interrompida pelo entrevistado)

F- Sempre é um fator individual. Como há na iniciativa privada também, o defeito é o mesmo. Você é chamado ao interesse dos *marchands*, dos galeristas, das pessoas que eles gostam, o que ainda é pior do que a escolha estatal: não é só

os que eles gostam, são os que eles acham que pode dar negócio, dar dinheiro. Então, isso deturpa ainda mais, porque há, às vezes, porcarias que são lançadas e empurradas pela goela da comunidade e que não tem valor nenhum, mas que socialmente funcionam. Ou [obras] que, de repente, são de uma linguagem agradável, fácil, combinam com o estofado das madames e os decoradores acham que ficam bonitas naquela parede colorida. E a iniciativa privada...

K- E nós temos colecionadores?

F- Muito pouco. E isso é muito ruim porque restringe a venda da obra de arte mais como objeto de decoração. Isso fecha portas. Porque, ao fazer a decoração, o cidadão coloca lá os quadros que são necessários às paredes (Trecho incompreendido) e encerrou o assunto pra ele, ele não é apreciador. Esse é um dos mercados, vamos dizer, é uma das faces do mercado que existe. Então, há colecionadores também... Hoje, você sabe que o dinheiro mudou de mão. Hoje não, há bastante tempo vêm mudando de mão. Uma onda muito grande dos novos ricos são os detentores do poder econômico. Essas pessoas não têm absolutamente nenhuma leitura crítica sobre a obra de arte. Então, eles têm o dinheiro, mas não sabem o que comprar. Nem têm interesse, nem gostam, nem estão interessados em desvendar uma obra de arte, em descobrir o que é. Então, se fecha essa grande porta e as pessoas que antigamente tinham dinheiro, que compravam, principalmente intelectuais, pessoas que tinham sensibilidade, essas [pessoas] não têm mais grana pra comprar. Por que a economia brasileira achatou essa categoria, por exemplo, dos professores universitários, dos intelectuais em geral, muitos dos compradores de antigamente. Eram advogados, médicos, engenheiros, profissionais liberais que tinham o prazer da coleção, alguns até aqui em Curitiba. Um número grande de pessoas até de origem não rica, no sentido que se dá hoje à palavra, mas pessoas de bom gosto, que ao decorrer dos anos foram comprando, uma parte aqui, outra ali. (Interrompido pela entrevistadora)

K- Você lembra de alguns nomes?

F- Não, não sei isso pra te dar. Mas você vê que há muito poucas coleções assim realmente importantes. Um dos grandes colecionadores do Bakun, que você

talvez tenha tido contato, foi o professor Oscar Martins Gomes. Professor de universidade, um homem muito conceituado, mas, que não era milionário, não era um fabricante de dinheiro desses que você vê por aí. Ele tinha um *status* bem de vida e colecionou a obra do Bakun. Ele não comprava só pra ele, era o maior colecionador do Bakun, tinha as melhores coisas. Cada vez que ele tinha um casamento, um presente [a dar], ele comprava um quadro do Bakun e dava. Então, além de enriquecer a coleção dele, ele conseguia distribuir entre as pessoas da idade dele, quadros de Bakun. Assim, têm outros: o arquiteto Lolô Cornelsen tem uma grande coleção de trabalhos do Nilo Previdi que eu não sei se já... [Se] estão com ele ou estão com os filhos. [Havia também] outras pessoas que faziam, tinham essa coisa de fixar a sua compra num determinado artista. O que é comum no mundo todo: pessoas que se especializam praticamente num artista.

K- E uma coisa que acontece em Curitiba é o colecionador de álbum de figurinhas.

F- É, esse é um defeito muito grande e lá pelos anos setenta, por aí, criou-se uma mania em Curitiba que era... "chamavam" painel. O cara tinha uma parede onde ele enchia de quadrinhos pequenos. Então, era exatamente a coleção de figurinhas. O cara tinha que ter o Fernando Velloso, o Domício Pedroso, o Bakun, o Viaro, não sei o que... Mas, como ele tinha que encher uma parede que era bonitinha, era aquilo. Ele comprava só quadrículo de 20X30, de 10X15. Então, na verdade, ele tinha um álbum de figurinhas. E isso, até do ponto de vista do artista, acabava sendo desagradável porque você fechava as portas de vendas para aquela pessoa porque ela já tinha um Fernando Velloso de 10X15 e não iria comprar mais. Você estava excluído porque era a figurinha carimbada que ele já tinha. Então se fechava portas de vendas cada vez que se vendia um quadrinho pequeno. E as galerias adoravam porque chegaram a fazer feiras aqui. Algumas galerias se fizeram só de quadrinhos pequenos. Vendia que nem água aquilo, baratíssimo, evidentemente. E o cidadão lá achava que era um colecionador, porque tinha todos os nomes de A a Z da arte paranaense. Era um equívoco também porque, vamos dizer, não havia nenhum critério de qualidade. Era mais

como se visse um álbum de figurinhas. Não interessa se a figurinha era grande coisa: fulano eu já tenho.

K- E Velloso, quando você começa a pintar abstrato não passou pela tua cabeça alguma coisa de que você não estava priorizando algo regional.

F- Não, nunca. Já houve, críticos que fazem uma leitura da minha obra atribuindo essas coisas. Até hoje... Você está na frente de um monte de quadros (Velloso aponta para os seus quadros na parede do ateliê). Você vê alguma coisa aqui que tenha cara de árvore, de troncos? Continuam [a haver] pessoas que olham para a minha cara e dizem: Ah, tenho visto aqueles teus troncos, as tuas árvores. Não tem nada [a ver], é um troço... Só porque lá pelos anos 1960 e qualquer coisa eu... Até vou contar pra você essa história que é bom você documentar aí. Eu fazia os meus quadros e chamava *Composição em azul*, *Composição em castanho*, *Composição trelélé*, isso quando eu comecei a fazer pintura abstrata. Acontece que, antes de sair de Paris eu fiz uma exposição pra encerrar a minha presença lá: uma individual. E essa individual foi visitada pela diretora, por uma coor... Não é diretora, lá se chama curadora, não, [quer dizer] conservadora do Museu de Arte Moderna de Paris. Museu de Arte Moderna de la ville de Paris. Essa senhora que foi lá gentilmente, gostou muito do meu trabalho e resolveu escolher um quadro para o museu. Posteriormente, a dona Sara Kubtcheck, que na época estava, enfim, era esposa do presidente brasileiro que estava terminando o seu mandato, fez a doação. Porque não era simpática a doação do artista. Então, essa diretora do museu pediu que uma personalidade fizesse a doação. A dona Sara doou esse quadro que na verdade era um quadro meu. E o quadro era, chamava-se, se eu não me engano: *Abstra... Composição em cinza*, alguma coisa desse jeito. Eu não me lembro bem. E essa diretora disse: – Por que você não dá um nome... Eu tenho a sensação, quando eu vejo esse quadro, que é uma Floresta Petrificada. E eu dei o nome: *Florest Petrifié*, em francês. E lá se foi o quadro, esta lá até hoje. Bom, a partir dessa coisa que ela plantou na minha cabeça eu comecei a fazer uma série posterior a essa inicial em que eu assumi essa coisa da floresta. Então eu passei a chamar *Florestas reconstituídas*. Em que realmente a estrutura toda parecia troncos, lugares... você deve ter visto obras dessa época.

Isso foi durante um tempo, mas depois eu abandonei. Então eu comecei a ver que dentro daquelas... Aqueles troncos eram totens, seriam... Sei lá, [seriam] habitantes da floresta, seriam figuras. Não eram mais as árvores. Eles assumiam uma vida própria no conteúdo daquela floresta. Eu fiz os totens e mais não sei o que. Mas, sempre com uma menção mais da cor do que do tema: era *Totem em bege*, *Totem em ocre*, *Totem... Floresta constituída azul*, bababababababa...por aí. Então, na verdade eu nunca me segurei muito nessa coisa. Mas, posteriormente se deduziu e foi embora, [só que] não tem nada a ver. As pessoas continuam a olhar e a dizer que são os troncos, as árvores, mas não tem nada a ver. Então, quando trabalho, eu não tenho a menor ligação com o mundo objetivo. Eu não estou me lembrando de nada, eu não estou compondo. Como um cara que compõe num piano, são sons que tem que ser juntados e dentro de um espaço que é oferecido que é a tela. [Onde] você tem que trabalhar aquilo com harmonia colórica, de formas e de textura (Trecho incompreendido). Porque alguns artistas não se preocupam e [para] outros, a textura tem uma capacidade de comunicação com o expectador tão forte quanto a cor e a forma. Às vezes, através da textura você dá um choque de... Proporciona mais sensação do que pela forma. Apesar de que eu acho que a cor ainda é o elemento mais forte da obra de arte. Saber manipular a cor, eu acho da maior importância: a mistura, as sutilezas, nuance, essas coisas, pequenas diferenças de uma área pra outra. Quase te dei um banho de abobrinha.

K- Não, está ótima. E Velloso, pra finalizar, será que você poderia fazer um balanço da sua atuação enquanto artista plástico, mas também enquanto administrador da cultura, da sua participação nas mudanças, nas transformações da arte do Paraná?

F- Eu tenho um pouco de pretensão em relação a isso, mas acho que realmente o meu trabalho não passou despercebido. Acho que no sentido público, principalmente, eu fiz muitas coisas, eu trabalhei muito, [fiz] muita correção com a maior honestidade possível para ajudar o meio artístico. Eu não estive preocupado comigo mesmo na boa parte do tempo, mas sim, em deixar alguma coisa, não é? E de repente você vê que as gerações vão se sucedendo. As pessoas

não vão saber que houve esse trabalho, porque não interessa a elas, aos que estão vindo agora, nascendo agora, entrando na arte. Mas a coisa estava lá, a semente estava lá. Quando eles forem colher os frutos não interessa quem plantou a semente. E quem plantou a semente também não estava interessado em receber o aplauso de quem vai colher os frutos. Era mais um sentido de comunidade, obrigatório de qualquer ser humano. Até porque, eu me beneficiei muito. Fui estudar na Europa graças ao fato de ser funcionário público. Eu consegui uma bolsa e tudo isso. Então, os caminhos se abriram e eu tinha uma obrigação de dar o troco, não é? Fazer alguma coisa em troca dessa chance que eu tive. Então, eu tentei fazer, também até quando eu fiquei lá como conselheiro do Guaíra. Lá, eu trabalhei muito, sempre com a preocupação de dar um... [De] retribuir alguma coisa no trabalho que eu estava tendo. Até porque, eu vivi a minha vida graças a minha função pública, não é? Pude fazer o meu trabalho artístico, pude comprar as minhas tintas, as minhas telas, porque eu tinha essa posição que me permitiu. Então, eu acho que eu devia uma retribuição à comunidade como um todo. Assim, eu tentei fazer da minha maneira, talvez nem sempre certo. Ninguém é detentor da verdade, nem pode ter essa pretensão. Mas eu procurei sempre fazer corretamente. Isso eu tenho absoluta certeza.

K- E o projeto artístico que você idealizou, não sei, ou que você constantemente vem idealizando pra você, ele foi posto em prática? Você está satisfeito? Em relação, por exemplo, ao embate, ao choque local?

F- É, eu gostaria realmente de ter produzido mais, de ter avançado mais na minha pintura. Mas eu tive que dividir o meu tempo. Até foi uma divisão mais no sentido público do que no privado, mas assim mesmo valeu a pena. Eu consegui realizar. Eu tenho uma obra grande e está por aí. Eu acho que o meu recado eu dei. Consagração? O que é a consagração? A Globo faz a consagração. (Trecho incompreendido) A obra está aí. Se houver consagração depois que eu morrer e continuar a ser valorizado, a ser olhado, está resolvida a questão. Eu não estarei aí pra conferir, evidentemente, mas eu deixo a obra. O meu trabalho? Eu estou ainda trabalhando, acho que é, até que o mundo me... (Trecho incompreendido)

Eu ainda posso fazer muita coisa, muita pintura. E eu vou continuar fazendo, sem dúvida alguma, enquanto eu puder.

K- Mas você menciona que você fica de certa forma satisfeito com o retorno da imprensa. Por exemplo, se você vai fazer uma exposição ela aparece na primeira página em colorido.

F- Ah, sim. Eu tenho tido muito... Sempre tive, desde o início da minha carreira sempre tive, vamos dizer, uma receptividade muito boa da comunidade, dos órgãos de imprensa. Não posso me queixar nunca, jamais. Se isso é consagração eu estou consagrado (risos). Mas não é isso não. Consagração seria a obra resistir após a minha partida. Isso que para o artista é importante. Você transcender o seu tempo. Porque depois que você termina de pintar uma obra, ela adquire vida própria. Não é mais você que vai falar para o expectador é a obra que vai falar para o expectador. E isso vai além da tua vida, ou não, não é? Isso você não estará aqui para conferir.

K- Então muito obrigada. Gostei muito da entrevista.

Fim!