

ROSSANO SILVA

**ARTE E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DAS AÇÕES DE ERASMO PILOTTO
FRENTE À ESCOLA DE PROFESSORES E INSTITUTO PESTALOZZI, 1933 – 1947**

Monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Organização do Trabalho Pedagógico, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para à obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira

CURITIBA

2008

Agradeço:

Ao professor Carlos Eduardo Vieira, pela orientação firme, mas gentil.

Às professoras Gizele de Souza e Dulce Osinski pela leitura atenciosa do trabalho.

À professora Nádia Gaiofatto Gonçalves pelo apoio dado na disciplina de Metodologia.

A todos os professores do curso de OTP pela dedicação.

Aos amigos Giovana, Cândice, Claudia, Ednéia, Silvia, Simoni, Renato, Rafael e todos os demais colegas, pelos bons e divertidos momentos e pelo ombro amigo nos momentos difíceis.

As meus queridos César e Rosana pela paciência e compreensão das minhas ausências e dias de estudo.

A minha família pelo apoio constante.

Às colega de trabalho em especial Jaide e Jucimara pelo constante apoio.

E a Deus por toda a força que tem me dado.

LISTA DE SIGLAS

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

GERPA – Grupo Editor Renascimento do Paraná.

I.E.P. – Instituto de Educação do Paraná.

SCABI – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 PELA ESCOLA NOVA E O MODERNISMO NO PARANÁ	20
1.1 NA ESCOLA DE PROFESSORES: A VALORIZAÇÃO DA CULTURA COMO PRINCÍPIO FORMATIVO	20
1.2 O INSTITUTO PESTALOZZI A ESCOLA NOVA NO PARANÁ	32
2 UM EDUCADOR DE ALMA ROMÂNTICA NO CAMPO ARTÍSTICO CURITIBANO	43
2.1 NO CAMPO LITERÁRIO A PARTICIPAÇÃO NA IMPRENSA	44
2.2 A PARTICIPAÇÃO NO GERPA E A LIGAÇÃO COM RAUL GOMES	51
2.3 ERASMO, UM MOÇO DO JOAQUIM?	60
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
FONTES	76
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Erasma Pilotto (1910-1992), foi um educador e intelectual paranaense que participou ativamente dos campos educacional e artístico, especialmente nas décadas de 1930 a 1950. Nossa investigação busca sua contribuição no campo artístico, em especial a valorização da arte e da cultura em seu projeto educativo, destacando as ações do educador em dois espaços de atuação: a Escola de Professores¹ e o Instituto Pestalozzi. Em relação à delimitação temporal da pesquisa, serão privilegiados na análise os anos de 1933 a 1947 compreendendo sua entrada na Escola de Professores até a saída da instituição, quando foi colocado a disposição do Palácio do Governo pelo governador Moysés Lupion, o mesmo que o nomearia Secretário de Educação e Cultura em 31 de janeiro de 1949.

Esse período de sua trajetória é o objeto principal de nossa investigação, lançando um olhar, especialmente, em relação às suas concepções sobre o moderno nas artes e na educação e enfatizando as tensões contínuas “entre texto e contexto, entre a singularidade dos agentes e a impessoalidade dos sistemas discursivos.” (VIEIRA, 2007, p. 380). A investigação de trajetórias de vida deve ter no horizonte o conjunto das relações objetivas tecidas pelos diferentes agentes envolvidos em um determinado contexto, pois “quem pensaria em evocar uma viagem sem ter uma idéia da paisagem na qual ela se realiza?” (BOURDIEU, 1996, p. 190).

O contexto que envolveu a trajetória de Erasma Pilotto foi um período em que diversas disputas aconteceram entre os projetos que apresentavam:

[...] a educação do povo e o desenvolvimento nacional como as duas faces de uma mesma questão. O movimento cívico/nacionalista, o movimento higienista, a bandeira da industrialização e da educação do povo foram projetos que se associaram e, assim, formaram a atmosfera intelectual que enfatizava a educação como meio privilegiado de constituição da identidade do povo e da nação, bem como de condição para o desenvolvimento econômico e o bem estar social. (VIEIRA, 2000, p.2).

¹ A Escola Normal Secundária de Curitiba permaneceu como Escola de Professores de 1938 até 1946, quando a Lei Orgânica do Ensino Normal, embutida na Reforma Capanema, unificou em nível nacional os cursos de formação do magistério. Nessa ocasião, por atender às especificações da lei, transformou-se em Instituto de Educação [do Paraná]. (Miguel, 1997, p. 74). Em 1992 em homenagem ao professor Erasma Pilotto passa a se chamar Instituto de Educação Professor Erasma Pilotto, e no ano de 1993, Instituto de Educação do Paraná Professor Erasma Pilotto, designação utilizada até hoje. Na pesquisa, com exceção de citações, manteremos a referência como Escola de Professores.

Desta forma o período circunscrito entre as décadas de 1920 até 1960:

[...] representa um marco para o debate sobre as questões da educação e da sua organização, na esfera pública e privada, sem precedentes na história educacional brasileira. Sem nenhuma pretensão de afirmar a maior importância desse período, visto somente salientar que a chamada questão educacional no Brasil, da fundação da Associação Brasileira de Educação (ABE) na década de vinte até promulgação da Primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, em 1961, antes de ser um confronto entre especialistas, constituía-se em um debate de proporções nacionais. (idem).

Debate educacional do período que, de maneira diferente daquele ocorrido nos períodos anteriores e posteriores, polarizou um conjunto diversificado de interlocutores que assumiram posições de estratégia de Estado, envolvendo intelectuais de diversas áreas e levando seus principais protagonistas a ocuparem posições institucionais de grande relevo, promovendo um embate que envolveu a imprensa e vários setores organizados da sociedade. Centralizando as discussões da questão educativa no interior dos projetos defendidos pelas principais correntes intelectuais e políticas em disputa, representadas pelos partidários do *Movimento pela Escola Nova*² que, em contraste com a pedagogia católica, mobilizaram estratos intelectuais laicos em torno da bandeira da universalização da escola pública, laica e gratuita.

Como um dos protagonistas do movimento renovador no Paraná, Erasmo Pilotto apresenta uma trajetória como educador e gestor ampla e variada, dividida em várias esferas: a do professor, do escritor, do crítico de arte e do político, e é caracterizada por “uma ampla interlocução e intervenção em diversos campos da cultura: da pedagogia às artes plásticas, da filosofia à literatura. Leitor e intérprete de filósofos e literatos como Spinoza, Nietzsche, Tolstoi, Rousseau, Goethe, entre outros.” (VIEIRA, 2000, p.3).

No campo educacional atuou na Escola de Professores, entre os anos de 1933 a 1946, promovendo a divulgação de seu pensamento ligado ao Movimento da Escola Nova e priorizando a cultura como princípio formador do professor. Fundou em 1943 uma escola particular, Instituto Pestalozzi, para alunos de pré-primário,

² O movimento chamado Escola Nova articula-se, na década de 1920, no Brasil. O mundo vivia, à época, um momento de crescimento industrial e de expansão urbana e, nesse contexto, um grupo de intelectuais brasileiros sentiu necessidade de preparar o país para acompanhar esse desenvolvimento. A educação era por eles percebida como o elemento-chave para promover a remodelação requerida. Inspirados nas idéias político-filosóficas de igualdade entre os homens e do direito de todos à educação, esses intelectuais viam num sistema estatal de ensino público, livre e aberto, o único meio efetivo de combate às desigualdades sociais da nação.

para colocar em ação seu projeto educativo. Entre os anos de 1949 a 1951, atuou como Secretário da Educação e Cultura, realizando a criação dos Cursos Normais Regionais no interior do Estado e demonstrando novamente grande valorização da arte na educação, com a criação dos Programas Experimentais. Sistematizou sua concepção educacional através da publicação de diversos livros e ensaios destinados a discutir os fundamentos filosóficos da educação, publicados entre os anos de 1946 a 1987. Estas são algumas das iniciativas do intelectual no âmbito da organização do sistema escolar paranaense.

Sua atuação no campo das artes apresenta uma grande diversidade de ações e grupos onde participa do debate em relação à modernização das artes e da literatura em Curitiba. Alguns dos espaços de discussão sobre a arte moderna e o modernismo foram o Centro de Cultura Filosófica, fundado com a participação de Pilotto em 1927, onde além das idéias sobre a Escola Nova tomou contato com a obra de Tolstoi e também com as discussões sobre o modernismo. Participou ainda da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI, atuando junto ao grupo de intelectuais e artistas ligados à instituição em seus projetos como o da realização de concertos populares de música, da criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da criação da Escola de Música e Belas Artes.

Sua inserção no campo literário se dá com a publicação de ensaios sobre artistas e escritores paranaenses, com a participação na imprensa nos jornais *Diário da Tarde* e *O Dia*, escrevendo crônicas e críticas de arte, e também na revista *Joaquim*, onde além publicar ensaios e entrevistas com artistas, atuou como diretor.

Nos diversos espaços de atuação, Erasmo Pilotto esteve em contato com artistas, professores e literatos, como Raul Gomes³, Adriano Robine⁴, Dalton

³ Raul Rodrigues Gomes (Piraquara, 1889 – Curitiba, 1975) Professor, jornalista, pesquisador. Formou-se pela Escola Normal, lecionando em escolas públicas de Morretes, Rio Negro e Curitiba, entre elas a Escola de Professores. Diplomou-se em direito e em 1947 assumiu a cadeira de Economia Política na Faculdade de Direito. Participou de diversas entidades culturais, em sua grande maioria como fundador, entre elas temos a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Sociedade de Amigos Alfredo Andersen, Academia Paranaense de Letras, Salão Paranaense de Belas Arte, na criação da Escola de Música e Belas Artes. Como jornalista atuou nos jornais o *Diário da Tarde* e o *Dia*. (BOIA, HOERNER JR e VARGAS, 2001, p. 216) e (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná, 1991, p. 191).

⁴ Adriano Gustavo Carlos Robine, professor na Escola de Professores e no Colégio Estadual do Paraná, atuando como diretor do mesmo entre 1946 a 1951. Foi um dos colaboradores do *Jornal Diário da Tarde*, em 1944, ao lado de Pilotto, publicando ensaios sobre arte, educação. Participou da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. (COLÉGIO Estadual do Paraná, 2008) e (OSINSKI, 2006, p. 80).

Trevisan⁵, Osvaldo Pilotto⁶ e Guido Viaro⁷. Compreendemos que o estudo de sua trajetória deverá se guiar também pela investigação de suas interlocuções com os campos educacional e artístico e com os agentes neles envolvidos.

A atuação de Pilotto nas diversas esferas educacional, cultural e política, propiciaram ao educador um espaço na memória educacional paranaense. Após sua morte em 1992, a Escola de Professores, onde foi aluno e professor, passa a se chamar Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto, contribuindo para as representações em relação à sua figura. Apesar de suas idéias não terem encontrado eco nas discussões em âmbito nacional, foram referências para a formação de professores até a década de 1980 no Paraná⁸.

Buscar na trajetória de Pilotto sua concepção educativa permitirá, ao nosso entender, uma leitura mais abrangente do Movimento pela Escola Nova, que em geral recebeu um tratamento homogeneizador, da historiografia educacional, denominado de escolanovismo. Ao discutir a necessidade do retorno às fontes a partir de uma leitura historiográfica adequada, Ragazzini afirma que o uso de expressões gerais como, idade *giolittiana* e facismo, no caso italiano, não caracteriza um contexto, mas é “um indicador síntese, uma ênfase a uma referência que pode e deve ser usada somente com a devida equivalência de graduações dos níveis

⁵ Dalton Trevisan (Curitiba, 1925), escritor, considerado pela crítica especializada como o melhor cronista brasileiro. Estudou no Ginásio Paranaense e formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Paraná (atual UFPR). Foi proprietário e diretor das revistas *Tingui* e *Joaquim*, participando ativamente do movimento de integração do Paraná. Publicou diversas obras entre elas: *Novelas Nada Exemplares* (1959), *Morte na Praça* (1964), *Cemitério de Elefantes* (1964) e *O Vampiro de Curitiba* (1965). (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná, 1991, p. 185-191) e (DALTON Trevisan, 2008)

⁶ Osvaldo Pilotto, outra grafia de seu nome encontrada nas fontes é Oswaldo Pilotto. (Ponta Grossa, 1901 – Curitiba, 1993). Professor, formado pela Escola Normal, em engenharia civil e agrônoma pela UFPR. Foi professor e diretor da Escola de Professores e da Escola de Música e Belas do Paraná, participando do movimento de fundação da instituição, além de professor catedrático de diversas cadeiras na UFPR. Sua atuação no campo cultural se deu na criação do Salão Paranaense, na direção da Biblioteca Pública do Paraná, na Academia Paranaense de Letras e no Instituto Histórico Geográfico do Paraná, entre outras instituições. Publicou diversas obras e atuou como colaborador de jornais como *O Dia* o *Diário da Tarde* e *Gazeta do Povo*. É primo de Erasmo Pilotto e irmão do escritor Valfrido Pilotto. (BOIA, HOERNER JR e VARGAS, 2001, p. 21).

⁷ Guido Pelegrino Viaro (Badia Polesine, Itália 1897 – Curitiba - Pr 1971). Pintor, ilustrador, desenhista, gravador, professor e crítico. Cursa pintura em Badia Polesine, Itália, em 1907. Vem para o Brasil em 1927. Permanecendo por algum tempo em São Paulo, onde, além de trabalhar como ilustrador em jornais, fez painéis e afrescos para casas comerciais e residências. Em 1929, seguiu para o Paraná, fixando residência em Curitiba. “Considerado por muitos como o responsável pela introdução do Paraná na modernidade das artes plásticas [...] Artista produtivo, mais conhecido no contexto cultural por meio de obra gráfica e pictórica, descobriu no campo educacional novas possibilidades de intervenção social, cujas as ações, circunscritas à cidade de Curitiba, compreendem o período que vai de 30 até meados dos anos 60 do século XX.” (OSINSKI, 2006, p. 2).

⁸ Sobre a contribuição do “método” Erasmo Pilotto, ver o a dissertação de Ana Lúcia Martins de Souza, *Formação em serviço para professores primários da rede pública estadual do Paraná: Os modelos e as práticas de ensinar (1970-1989)*.

contextuais, de forma que seja possível estabelecer periodizações mais precisas” (2001, p. 24). Guardadas as devidas proporções, no caso brasileiro, o termo escolanovismo⁹ adquiriu as mesmas características, eclipsando as diferentes leituras sobre a Escola Nova as reduzindo as idéias de alguns educadores considerados os principais articuladores do movimento e desconsiderando as contradições entre as diversas trajetórias intelectuais.

Pelo exposto, apontamos como objetivo da pesquisa traçar a trajetória intelectual de Erasmo Pilotto procurando em suas concepções educacionais o papel que o intelectual atribui à arte. Partindo deste objetivo geral temos como objetivos específicos:

- Analisar o papel atribuído à cultura na formação de professores nas iniciativas realizadas por Erasmo Pilotto, na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi.
- Contribuir com os estudos em História da Educação, em especial com a produção de conhecimento acerca da História Intelectual da Educação e do Movimento pela Escola Nova.
- Ampliar a produção historiográfica em relação ao ensino de arte no Paraná.

Sobre a produção historiográfica existente, que investiga a trajetória e o pensamento educacional de Erasmo Pilotto, temos a contribuição de Carlos Eduardo Vieira (2001, 2002, 2007b e 2007c), que realizou um amplo estudo, sobre as idéias educativas do intelectual e sua inserção no Movimento pela Escola Nova. Para o autor, a idéia da educação para a vida, no pensamento de Pilotto, estava ligada a uma concepção espiritualista que contrastava com a crescente cientificização do campo educacional, não se resumindo ao “utilitarismo propiciado pela instrumentalização técnica e científica, pois a vida, categoria chave na sua filosofia, expressa uma realidade profunda que nem a ciência, nem a teologia são capazes de apreender plenamente.” (VIEIRA, 2002 p. 299). Dessa forma, talvez pensasse ser a arte “a forma mais apropriada para despertar essa perspectiva de totalidade e de organicidade na compreensão do mundo.” (idem).

⁹ Para Vieira a literatura educacional e pedagógica em geral, tende a desconsiderar a “pluralidade de idéias em favor de uma compreensão homogeneizadora, que remete para um único endereço teórico, denominado genericamente de pensamento escolanovista [que agrupa] um conjunto de intelectuais que produziram itinerários teóricos muito diversificados e muitas vezes inconciliáveis entre si.” (VIEIRA, 2002, p. 299).

Outra contribuição é o livro *A formação do professor e a organização social do trabalho*, de Maria Elisabeth Blanck Miguel (1997). A obra analisa as idéias de Pilotto e sua ação na organização do sistema de estadual de ensino. Para a autora a obra de Erasmo Pilotto foi referência para o processo de formação de professores a partir de 1938 no Paraná. Avalia que sua concepção de ensino estava vinculada aos “interesses biológicos” e às condições individuais do aluno como crescimento e maturação, além de valorizar o meio como motivador do ato de aprender, deixando assim transparecer tantos os ideais da Escola Nova como da Pedagogia Ativa. Aponta ainda dois elementos na concepção de aprendizagem: a “automatização do aprendizado” e a “assimilação do saber”, indicando que sua concepção pedagógica assimilava elementos da Pedagogia Tradicional e da Pedagogia Ativa, colocando-os “numa concepção educacional cujo fim último era a transmissão da cultura geral numa escola palpitante de vida.” (1997, p.137-138). Caracteriza Pilotto como um educador eclético, “buscando encontrar naqueles que lhe serviram de modelo melhores formas de realizar a educação pública [...] no ecletismo buscava a síntese educativa que abrangesse a transmissão e criação da cultura, aliada à Pedagogia.” (idem, p. 109).

Traçar a trajetória de um intelectual na perspectiva que adotamos é falar de intelectuais, pois por mais que nos dediquemos à trajetória de um agente, devemos procurar sua interlocução com os demais intelectuais do meio, buscando em suas redes de socialização e espaços ocupados o *habitus* em que está inserido. Desta forma, além dos autores que tratam da obra de Pilotto nos inclinamos à obras que tratem de outros personagens que fazem parte dessa trajetória. Sobre a relação de Erasmo Pilotto com o campo artístico temos as contribuições de Giovana Terezinha Simão (2003 e 2006) e de Dulce Regina Baggio Osinski (1998 e 2006). Apesar das autoras não investigarem especificamente a obra de Erasmo Pilotto sua contribuição se dá no estudo dos artistas-professores que tiveram contato com o intelectual.

Osinski (1998), em sua dissertação de mestrado, analisa a influência estrangeira na formação do pensamento em ensino de arte no estado, especialmente em Curitiba, e afirma que até a década de 1950 as iniciativas voltadas ao desenvolvimento do ensino de arte foram incentivadas por imigrantes europeus, como Mariano de Lima, Alfredo Andersen, Guido Viaro e Emma e Ricardo

Koch. Destes artistas, Viaro e Emma Koch¹⁰ foram os que tiveram contato com Pilotto, atuando inclusive em projetos comuns.

A contribuição de Koch nos projetos de Erasmo Pilotto sobre ensino de arte é investigada por Simão (2003 e 2006). Para a autora, no Paraná os ideais da Escola Nova, tanto para o ensino em geral como para o ensino de arte, tiveram particularidades, como por exemplo a gestão do governador Moysés Lupion, que apresentou na sua plataforma de governo propostas voltadas as atividades culturais, convidando Erasmo Pilotto para o cargo de Secretário da Educação e Cultura, que sua vez convidou a professora Emma Koch como técnica da Seção Artística, atuando na implantação das Escolinhas de Arte.

Simão afirma que a “educação estética” de Pilotto foi ressaltada em todos os lugares por onde ele passou, onde sua relação com os artistas locais contribuiu para efetivação de uma proposta de educar pela arte que se aproxima das idéias de Herbert Read¹¹. Idéias compartilhadas também por Köch, evidenciadas pelo seu respeito aos conhecimentos modernos de educação, psicologia infantil e processo criativo, idéias que se aproximam à teoria de tensões psíquicas jungianianas e as imagens arquetípicas dos desenhos infantis. Apesar de concordarmos com a autora em relação à aproximação de Pilotto com as idéias de Read, não podemos afirmar o quanto Pilotto conhecia suas pesquisas, pois não apresenta Read como referência em suas obras.

A atuação do artista e professor Guido Viaro é estudada por Osinski (1998, 2006), e de acordo com a autora em Viaro desenvolvia atividades relacionadas ao ensino de arte para três grupos distintos: professores, artistas e crianças. Buscava

¹⁰ Emma Koch, casada com o artista Ricardo Köch, foram “educadores em arte de nacionalidade polonesa, tinham formação superior em Didática pela Faculdade de Artes, instituição anexa à Escola Politécnica do Estado de Lwów, na Polônia. No final dos anos 1930, foram contratado pelo Governo Polonês para dirigir um internato para rapazes mantido pela Sociedade Polonesa em Curitiba, onde acabaram se radicando. O casal atuou em diversas instituições de ensino, entre elas o Colégio Estadual do Paraná. Emma Koch [a convite de Pilotto] esteve junto a Secretaria de Educação e Cultura do Estado, num trabalho direcionado à formação de professores e ao público infantil, que propunha a criação de clubes infantis de cultura e de assistência técnica às escolas primárias”. (OSINSKI, 2006, p. 2).

¹¹ De acordo com Ferraz e Fusari os pressupostos da *Educação Através da Arte* do filósofo e poeta inglês Herbert Read, tem como “... base desse pensamento é ver a arte não apenas como uma das metas da educação, mas sim como o seu próprio processo, que é considerado também criador...”. (2000, p.15.) Nesse sentido é “um movimento educativo e cultural que busca a constituição de um ser humano completo, total, dentro dos moldes do pensamento idealista democrático. Valorizando no ser humano os aspectos intelectuais, morais e estéticos, procura despertar sua consciência individual, harmonizando ao grupo social ao qual pertence.” (Idem)

para cada grupo um objetivo específico dentro de uma “conduta pedagógica”¹², estando essas ações ligadas pelo mesmo pensamento de que a expressão, por meio da arte, só poderia ocorrer condicionada à liberdade.” (1998, p. 248). Sua trajetória traz diversos espaços de atuação compartilhados por Pilotto, como a Escola de Desenho e Pintura, a revista *Joaquim*, o Salão de Paranaense de Belas Artes e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Em relação aos espaços ocupados por Pilotto, temos a contribuição de Marilda Iwaya, que na sua dissertação *Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto (1940-1960)*, procura traçar as representações elaboradas sobre a Escola de Professores, privilegiando o uso de fontes orais. Seu trabalho constitui para nossa pesquisa uma importante referência, pois além da alusão direta de muitos depoimentos a Pilotto, a obra é significativa, pois trabalha com um espaço de sociabilidade do intelectual, onde desenvolveu grande parte de sua teoria educacional.

Nossa pesquisa insere-se tanto na história intelectual da educação como na história do ensino de arte. Desta forma não podemos deixar de avaliar a contribuição de Barbosa (1989) sobre a história do ensino de arte. Para a autora, com a entrada das idéias da Escola Nova, o ensino de arte passa de uma concepção utilitarista e profissionalizante para uma concepção humanista que valoriza a expressão e a criatividade de crianças e adolescentes. Seguindo esses princípios, no final da década de 1920, contribuem para a divulgação da arte como expressão os artistas Anita Malfatti e Mário de Andrade. A primeira criou classes de arte para crianças onde aplicava os princípios da arte moderna aprendidos em seus estudos na Alemanha e no EUA. Mário de Andrade, por sua vez, à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, conduz investigações sobre o desenho infantil. Ambos estão ligados a movimento modernista, assentando suas concepções sobre arte infantil em valores modernos de arte.

A ligação mais efetiva entre o ensino de arte e o Movimento pela Escola Nova acontece pela divulgação das idéias John Dewey, em seu livro *Recorte e Colagem*, Ana Mae Barbosa (1989) investiga a apropriação das idéias do educador norte-

¹² O pensamento educacional de Viaro entra em consonância com as idéias da livre-expressão de Lowenfeld, apesar de ser pouco provável que tenha tomado contato com essas obras, por uma questão temporal e pelo difícil acesso a essas obras, que chegariam a discussão no cenário estadual apenas na década de 1960. Assim sua orientação viria de sua formação como artista ligado as correntes modernas européias de tradição expressionista e pelo contato com outros educadores entre eles Erasmo Pilotto.

americano no contexto brasileiro, através da interlocução com Anísio Teixeira, Nereu de Sampaio e Artus Perrelt, que de diferentes formas se apropriaram das concepções de ensino de arte de Dewey. Para Barbosa, no período compreendido entre 1927 até 1935, ocorreu a modernização do ensino de arte com o equilíbrio entre “a abordagem nacionalista do ensino de arte centrada em conteúdos [...] e a idéia da universalidade da linguagem infantil” (1989, p. 17), desenvolvida por Nereu de Sampaio. O estudo de Barbosa limita-se às realidades dos estados do Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais e Distrito Federal. Apesar desta limitação, destacamos sua obra por ter sido uma das primeiras a se preocupar com a história do ensino de arte no Brasil.

A opção de investigar a trajetória de um intelectual ou de um grupo intelectual não se resume a um interesse biográfico ou a ao culto a personalidades de destaque em determinado campo. Nesse sentido, nossa opção metodológica se opõe à história das idéias. Para Rodrigues da Silva, a história intelectual difere da “tradicional ‘história das idéias’ (no sentido francês do termo)”, que:

[...] quase sempre, se restringe a uma crônica de idéias e a uma justaposição cronológica de resumos de textos políticos ou filosóficos. Ela também se distingue da nova história cultural, definida por Roger Chartier, no sentido de uma restituição das práticas culturais. A história intelectual, no entanto, tende a se confundir com a história dos intelectuais, apesar das evidentes diferenças de perspectivas. (2002, p. 13).

Nossa perspectiva é:

[...] estabelecer os nexos, as relações entre os intelectuais, as correntes de pensamento e seu meio social. Investigamos os intelectuais porque consideramos que as suas idéias e as suas trajetórias são testemunhos privilegiados dos diversos projetos formativos que demarcam as disputas em torno do processo de formação das novas gerações. (VIEIRA, 2001, p. 55).

Ao traçar uma trajetória intelectual devemos atentar a uma dupla dificuldade que “[...] é pensar a restituição de um pensamento por si próprio, em sua lógica singular, em seu momento de enunciação, em seu contexto histórico preciso de aparição, sem deixar de lado a mensagem que ele carrega afora até nossa atualidade.” (DOSSE, 2004, p. 294). Duplo movimento que requer do historiador a atenção do entendimento do discurso intelectual dentro de seu contexto particular, ambiente sócio-cultural e a apropriação do discurso e de suas idéias através do tempo. Ou seja, “a história intelectual deve privilegiar a leitura de um texto em relação a seu contexto [o que significa] considerar a obra em relação à formação

social e cultural de seu autor ao espaço ou 'campo' de produção e à conjuntura histórica desse último.” (RODRIGUES DA SILVA, 2002, p. 12).

Sobre o conceito de intelectual, adotamos na pesquisa a perspectiva do sociólogo francês Pierre Bourdieu que caracteriza o intelectual como um produtor de bens simbólicos¹³. Em sua obra *As Regras da Arte*, ao discutir o papel atribuído aos intelectuais no passado e no presente, define intelectual como um ser paradoxal “que não podemos pensar como tal enquanto não o apreendemos através da alternativa obrigatória da autonomia e do engajamento, da cultura pura e da política. Isso porque ele se constituiu historicamente, na e pela superação dessa oposição” (BOURDIEU, 1996, p. 370). Para o autor os escritores, artistas e cientistas se afirmaram pela primeira vez como intelectuais no caso Dreyfus¹⁴, quando intervieram na vida política, enquanto autoridades específicas fundadas “na vinculação ao mundo relativamente autônomo da arte, da ciência e da literatura, e em todos os valores associados a essa autonomia – desinteresse, competência, etc.” (idem). A autoridade e autonomia que são conferidas pelo fato destes agentes estarem em um campo específico, onde detêm determinado poder. No campo intelectual paranaense Erasmo Pilotto era reconhecido enquanto uma autoridade da área educacional, o que lhe dava autonomia para realizar, por exemplo, suas ações na Escola de

¹³ “Bourdieu usou bastante uma metáfora abrangente tirada da economia e analisou a cultura em termos de bens, produção, mercado, capital e investimento. Suas expressões ‘capital cultural’ e ‘capital simbólico’ entraram na linguagem cotidiana de sociólogos, antropólogos e de pelo menos alguns historiadores.” (BURKE, 2005, p. 77).

¹⁴ O caso Dreyfus ocorreu na França no final do século XIX, e girou em torno da condenação por alta traição de Alfred Dreyfus, oficial do exercício francês. O acusado sofreu um processo fraudulento, baseado em documentos falsos e apesar de sua inocência foi condenado e mesmo após a descoberto da falsidade das acusações o exército francês preferiu ocultar o erro condenando Dreyfus a prisão perpétua em 1894. Em 1898 evidências da inocência do oficial, levaram a um segundo julgamento que manteve o mesmo veredito. A manutenção da sentença provocou a indignação do escritor Émile Zola, que expôs o caso no manifesto *J'accuse: lettre au président de la république*, publicado no jornal *L'Aurore*. O texto torna pública a opinião de Zola sobre o caso, e demarcou a ação pública de artistas, escritores e cientistas na cena pública. Outras personalidade apoiavam o oficial como: Octave Mirbeau, Anatole France, Marcel Proust, Henri Poincaré, Émile Durkheim, entre outros, reivindicando através dos jornais e das revistas que a justiça francesa analisasse o caso apoiada em normas jurídicas de valor universal e não em função da lógica conjuntural dos interesses de Estado. Neste contexto “os intelectuais foram, por um lado, entendidos como defensores intransigentes da liberdade e da justiça e, por outro, como traidores da pátria e da nação. Na cultura política francesa o conflito entre *dreyfusards* e *anti-dreyfusards* caracterizou de forma intensa o engajamento dos intelectuais contra as ações do Estado republicano [...] Estes episódios evidenciam a construção de um sentido que relaciona de forma estreita as duas palavras [*intelligentsia* e intelectuais] à esfera política, à atividade cívica e à crítica do poder instituído. Sendo assim poderíamos afirmar que: enquanto as palavras sábio, erudito, letrado, culto representam adjetivos associados a sujeitos privados, aquelas representam substantivos que nomeiam um sujeito político coletivo. Na História Intelectual a emergência e o uso coloquial das palavras intelectuais e *intelligentsia* representaram uma mudança significativa de percepção, em função de uma mudança no comportamento político das elites cultas.” (VIEIRA, 2007, p. 7).

Professores. Da mesma forma, os intelectuais ligados à Escola Nova em geral buscavam se auto-representar como técnicos investidos de autonomia em relação a política e inseridos em um campo intelectual que lhes garantiam um discurso da “verdade” científica.

A distribuição de um cabedal específico (econômico, social cultural ou simbólico) determina a posição de um agente dentro de um espaço que na terminologia de Bourdieu é denominado de campo, definido como o espaço social de relações onde são estabelecidos/impostos os critérios de nomeação, de classificação e de distinção social. Os diferentes campos (político, cultural, literário) mantêm relações e também mantêm uma autonomia relativa. Onde “se manifestam relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição desigual de um *quantum* social que determina a posição que um agente específico ocupa em seu seio.” (ORTIZ, 1994, p. 21). A estrutura do campo tem como referência dois pólos opostos: o dos dominantes e o dos dominados. Os primeiros detêm grande capital social, e aqueles situados no pólo oposto se caracterizam pela ausência deste capital. Por exemplo, no caso do campo científico, o capital se refere a autoridade científica e a luta entre os agentes é a disputa em torno da legitimidade científica, onde os cientistas que dispõem de maior capital científico, possuem em contrapartida maior celebridade e prestígio, tendo inclusive o direito de impor, para os demais componentes do campo a sua definição de ciência. Desta forma os agentes do campo orientam suas estratégias a fim de tentar maximizar seu capital, investindo-o em práticas que possam contribuir para o acúmulo de um determinado capital.

Além do capital social, definido como o conjunto de relações sociais de que dispõe o indivíduo ou um grupo, Bonnewitz (2003, p. 53-54) identifica mais três tipos de capital na teoria de Bourdieu, estes são: o *capital econômico*, propriamente dito, constituído pelo conjunto de fatores de produção e bens econômicos; o *capital cultural*, composto pelo conjunto de qualificações intelectuais e conhecimentos transmitidos e/ou adquiridos, podendo existir em estado incorporado, como disposição duradoura do corpo, em estado objetivo, como bem cultural ou em estado institucionalizado, sancionado por instituições; e o capital simbólico, definido como o conjunto de rituais ligados à honra, ao prestígio e ao reconhecimento.

A vida intelectual desenvolve-se como um “campo magnético”, onde os agentes ocupam posições determinadas correspondentes ao seu capital simbólico

que intervém numa economia de bens simbólicos. (RODRIGUES DA SILVA 2002, p. 27). A apreensão do campo intelectual, a estrutura social, pressupõe a análise das aquisições e disposições de seus agentes em relação ao campo, o que nos leva a outra noção operatória sistematizado por Bourdieu: o conceito de *habitus*¹⁵, entendido como o conjunto de estruturas mentais, que encontra sua validade com o conceito de campo (idem, p. 120). Por sua dimensão enfatiza um aprendizado passado, que pode ser apreendido empiricamente “sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado” (BOURDIEU, 1994, p. 60), que produz *habitus* que são:

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. [...] O *habitus* está no princípio de encadeamento das “ações” que são objetivamente organizadas como estratégias¹⁶ sem ser de modo algum o produto de uma verdadeira intenção estratégica. (idem).

Nesse sentido *habitus* é uma orientação da ação individual e que como produto das relações sociais, tende a assegurar a reprodução das mesmas relações objetivas que o produzem é “depositado em cada agente pela educação primeira, condição não somente da concertação das práticas, mas também das práticas de concertação, posto que as correções e os ajustamentos conscientemente operados pelos próprios agentes supõe o domínio de um código comum.” (idem, p. 71). Assim cada agente é produtor e reproduzidor de sentido objetivo, pois suas ações e obras são produto de um *modus operandi*¹⁷ do qual ele não é produtor e não tem domínio

¹⁵ Conforme BURKE (2005, p. 77) conceito que faz parte da *teoria da prática* elaborada por Bourdieu como uma reação, a rigidez da idéia de regra cultural na obra estruturalista, o termo foi tomado do historiador de arte Erwin Panofsky, que elaborou o conceito através dos estudos dos filósofos escolásticos, e se relaciona à capacidade de improvisação dos agentes na estrutura social. Por exemplo, na França, segundo Bourdieu, “o *habitus* burguês é coerente com as qualidades valorizadas e privilegiadas pelo sistema de educação superior. Por essa razão, os filhos da burguesia são bem-sucedidos nos exames, parecendo fazê-lo muito naturalmente.” (idem).

¹⁶ Além das metáforas econômicas o sistema teórico de Bourdieu empresta outra analogia com a metáfora militar de estratégia, empregada em seus estudos sobre cultura. Como no exemplo apresentado por BURKE: “Quando a burguesia não investe seu capital cultural de maneira que lhe dê tais vantagens, ela emprega estratégias de distinção, usando a música de Bach ou Stravinsky, por exemplo, como forma de se diferenciar de grupos que considera ‘inferiores’.” (2005, p. 78).

¹⁷ “Tratar a teoria como um *modus operandi* que orienta e organiza praticamente a prática científica é, evidentemente, romper com a complacência um pouco fetichista que os ‘teóricos’ costumam ter com ela.” (BOURDIEU, 2000, p. 60).

consciente, encerram uma “intenção objetiva” que ultrapassa suas intenções conscientes. Para Bega (2001, p. 29-30) o *habitus* se sustenta por meio de esquemas geradores, que antecedem e orientam a ação, e por outro lado estão na origem de esquemas criadores que presidem a apreensão do mundo enquanto conhecimento. E caracteriza o *habitus* como social e individual ao mesmo tempo. Indicando que:

[...] pela socialização dos agentes que os indivíduos internalizam as representações objetivas, garantindo uma relativa homogeneidade dos *habitus* [onde] as estruturas de um *habitus* logicamente anterior (sociabilização na família, por exemplo) comandam o processo de estruturação de novos *habitus* a serem produzidos por novas agências pedagógicas. (idem).

Assim a internalização dos valores, normas, regras e princípios sociais, garante a adequação entre as ações dos agentes e a realidade objetiva da sociedade. Como por exemplo, o gosto e a vocação que apenas se manifestam individualmente quando há condições objetivas ou sociais para sua realização. Portanto:

Os indivíduos “vestem” os *habitus* como hábitos, assim o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da *posição social* e, portanto, da distancia social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjunturalmente aproximadas (no espaço físico, que não é o espaço social) e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para “guardar suas distâncias” ou para manipulá-las estrategicamente, simbólica ou realmente, reduzi-las (coisa mais fácil para o dominante do que para o dominado), aumentá-las ou simplesmente mantê-las. (BOURDIEU, 1994, p. 75).

Destacando o caráter histórico do *habitus*, Bourdieu afirma que “enquanto produto da história [...] produz práticas, individuais e coletivas, produz história, portanto, em conformidade com os esquemas engendrados pela história.” A lógica de sua gênese:

... faz do *habitus* uma série cronologicamente ordenada de estruturas: uma estrutura de posições determinadas especificando as estruturas de posição inferior (portanto, geneticamente anteriores) e estruturando as de posição superior, por intermédio da ação estruturante que ela exerce sobre as experiências estruturadas geradoras dessas estruturas. (idem)

Ou seja, o *habitus* adquirido nas relações familiares está no princípio da estruturação das experiências escolares, esta por sua vez se torna o princípio estruturante das experiências posteriores, como as experiências profissionais, ou o contato com outros agentes.

Uma crítica formulada ao conceito de *habitus* é em relação à sua operabilidade em contextos sociais definidos, ou seja, sua eficácia se dá em contextos onde as estruturas sociais são mais rígidas e menos permeáveis, como é o caso das nações desenvolvidas, podendo ser invalidado em situações sociais menos rígidas, nas quais existam possibilidades e mobilidade social, como é o caso do Brasil. (RODRIGUES DA SILVA, 2002, p.120). O conceito de *habitus* foi formulado por Bourdieu para o contexto francês, em um país que já no século XIX havia universalizado a educação básica, contexto muito diferente do Brasil. Mas no caso específico de nossa investigação, operar com o conceito de *habitus* seria possível, pois a posição social da família de Pilotto poderia ser considerada de uma elite, se não econômica ao menos cultural, ligada à ferrovia e à educação, profissões que detinham certo *status* social. De sua família, tivemos a atuação de outros intelectuais, como seus primos, Valfrido, Osvaldo e Luis Pilotto, todos mais velhos que Erasmo. Pelo exposto, partimos da hipótese que o meio social em que Erasmo Pilotto se inseria estava estruturado em termos de posição social, não considerando sua trajetória como um caso de mobilidade social.

Sobre o referencial teórico empregado em nossa investigação, nos cabe outra observação, partilhada com Rodrigues da Silva (2002, p. 27), na crítica ao determinismo teórico de Bourdieu, que levaria a um fetichismo teórico. A autora considera sua contribuição inegável ao pesquisador em história intelectual no que se refere às análises dos interesses em jogo, das configurações, dos campos e das tramas intelectuais. É nessa perspectiva que adotamos as noções de capital, campo e *habitus* da teoria de Bourdieu, entendidas como guias, orientações de leitura da realidade e de nosso objeto, não como uma rota pré-traçada.

Para a realização da pesquisa foram utilizadas fontes provenientes dos seguintes arquivos e centros de pesquisa de Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto, Museu de Arte Contemporânea e Museu da Imagem e do Som. As fontes pesquisadas são de tipologias variadas divididas em: documentos oficiais, periódicos, manuscritos e documentos não publicados, obras, depoimentos. Os documentos oficiais, leis, projetos de lei, discursos e planos de governo, foram utilizados para analisar a trajetória de Erasmo Pilotto, na Escola de Professores e na Secretaria de Educação.

Privilegiou-se a utilização de jornais, especialmente no tocante à análise do campo educacional, artístico e político, pois são:

[...] características próprias da imprensa (a proximidade em relação ao acontecimento, o caráter fugaz e polêmico, a vontade de intervir na realidade) que lhe conferem este estatuto único e insubstituível como fonte para o estudo histórico e sociológico da educação e da pedagogia. (NOVOA, 2002, p.131).

Foram pesquisados os jornais curitibanos *O Dia*, *Diário da Tarde* e *Gazeta do Povo*. Outro periódico utilizado foi a revista *Joaquim*.

Nos manuscritos e documentos não publicados, temos, correspondências, relatórios e diários, currículos, escritos por Pilotto e por outros intelectuais próximos.

As obras de Erasmo Pilotto constituem um documento importante para nossa pesquisa, pois trazem suas concepções educacionais e filosóficas, além de revelarem diferentes facetas do intelectual, a do pensador educacional, do gestor público, do crítico de arte e do poeta. Embora grande parte de sua produção como escritor foi posterior à sua saída da secretaria da educação, constituiu-se um importante documento, pois sistematiza o pensamento do intelectual, trazendo as referências dos espaços anteriormente ocupados e dos outros intelectuais com os quais manteve contato.

Fazem parte das fontes relatos de ex-alunos, parentes, colegas de trabalho e intelectuais que conviveram com Erasmo Pilotto, estes publicados em jornais, livros ou gravados em fitas cassetes e em VHS. Além de uma biografia organizada pela pesquisadora Denise Grein Santos a partir de manuscritos deixados pelo intelectual. Fontes inseridas na memória de pessoas e grupos, memórias construídas, tais depoimentos, nos permitirão “penetrar na percepção do processo histórico feito por indivíduos ou grupos concretos. Na medida em que a informação oferecida pelos membros destes grupos nos permite conhecer essa história nos termos em que o grupo a viveu...” (GARRIDO, 1993, p.43).

O trabalho foi dividido em duas partes: No primeiro capítulo, *Pela escola nova e o modernismo no Paraná*, realizamos uma investigação sobre a trajetória de Erasmo Pilotto no campo educacional, procurando indícios da valorização da arte, através das experiências realizadas na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi. E no segundo capítulo a investigação se deterá nas relações estabelecidas pelo intelectual com outros intelectuais do meio. Desta forma pretende-se realizar a análise das relações sociais do intelectual com o meio artístico local através de sua ação como escritor e crítico de arte.

1 PELA ESCOLA NOVA E O MODERNISMO NO PARANÁ

1.1 NA ESCOLA DE PROFESSORES: A VALORIZAÇÃO DA CULTURA COMO PRINCÍPIO FORMATIVO

Em 1933, Pilotto retorna à Escola de Professores, agora, não mais como aluno¹⁸, mas, como professor, ocupando a cadeira de Psicologia e Metodologia e passando no ano seguinte a ocupar também a cadeira de Biologia aplicada à Educação e História da Educação¹⁹.

A organização curricular do curso normal, no período de entrada de Pilotto na Escola Normal, foi feita pelo decreto 459 de 16 de março de 1933. Com sua aprovação, acontecem modificações na estrutura do curso e na contratação do corpo docente, que a partir daquele momento, permitia a entrada somente de professores normalistas do Estado. O mesmo decreto definia que as cadeiras de Psicologia e Pedagogia seriam ocupadas por professores nomeados pela Diretoria de Instrução Pública, independente de concurso público. A medida visava um controle por parte do Estado dos professores, que ocupariam as cadeiras formativas dos cursos normais. Era definido também pelo referido decreto que as disciplinas de Metodologia Geral seriam lecionadas pelo professor-auxiliar de Psicologia e Pedagogia. Cargo ocupado na Escola de Professores pela primeira vez por Pilotto, o que revelaria que o intelectual já possui um certo grau de capital cultural, acumulado pelas experiências anteriores. E de capital social, já que seu cargo era um cargo de confiança da gestão pública.

No ano de 1938, passa a ocupar o cargo de assistente técnico. Nesse mesmo ano, a partir do decreto nº 6.150 de 10 de janeiro, o curso ginásial da Escola Normal Secundária de Curitiba é fundido ao Ginásio Paranaense, e por força do artigo 7º a instituição passa a ser denominada de Escola de Professores, com um curso de dois anos de duração, exigindo para a entrada o curso ginásial. É também aprovado o

¹⁸ Pilotto foi aluno do Ginásio Paranaense de 1922 a 1926 e da Escola de Professores de 1927 a 1928. (PILOTTO, 2004).

¹⁹ Na Escola de Professores Pilotto assume os seguintes cargos: 20 de fevereiro de 1933, designado em comissão para a cadeira de Psicologia e Metodologia; 20 de março de 1934, nomeado em comissão para a cadeira de Psicologia, Biologia aplicada à Educação e História da Educação; 18 e outubro de 1934 nomeação para o cargo de professor catedrático, devido aprovação em concurso, da cadeira das disciplinas Psicologia, Biologia aplicada à Educação e História da Educação; em 16 de julho de 1938 é nomeado assistente técnico. Em 1946 é designado para reger turmas suplementares para a disciplina de metodologia. (PILOTTO, 2004) e (PROFESSORES Designados, 1946, p. 3).

decreto 6.597, que regulamentava o curso normal, que além do currículo, definia a hierarquia dentro da Escola de Professores (MIGUEL, 1997, p. 70-74). Composta por um diretor, dois chefes de seção²⁰ e auxiliares, estabelecido pelas necessidades de ensino. Os chefes de seção, auxiliares e professores, seriam nomeados mediante concurso. Já o cargo de assistente técnico ocupado por Pilotto, era definido pelo artigo 12, como um cargo de auxiliar da direção, ao qual caberiam as tarefas de ordem técnica. Os artigos 17 e 18 definem que o cargo de assistente técnico seria ocupado por um dos chefes de seção, cabendo a escolha ao diretor. Ou seja, o cargo de assistente técnico era um cargo de confiança, sendo suas atribuições:

[...] auxiliar os alunos nos seus “planos de estudo, demonstrações, experiências e observações”; ministrar aulas-modelo, bem como assistir às aulas dadas pelos alunos, “constituir-se em traço de união entre o plano de estudo teórico de Métodos de Ensino e respectiva prática, nas classes de observação e experiência, informando o diretor e o Chefe da Seção sobre a marcha dos trabalhos” [...], atribuições estas previstas anteriormente, no Código de Educação, para os professores assistentes. (MIGUEL, 1997, p. 74).

A criação da Escola de Professores e o cargo de Assistente Técnico possibilitaram a Pilotto efetuar transformações marcantes na prática da escola, agregando valor às atividades de cunho cultural.

Pregou a escola viva e conseguiu fazer com que os alunos vivessem a escola, desenvolvendo neles o gosto pelas artes, poesia e música. É a época áurea da Escola de Professores. Seu espírito de liderança contagiou os colegas que se entusiasmaram pela tarefa educativa. [...] Dispõe-se a despertar em cada aluno o que ele tivesse de seu, a levá-lo a estruturar seu plano pessoal de vida, a liberdade de escolha, a vida inventada. (SANTOS, 1989, sp.).

Para Helio de Freitas Puglielli, a atuação de Pilotto como assistente técnico foi unificadora e “renovadora, que se limitava, até então, ao exercício de suas cadeiras a ao influxo de sua presença no ambiente geral, aprofunda-se agora, porque passa a ser a unificação, a criação, o estímulo, a inspiração, numa liderança envolvente sobre os alunos e professores.” (1996, p. 18). Percebe-se nas duas citações anteriores, a mesma observação no sentido de renovação do ensino da Escola de Professores, onde a atuação de Pilotto significa o novo, frente às velhas concepções educacionais. A representação de modernização e de renovação é uma constante no ideário ligado à escola nova, da qual Erasmo Pilotto não escapa. Em seus

²⁰ Designação dada a cada semestre do curso das escolas de professores, regulamentada pelo artigo 6150 de 1938.

depoimentos, o educador também aponta essa fase como a de renovação do ensino na Escola de Professores.

Embora, em depoimento, Pilotto (1988) afirme que sua maior contribuição foi como um animador do ambiente da Escola de Professores, afirma que a como técnico sua ação foi limitada. Era em suas palavras um “técnico de meia tigela”, já que conhecia as teorias que aplicava na Escola de Professores superficialmente, mas o entusiasmo pela educação foi um de seus maiores legados, e em suas palavras era na verdade um incendiário. Cita a experiências de dois ex-alunos: Uma professora Joaquina que ao se formar, solicitou à diretoria de ensino que a locassem em uma escola afastada, onde ninguém mais gostaria de ir; outro caso foi o do professor Francisco Tiago da Costa, que assumiu a escola no bairro Tanguá, que na época era considerado um local afastado da cidade, tornando a escola um centro de referência para a comunidade, que com sua liderança, construiu o prédio próprio para a Escola e realizaram diversas atividades extra-escolares, como campeonatos esportivos.

A afirmação de Pilotto nesses exemplos destaca dois aspectos de seu pensamento educacional afirmados em sua obra, e com certeza, enfatizado na sua ação docente: o entusiasmo pela educação, onde o professor deve colocar sua profissão em primeiro lugar, submentendo-se a sacrifícios em prol da educação; e a escola como um centro para a comunidade. Em sua obra *Direito a Educação* (1952), dedica um capítulo explicando como criar uma associação comunitária tendo a escola como aglutinador das ações. A ênfase nesses aspectos deve ter sido uma de suas tônicas na atuação como assistente técnico, pois como afirmou: “aluno que foi meu aluno amava a educação.” (idem).

Sua atuação no cargo de assistente técnico foi no sentido de trazer para a Escola de Professores as idéias discutidas no Centro de Cultura Filosófica. Nessa posição, pôde transformar o ensino, que na sua opinião estava sob o “império dos passos formais de Herbart, na sua versão de Patrascoiu, com monótonas aplicações a todas as matérias do ensino primário.” (PILOTTO apud PUGLIELLI, 1996, p. 13). Substituindo assim a “antiga” concepção de ensino, formulada por Lisymaco Ferreira da Costa, pelas “novas” idéias trazidas pela Escola Nova. Assim na década de 1940, para Iwaya (2001, p. 99), os discursos no interior da Escola de Professores foram fortemente influenciados pelas teorias da Escola Nova. Organizou-se um grupo de professores que sob a liderança de Erasmo Pilotto imprimem um clima de renovação

na escola. Fundamentados nas idéias de Rousseau e de Pestalozzi, temos a valorização das artes, da filosofia e da literatura para a formação do professor. Pestalozzi valoriza a arte e o bom gosto associando à nobreza do sentir, considerando que a música é:

[...] um dos meios mais saudáveis da educação pela eficácia que tem em suscitar e alimentar os mais elevados dos sentimentos de que o homem é capaz; a música acrescenta o desenho, que é realidade inata nas crianças, que deveriam desenhar olhando a realidade sem serem ajudadas, ao desenho acrescenta a modelagem, útil também para as outras disciplinas. (PESTALOZZI apud MANACORDA, 1989, p. 265).

A valorização a arte é uma das marcas da ação de Pilotto frente à Escola de Professores, evidenciada pelos depoimentos da professora Helena Kolody, sua colega de trabalho: “A cadeira oficial era psicologia, mas ele estava sempre com a sala cheia de alunos que ele orientava. Essa parte, por exemplo, artística, era ele que criava.” (2000). Em outro depoimento demonstra seu trabalho com o teatro:

Teatro não qualquer teatro [...] nas horas de folga o professor Erasmo ficava ensaiando o teatro na escola [...] A Clhoris Casagrande Justen, ela dizia assim: o professor dizia não está bom. E como é Professor? Você pense, se vire, ligue o gênio. E ela ficava pensando o que não está bom, de repente ela pensava e fazia de outro jeito, ela mesma ia achando um jeito de se expressar melhor. Então assim levaram Medeia²¹, levaram a Casa de Bonecas de Ibsen²² [...] coisas formidáveis. (KOLODY, 1988).

A escolha do repertório de peças demonstra a preocupação de Pilotto, em trazer peças consideradas como de grande valor cultural. Escolha que revela não uma filiação estética, pois Medeia é considerado um clássico da mitologia grega e a peça de Ibsen está ligada as correntes modernas do teatro como o realismo, embora para o contexto da década de 1940 a peça já seja considerada um clássico, como Medeia. Os critérios de escolha dessa forma seriam provavelmente a consideração de patrimônios culturais. Outra coincidência entre as peças, embora não tenhamos informações sobre outras, é que ambas trazem mulheres como protagonistas e

²¹ Medeia ou Medeia tragédia grega, de Eurípides encenada em 431 a C. Explora a vingança de Medeia, uma feiticeira, sobre o Jasão. Que após serem expulsos de Iolco, após a morte de Pélias, passam a viver em Corinto com seus dois filhos. O rei de Corinto, Creonte, convence Jasão a abandonar Medeia e se casar com sua filha; para tanto, expulsa Medeia e os dois filhos da cidade. Egeu, rei de Atenas, concede asilo a Medeia, mas a feiticeira decide se vingar de Jasão. Primeiro, através de um ardil, mata Creonte e a filha dele; a seguir, mata os próprios filhos e foge, finalmente, em um carro alado cedido pelo deus Hélio (sol), seu avô. (MEDEIA, 2008).

²² Henrik Johan Ibsen (1828, Noruega - 1906, Kristiania) dramaturgo norueguês, um dos principais expoentes do teatro realista moderno. Sua obra *Casa das Bonecas*, estreada em 1879 explora um tema pouco usual na época a igualdade entre homens e mulheres. Na peça a personagem principal, Nora, uma esposa tradicional, abandona o marido, Torvald, quando descobre a extensão da fraqueza do seu caráter. (HASSEN, 2006).

ênfatizam o universo feminino como temática principal. Opção que poderia ser explicada simplesmente por uma questão de elenco, já que a maior parte dos alunos da Escola de Professores eram mulheres, ou poderiam trazer alguma discussão acerca da realidade de ser mulher e professora no período.

Um depoimento da ex-aluna e professora Clhoris Casagrande Justen traz um aspecto da tensão existente entre o ser mulher e professora, nas representações da Escola de Professores.

Quando eu voltei (ao I.E.P., como professora), eu fiquei muito ligada a eles todos. Mas eu logo conheci meu noivo, e o Prof^o. Erasmo ficou muito zangado. Os professores, o professor Rubine²³ e ele me pegaram na sala e me deram um sermão, perguntaram se eu queria ser uma mulher comum. Que ficava o dia inteiro atrás do fogão, lavando fralda de filho. [...] Eles queriam que eu fosse alguma coisa mais! E o professor Erasmo me disse: Eu tô com uma bolsa quase pronta para senhora ir fazer um curso na [...] era uma escola de arte, não sei. A senhora vai largar tudo isso para casar? Vou sim senhor. E era tudo sério, não era brincadeira, né? E, eu me casei [...] E ele ficou zangado, ficou brabo. De mal comigo, não falou mais comigo. (2000)

O posicionamento do corpo docente da escola, em relação ao ser professor, é colocado acima de qualquer outro assunto. Como afirmamos anteriormente, diversos discursos de Pilotto salientavam a grande missão de ensinar e o sacrifício imposto pela profissão, lembrando o exemplo de Pestalozzi, que suportou a privação material e as ofensas morais para exercer a educação. A imagem romântica de Pestalozzi cabia bem ao discurso educacional sustentado por Pilotto, que em uma oração de paraninfo²⁴ afirmava:

[...] enquanto Pestalozzi passa, e nós lábios dos homens há um irônico sorriso, ou a veracidade de um sarcasmo, ou a miséria de uma piedade, enquanto uma criança, uma ignorância simples apedrejam Pestalozzi, enquanto isso, nessa região espantosa, há um rumor de aplausos, estranho rumor, não só feito de sons altos, intensos, magestosos (sic), mas estranho rumor, silencioso e musical. (PILOTTO, 1973, p. 30)

Nesse mesmo discurso enfatiza as humilhações sofridas por Pestalozzi, por causa de seu idealismo, em uma mensagem que lembra que nem sempre viram aplausos para a atuação do professor. Possivelmente seu objetivo era preparar os futuros professores para situações adversas, e mesmo para uma recusa da ação da escola na comunidade.

²³ A referência possivelmente seja ao professor Adriano Robine.

²⁴ Oração proferida em 1939.

Voltando à valorização dada à arte e à cultura por Pilotto em sua ação como assistente técnico, temos a descrição de sua sala:

Subitamente some-se a distância dos anos, e somos transportados para a pequena sala da Assistência Técnica, da nossa Escola de Professores. Uma desordem eterna havia ali. Todos os dias, pilhas de cadernos, maços de planos de aula, centenas de questionários empilhados do prof. Erasmo; um variadíssimo material didático entupia literalmente as prateleiras do único armário, meio soterrado sob montes de mapas, gravuras, quadros e coleções de recortes. O que sobrava de milhares de aulas práticas, diariamente dada pelos alunos da escola, espalhava-se pelo chão mesmo. E havia amostra de tudo ali, referindo os mais variados assuntos, servindo desde as aulas iniciais sobre sensações visuais ou olfativas no Jardim da Infância, às experiências com pirômetros improvisados ou maquetes inacabadas, do 4º ano primário. No entanto, podíamos explicar a qualquer leigo (e tínhamos certamente aquele arzinho empertigado de estudantes compenetrados) a utilidade de cada objeto que ali jazia, fosse uma simples tijela, branca, usada na última aula de desenho, fosse uma daquelas caixas divididas em tantas prateleiras, cheia de tantos cartões, que o curioso entendia tanto quanto entendia o nome estrangeiro de Montessori... (FERNANDES, 1958).

No depoimento de Hellê Vellozo Fernandes, temos a descrição desse ambiente, com a grande variedade de materiais e aulas de caráter prático. Seu depoimento deve remeter a mais ou menos 1944, pois após essa descrição faz referência ao Centro Superior de Pedagogia, que funcionava como um grupo de estudos, cujos alunos se reuniam, inicialmente, na casa de um determinado professor para aprofundar problemas relativos a determinada disciplina, ou outros temas pertinentes para o aprofundamento da cultura, com temas como filosofia moderna e contemporânea, pedagogias contemporâneas e literatura mundial.

Um dos objetivos de Pilotto foi transformar a Escola de Professores em um ponto de convergência cultural, somado a outras ações das quais ele fazia parte. Para isso contou com o auxílio de intelectuais que faziam parte do corpo docente²⁵ da Escola de Professores, entre os quais estavam Raul Gomes, Adriano Robine, Osvaldo Pilotto, Helena Kolody²⁶ e o artista plástico Osvaldo Lopes²⁷.

²⁵ “Como assistente técnico (nunca quis ser diretor, para não se dispersar, com assuntos administrativos) reuniu uma equipe de colegas que, sob sua orientação, se tornou a mais brilhante do magistério que a Escola Normal e depois, a Escola de Professores teve no Estado do Paraná, até hoje. Dela fizeram parte Annete Macedo, América Sabóia, Helena Kolody, Prudência Vellozo, Éster Tourinho, Sílvia Câmara, Zeny Carrano, Lília Robine, Marieta Perneta Ledi Cid entre as afluíram na memória desta aluna naqueles anos dourados da nossa Escola!”. (FERNANDES, 1992, p. 6).

²⁶ Helena Kolody (Cruz Machado, 1912 – Curitiba, 2004) – professora e poetisa. Estudou na Escola Normal de Curitiba em 1927, anos que teve seu primeiro poema publicado. A partir de 1930, publica sistematicamente em diversos periódicos, especialmente na revista parnanguara *Marinha*. Após a conclusão do curso normal é nomeada por concurso professora do Estado lecionando em Rio Negro, Ponta Grossa e Curitiba. Em 1937 é designada para a Escola Normal de Curitiba, se aposentando lá em 1962. Após exerceu a função de Inspectora Federal do Ensino Médio. Publica em 1941, *Paisagem*

Em sua dissertação de mestrado, Marilda Iwaya procurou reconstruir o cotidiano da Escola de Professores, privilegiando o uso de entrevistas. Em alguns trechos citados pela autora, percebemos a idéia da Escola de Professores como um centro de cultura. Em outras passagens temos a alusão direta à atuação de Erasmo Pilotto, como o articulador destas ações. Cabe aqui uma observação: a autora, a partir da análise das entrevistas, conclui que o corpo docente do instituto era representado como um grupo de intelectuais de excelência, dessa forma não minimizando a atuação de Pilotto. Mas, por considerarmos que o instituto possuía um clima favorável para tal empresa devemos considerar fatos como o contato com um grupo de intelectuais atuante como docentes da Escola de Professores e o tempo de direção de Oswaldo Pilotto²⁸, como aspectos que contribuíram, para que Erasmo Pilotto tivesse condições de realizar seu trabalho como assistente técnico. Como podemos ver no depoimento de Helena Kolody: “Embora o diretor fosse outro, me lembro quando era o diretor Oswaldo (primo de Erasmo), ele sempre tinha a maior liberdade pra fazer! Quer dizer, na verdade, era como se fosse um diretor da escola Normal. Ele tinha, como assistente técnico, toda a autoridade no curso normal.” (2000).

Atribui-se a Pilotto a criação desse ambiente, conforme podemos perceber no depoimento de Anita Pilotto a seguir:

A Escola teve um clima que não existia antes e não se repetiu depois. Não sei dizer o que era. Parece que todos queriam ser iguais a ele e daí uma animação invisível, uma excitação nova, única. Mas não havia rivalidade de ninguém, era um esforço só, a presença dele de união, nunca foi inimigo nem teve a menor prevenção nem mesmo para os que foram contra ele, só pensava no que estava fazendo, ‘educar os futuros educadores’ como diz ele da formação do magistério, e todos, então, só queriam isso também igualar-se com a melhor parte. (1987, p. 54).

Interior, o primeiro de muitos livros. Em 1991 foi a segunda mulher (a primeira foi Pompília Lopes dos Santos) a ocupar uma cadeira na Academia Paranaense de Letras. (BOIA, HOERNER JR e VARGAS, 2001, p. 179).

²⁷ Osvaldo Lopes (Curitiba, 1910 – Curitiba, 1964), estudou pintura com Lange de Morretes, o substituindo na cadeira de desenho da Escola de Professores, foi professor de desenho ainda nos Colégios Rio Branco e Iguaçu. Como artista detinha certo prestígio expondo inclusive em outras cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Florianópolis. Além de ser premiado no Salão da Primavera e no Salão Paranaense. Mas sua maior projeção era como professor, atuou no grupo que ajudou a criar a Escola de Música e Belas Artes, em 1948, assumindo a disciplina de modelagem. Participou com Erasmo Pilotto também da primeira mostra de arte infantil em 1943. (GALERIA Cocaco, 1983).

²⁸ Osvaldo Pilotto foi diretor da Escola de Professores por onze anos, a documentação não apresenta datas específicas, mas considerando que assumiu o cargo de Diretor de Ensino em 1946, é possível que tenha atuado como diretor no caso de um mandato contínuo de 1935 a 1946. (ESTADO do Paraná, 9 mar. 1973).

Para Anita, é a presença de Pilotto que permite a criação desse clima favorável à transformação da Escola de Professores. Embora em seus depoimentos exista a idéia de um todo harmonioso, há a indicação de oposições a esse “clima”, apesar de ela não indicar de onde vêm estas oposições. Uma hipótese poderia ser as tensões existentes entre a Escola Normal e o Ginásio Paranaense, que funcionavam no mesmo prédio da Escola de Professores. De acordo com Iwaya (2001, p. 102-103) havia uma forte ruptura entre as práticas das duas instituições em uma ata de reunião da Congregação dos Professores da Escola Normal, datada de 22 março de 1947, que evidencia a dificuldade e a resistência dos professores em repensar suas prática pedagógicas à luz das novas teorias educacionais presentes na Escola de Professores.

Indícios das tensões sofridas por Pilotto são relatados por sua esposa: “As alunas parece que começaram a entendê-lo no fundo. Apesar dos aborrecimentos, estávamos os dois cheios de alegria e esperança. O pequeno mundo havia de mudar. O Erasmo não guerreava ninguém, apenas ia em frente. (PILOTTO, 1987, p. 52). Possivelmente Anita faz referência à tensão já anunciada entre os métodos do ginásio e da Escola Normal. Em outro momento evidencia o desgaste promovido por essas tensões:

Mas houve momentos em que pensamos largar tudo. Uma vez pensamos ir para outro Estado; outro, sair do Brasil. [...] Num desses momentos no Paraná, um dos seus amigos indicou um caminho valioso. Pôr sua cadeira em concurso. Tudo ou nada. Houve uma luta, que ninguém vai contar nunca, para derrubá-lo. Oculta, mas muito poderosa, para livrar-se dele. O intruso. Pôs-se a estudar como um leão, ele que sempre foi muito estudioso. Chegava aos meus ouvidos, em insulto e caçoava, a certeza que “eles” tinham da derrota do Erasmo, a alegria com que sabiam, pelo que havia sido preparado. (idem, p. 53).

Em nenhum momento de seu livro Anita Pilotto diz quem são “eles” que o consideravam um intruso, mas pela continuidade do texto podemos supor que a referência é a Escola Normal, pois em seguida diz:

Não sei que poderosas forças deram a vitória ao Erasmo por caminhos inesperados [...] Em breve a Escola se tornará outra. Por mais que eu não queira dizer, a escola tornou-se no espírito vivo de Erasmo Pilotto. Quem viveu lá naqueles dias, sabe disso. As alunas cada uma tomando um rumo [...] E o que fizeram alguns mestres que saíram de lá, com esse espírito! Que coisas bonitas e até que heroísmos! A nossa casa simples encheu-se de quadros de formatura. Seus discursos de paraninfo se tornaram esse pequeno livro-evangelho no qual ele pôs o título: Que se exalte em cada mestre um sonho. O espírito da Escola Normal do Erasmo. A escola havia crescido em beleza e grandeza de espírito. (idem, p. 53-54).

Com sua “vitória” Pilotto pode instituir na Escola de Professores seu “espírito”. Parece que mesmo com os conflitos, tinha certa autonomia para realizar seu trabalho, ainda mais por contar com outros espaços de articulação como o Instituto Pestalozzi e o Centro Cultural Júlia Wanderley, que apesar de ligados ao ambiente escolar, permitiriam maior margem de manobra para sua atuação. Assim, a Escola de Professores passaria a ser um centro de atração cultural:

E por causa desse ambiente bonito, a Escola passou a ser um centro de atração, por exemplo o Cobbe, Leonardo Cobbe²⁹, fez-se íntimo do grupo de intelectuais, artistas se chegavam ou respeitavam a Escola, mesmo porque o nível da Escola, não digo só os dos estudos, mas da alma da Escola era muito alto, uma seriedade muito grande, foi dentro da escola que Raul Gomes criou o movimento tão importante que ele denominou de “renascimento do Paraná”, eram professores da escola os cronistas do seu “Diário da Tarde”, Viaro girava muito em torno da Escola, e assim por diante, a Escola era um bruto de um centro de vida. E depois que Erasmo saiu, tudo isso deixou de ser. (PILOTTO, 1987, p. 54).

Em uma notícia do Jornal o Dia, de 20 de outubro de 1946, temos a indicação da abertura de uma exposição de óleos e aquarelas de Guido Viaro, no *Orfeon* da Escola Normal³⁰. O que enfatiza uma das posições tomadas por Pilotto a de colocar as normalistas em contato com a arte.

[...] é reconhecidamente insuficiente para o mestre o que a cultura ginásial subministra, de vez que nenhuma informação dá, aguda e crítica, sobre arte, filosofia, etc., temos para nós que a formação do mestre deve compreender, igualmente uma ampliação e solidificação de sua cultura geral. São muitos os meios de que se podem lançar mão nesse sentido. Desde logo deve indicar-se a existência de um Centro de alunos – em Curitiba, o Centro Dona Julia Wanderley – preocupado dessa formação geral dos professorandos. (Pilotto, 1946, p. 121-122).

A cultura geral na formação do professor é uma das tônicas do discurso de Pilotto, enfatizado em diversas de suas ações e na sua obra *Prática da Escola Serena*, de onde foi retirada a citação acima. Para ele, a formação do professor deveria enfatizar o trabalho com a cultura geral, esta trabalhada tanto no centro de alunos, atividade de grande valor educativo por si só, mas também no ensino das diversas disciplinas. Cita, para isso, a importância da história no plano de reforma italiana idealizado por Gentile. Sobre o educador italiano, Pilloto havia destacado que:

²⁹ Leonardo Cobbe, músico instrumentista paranaense, participou Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI. (ARAÚJO, 1980).

³⁰ A Escola de Professores seria um palco para diversas exposições de artistas como Oswaldo Lopes e o Salão Paranaense de Belas Artes. No ano de 1949, Viaro faria uma segunda exposição no *Orfeon* da escola.

[...] toda a educação, por este modo, se converte num processo criador do espírito individual [...] todo o processo de educação se converte numa valorização da autonomia, da individualidade, da liberdade, do sentido eternamente criador, e numa valorização espiritual, quase diríamos numa educação inspirada por um espiritualismo ético firmemente definido. (1973, p. 433).

Nesse sentido, a arte seria um dos princípios de valorização do espírito e da liberdade. Onde a cultura ocupa um papel de formadora, destacado por Pilotto na atuação do centro de Cultura, mas também em outros espaços escolares, como o currículo.

Nesse domínio da cultura geral, nem tudo cabe exclusivamente ao Centro, ainda que, pela própria constituição do curso e dos programas, atentos fundamentalmente ao preparo especializado do aluno, seja ao Centro a quem deva caber o mais do trabalho, que se tem de realizar, na sua maior parte fora das atividades normais da classe. (idem p. 123).

Enfatiza que disciplinas como música, desenho e modelagem, trabalhos manuais e sociologia poderiam ser um campo apropriado para informações relativas à cultura geral. E afirma que: “Seria o caso de se dar uma extensão um pouco maior a essas cadeiras, dilatando-as além de interesses puramente metodológicos, para aproveitá-las, também em propósitos de formação geral e de liberação das forças criadoras do espírito do educando.” (idem) Por fim considera que, na verdade, todas as cadeiras podem fornecer informações sobre a cultura geral. Para isso “basta tê-la continuamente presente na nos cuidados todos do ensino.” (idem).

Nos apontamentos para uma palestra, datada de dezembro de 1973³¹, Pilotto divide a formação dos professores em três etapas: formação geral, formação técnica ou profissional e a formação da personalidade de educador, e critica as escolas de professores por darem ênfase à segunda esquecendo das outras. No que se refere à formação geral, aconselha as alunas dizendo “eduquem-se em arte” e lembra Montessori, em um trecho não referenciado, que ressalta a importância das “mestras” cultivarem as belas artes.

Ora, a arte, provou-se nesse método ser um meio de vida, e a beleza em todas as suas formas que auxilia o homem interior a se desenvolver [...] A mestra deveria cultivar a música, o desenho, a dicção, ser sensível à harmonia das cousas, delicada de gosto na disposição e manutenção do ambiente que emana de um coração sensível, aberto a todas as

³¹ Esses apontamentos estão publicados no livro de Pilotto, *Apontamentos para uma pedagogia fundamental*, de 1982. Embora não tenha há referência se realmente a palestra foi ministrada ou aonde aconteceu.

manifestações da alma infantil. (MONTESSORI apud PILOTTO, 1982, p. 39).

Da mesma forma que proposto por Montessori, o Centro Cultural Dona Júlia Wanderley oportunizava o contato com outras manifestações artísticas:

Dessa forma cultura geral e recreio se harmonizarão (sic) nas atividades do Centro. [que] realizará (sic) cursos de cultura geral: por exemplo: Sobre Folk-lore (sic), sobre Mozart, sobre arte mobiliária, etc.. Incluem-se, ainda, nas atividades do centro, atinentes à cultura geral, atividades teatrais, reconhecido o valor do teatro escolar. (PILOTTO, 1982, p. 39).

A metodologia empregada no Centro visava não apenas a apreciação das obras, mas também a leitura consciente de seus elementos. Como percebemos no depoimento a seguir:

Numa primeira reunião foram apresentadas músicas de Scarlati, Vivaldi e Tartini; na segunda – Mozart, Chopin, Lizt (sic) e Paderewski. Essas apresentações musicais, executadas por alunos da Escola que faziam o curso de Música, eram acompanhadas de um programa impresso distribuído aos presentes com explicações, em linguagem simples, dos caracteres da música do período apresentado. Na mesma sessão ou na seguinte um programa literário fazia um trabalho semelhante em relação à História da Literatura, procurando a sincronização entre os períodos musicais e literários. Não raro os alunos assistiam a concertos de artistas que se apresentavam em nossa Capital. Nessa iniciativa devemos lembrar a pessoa do ilustre e saudoso professor Fernando Azevedo, fundador e presidente da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI (hoje extinta), que fez muitas vezes repetir na manhã seguinte a dos espetáculos para o público, uma apresentação dos mesmos aos alunos da escola. Também o centro auxiliado pelo Serviço de Orientação, encaminhava os alunos para certos acontecimentos que, na cidade, representassem um acréscimo à cultura geral: exposição de arte conferências, lançamento de livros e filmes. (SABÓIA, 195?).

Sobre a metodologia de trabalho temos o seguinte depoimento:

O Grêmio tinha uma preocupação de estudar artes plásticas, os grandes artistas. Formavam-se grupos que estudavam artistas de uma mesma época. Por exemplo, um poeta, e um artista plástico, para encontrar semelhanças entre eles. Então era muito interessante porque isso tudo se teorizava, se estudava a teoria, a poesia, se viam quadros, se falava sobre isso, mas também era importante o texto que você apresentasse. Então você tinha que estudar e fazer uma síntese. (JUSTEN, 2000).

Na década de 1950, já sem a presença de Pilotto na Escola de Professores, o Centro Cultural Dona Julia Wanderley é transformado em Grêmio Estudantil, abandonando as atividades culturais e se dedicando às atividades de caráter político, descaracterizando seus objetivos primordiais que eram a elevação da cultura geral dos estudantes. Outro ponto importante, a ser destacado, era a ligação do Centro Cultural e da Escola de Professores com a Sociedade de Cultura Artística

Brasília Itiberê – SCABI. Em um artigo intitulado *Uma grande iniciativa artística*, escrito pelo professor Raul Gomes, um dos fundadores da SCABI³², temos a descrição das atividades da sociedade.

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, desde os primórdios de sua atividade, desenvolve vasto e profundo programa de educação artística. Sua ação não tinha apenas extensidade. Mas verticalidade. Visava adultos, visava a juventude. E pensava também nas massas. Quanto ao primeiro aspecto, seus numerosos concertos, dentro do severo critério seletivo, procuravam a exuberância, seus elevados propósitos. Inicialmente ao segundo tópico, ela executou sob num plano inédito em Curitiba, audições de extraordinários efeitos educativos destinado à juventude. Esta enchia os salões do Centro Cultural Inter-Americano. E ali recebia ensinamentos precisos, orientado-a para a interpretação das peças apresentadas. Do terceiro ponto falam, com eloquência duas iniciativas da Brasília Itiberê: Uma é a preparação dos primeiros professores de canto orfeônico para trabalharem em nosso Estado. O curso foi executado rigorosamente pelo exímio mestre Ernani Braga, no ano passado. E sua eficácia foi absoluta. Os professores se irradiaram, propagando a prática e o gosto pelo canto coral, um dos instrumentos mais fortes de preparação cultural do povo. [...]. Demonstração disso é exatamente, além das realizações já mencionadas, a lançada a tarde de hoje, na forma de concertos populares em amplo recinto e a preços módicos. Executado inteiramente por idéia da Brasília Itiberê, sem, portanto, subvenção como as dadas no Rio e São Paulo, só esse recital, abrindo uma série, engrandece a vitoriosa entidade portadora do nome imortal do criador da música brasileira. Sistemática, firme e serena na objetivação de seus belíssimos planos a direção da Brasília Itiberê não esmorecerá e proporcionará ao povo um meio tanto mais útil quanto é certo de fazer preceder cada parte do programa de explicações feitas por quem tem capacidade e cultura para isso. A reunião de hoje representa um acontecimento muito sério na vida da cidade. Resta assim, o compreenda nossa gente, demonstrando-o com sua participação em massa da bela vespéral do *Vitória*. (GOMES, 8 jun., 1946).

A SCABI mantinha estreita ligação com a Escola de Professores, até contribuindo em práticas extra-escolares e visando uma ampla formação em música, que contribuiria para o aprimoramento cultural das professoras. Os parceiros da sociedade seriam também parceiros de outros empreendimentos dos quais Pilotto faria parte. Com Adriano Robine criaria em 1943, o Instituto Pestalozzi, e a relação com Raul Gomes foi muito profícua, levando o primeiro a se dedicar de maneira mais intensa ao campo artístico, envolvendo-se em diversos projetos ligados à promoção da arte e da literatura no Paraná, como veremos mais adiante.

³² A SCABI foi criada em 1944, por Erasmo Pilotto, Fernando Correa de Azevedo, Raul Gomes e Adriano Robine, sendo seu primeiro presidente Fernando Correa. (GOMES, 8 jun., 1946).

1.2 O INSTITUTO PESTALOZZI A ESCOLA NOVA NO PARANÁ

No Jornal Diário da Tarde, de 11 de março de 1944, temos publicado, a seguinte frase, trecho da crônica *Festas Escolares*, de Erasmo Pilotto: “Há em Curitiba uma Escola em que a infância não é triste. Eis que na sua entrada se pode ler: A alegria é tudo.”³³ E nessa mesma página temos o seguinte anúncio publicado:

INSTITUTO PESTALOZZI
(Em frente à Sociedade Tália (sic))
-Jardim da Infância
-Curso primário
-Classes para surdo-mudos
-Classes para retardados de inteligência
-Classes para crianças indisciplinadas
-Dansas (sic) rítmicas e plásticas
-Curso de licença ginásial
A única “Escola Nova” do Estado
Direção Profs. Erasmo Pilotto, Adriano Robine, Lourival Sponholz. (11 mar., 1944, p.1, grifo do autor).

O anúncio refere-se ao Instituto Pestalozzi³⁴, escola que já estava em funcionamento há quase um ano, fundada em abril de 1943, cujo objetivo “era tentar uma experiência mais plena, já no campo da Educação Nova, para estudo de minha parte, e para servir de presença visível de uma idéia.” (PILOTTO, 2004, p. 67). Ao longo de sua trajetória, Pilotto sempre esteve preocupado com a aplicabilidade de suas teorias. Em diversos momentos investiu em escolas experimentais, como na Escola Isolada de Tanguá, e na Escola de Aplicação Alba Plaisant e no próprio Instituto Pestalozzi, para testar suas idéias sobre ensino, especialmente sobre o ensino primário. O Instituto era uma escola particular de caráter experimental, cujo objetivo, como já anunciado, era servir de laboratório de inovação do que seria implantado na Escola de Aplicação e no curso normal da Escola de Professores, e onde segundo Pilotto citado por Miguel: “podia realizar com mais liberdade às experiências educacionais ditadas pela Pedagogia da Escola Nova, sem a atenta fiscalização do governo.” (1997, p. 91).

A partir dessa observação, nos cabe fazer um breve retorno a uma questão anteriormente levantada. A oposição ao trabalho de Pilotto teria suas origens na própria Escola de Professores? Se houve a necessidade de criar uma escola

³³ Esse trecho também é citado na obra *Prática da Escola Serena*, 1946, p. 13. Servindo de abertura para o capítulo referente à prática do Instituto Pestalozzi.

³⁴ O Instituto Pestalozzi funcionou na rua Comendador Araújo, 341, no período de 1943 a 1945. (MIGUEL, 1997).

particular para realizar suas experiências temos duas hipóteses possíveis. A primeira vem da própria orientação teórica de sua criação.

Para além dos princípios renovadores, o que movia o Instituto Pestalozzi eram as idéias tolstoiana, principalmente as críticas à autoridade do Estado e ao estilo de vida aristocrático. O pequeno instituto pilottiano era um resgate da escola tolstoiana de Yasnaia Poliana³⁵. [...] Tolstói passou a ser um *modelo* de pensamento recorrente, principalmente para aqueles homens que achavam que sua tarefa era a de “ir ao povo” e pintar um quadro realista de seus sentimentos. Pilotto reconhece o fato de que a partir da 1ª Guerra Mundial, Tolstoi irá representar uma “poderosa influência” que se infiltrará no debate mundial. (VIEIRA e MARACH, 2007, p. 277).

Assim a criação do Instituto Pestalozzi viria da própria orientação que levou Pilotto a se tornar “mestre escola.” Conforme ele explica “por força de um tolstoianismo animado de adolescência e, assim de um cristianismo ao mesmo tempo veemente e crítico.” (PILOTTO apud PUGLIELLI, 1996, p. 13).

A segunda hipótese, não excludente da primeira, viria do fato de que a Escola de Aplicação não dava abertura suficiente para que Pilotto realizasse as transformações por ele pretendidas, possivelmente por uma rigidez das regras e normas, o que explicaria sua afirmação em ter mais liberdade de realizar suas experiências num espaço privado. Outro fato a ser analisado é a participação das alunas da Escola de Professores:

Também colaborou para o “espírito renovador” do I.E.P., nessa época, a criação do Instituto Pestalozzi, uma escola experimental, concebida por Erasmo Pilotto, dentro dos princípios da Escola Nova, e para qual as alunas do Curso Normal eram convidadas a participar e experimentar, na prática, novos métodos pedagógicos. O Instituto Pestalozzi era independente do I.E.P., e as alunas participavam somente se assim o desejassem, mas certamente, retornavam à escola ainda mais convictas das necessidades de mudanças educacionais. (IWAYA, p. 102).

Para a autora, o Instituto Pestalozzi, assim como o Centro Cultural Júlia Wanderley e o Centro Superior de Pedagogia, foram elementos que contribuíram para a construção das representações da Escola de Professores como um local avançado no estudo da pedagogia, e de alto nível cultural. Mas como a própria autora ressalta, o fato desta experiência reafirmar nas alunas as necessidades de

³⁵ Conforme Vieira e Marach: Nesta escola, Tolstoi procurou a plena realização de seus ideais. Em 1900, abandonara todos os seus bens e sua vida de aristocrata para conviver com os camponeses habitantes da região de Iasnaia Poliana. Lá, além de alfabetizar a população, professava os ideais de uma vida simples em que “*cada um, com suas próprias mãos, cultivava a terra, amassa seu pão e confecciona seu calçado (de modo que) desaparecessem o Estado e as religiões, ficando apenas o puro reinado de Deus sobre a terra.*” (ZWEIG apud VIEIRA e MARACH, 2007c, p. 277).

mudanças poderia ter criado tensões entre Erasmo Pilotto e outros professores, alunas ou mesmo órgãos administrativos.

Nas propagandas do Instituto Pestalozzi veiculadas na primeira página do Diário da Tarde, temos a frase “A única Escola Nova do Estado.” Conforme Miguel (1997, p.91) o Instituto foi o primeiro local onde as idéias da Escola Nova se consolidaram no Paraná. Assim, o Instituto Pestalozzi foi para Pilotto um espaço de aplicação do pensamento da Escola Nova, onde teve a possibilidade “de produzir uma profunda crítica das formas tradicionais de ensino [...] e, assim, afirmar a sua concepção educativa baseada na liberdade, na autodeterminação e no poder da intuição e da vontade.” (VIEIRA, 2001, p. 69).

De acordo com Anita Pilotto ele “pregava na Escola Normal, ou melhor, na sua vida, as idéias da Escola Nova.” Assim um dos objetivos do Pestalozzi foi servir de “exemplo vivo” da prática da Escola Nova. A seguir continuamos o depoimento de Anita em relação à criação da escola:

Resolvemos abrir uma, para ser um exemplo vivo. Arranjamos dois bons companheiros. Custamos para encontrar uma casa que agradasse. Sua cabeça fervia. Precisamos disto, precisamos daquilo. A casa satisfaz, mas o aluguel? Aqui a garagem é o lugar para a oficina, material de pintura, modelagem, sacos de barro em pó [...] As mesas, as esteiras de um cinzento muito bonito. Nesta sala o piano, a vitrolinha, as crianças desenhando com música. Caminhava de um lado para o outro com seu sonho saindo das mãos. Com o minguado ordenado de professor, nosso e dos nossos companheiros, conseguimos abrir o “Pestalozzi”, chamou-se assim a escola. O método da Alegria. Tudo não sem sacrifício. Muito sacrifício mesmo. Tínhamos de pagar isso, aquilo; parecia, às vezes, que só tínhamos era de pagar... os professores, zeladores, o marceneiro que fez os móveis, o material que se usava todo o dia, quanta coisa. A alegria é que fazia agüentar. O entusiasmo criado pelo “Pestalozzi” trouxe colaborações de graça, de gente de muito valor. Uma escola, do jardim da infância a cursos de extensão cultural, com grandes aulas sobre Literatura, sobre História, etc. (PILOTTO, 1987, p. 49).

Os companheiros a quem Anita se refere são os professores Adriano Robine e Lourival Sponholz, que foram sócios e colaboradores do Pestalozzi. Não existem muitas referências sobre a parceria entre Anita e Erasmo com seus colaboradores do Pestalozzi, embora, possivelmente, a escolha tenha levado em conta a postura intelectual desses dois professores, que estariam em consonância com as idéias propostas pelo Movimento pela Escola Nova. Adriano Robine foi um dos colaboradores do Jornal Diário da Tarde, em 1944, ao lado de Pilotto, publicando ensaios sobre arte, educação e especialmente sobre histórias infantis. Também foi um dos criadores da SCABI. Professor da Escola de Professores e diretor do

Colégio Estadual do Paraná entre os anos de 1946 a 1951, foi colaborador de Viaro em projetos de ensino de arte que mais tarde, em 1957, dariam origem à Escolinha de Arte da instituição. De acordo com Osinski, educadores como Erasmo Pilotto, Eny Caldeira e Adriano Robine foram intelectuais preocupados em “promover mudanças sociais visando um mundo melhor e tendo na cultura um de seus pilares estruturais.” (2007, p. 9). Desta forma compartilhariam a mesma idéia de promoção da cultura para promover o desenvolvimento da educação e da vida.

Outra observação em relação ao anúncio da escola era seu campo de atuação, onde temos a descrição de diversas modalidades oferecidas. No livro *Prática da Escola Serena* (1946), Pilotto ao realizar a descrição do plano geral do Instituto Pestalozzi, divide em três campos de atuação: unidades de educação comum, de educação supletiva e educação emendativa. As unidades seriam divididas em seções e subseções com funções específicas que seguiriam a tríplice função de “organizar um sistema educacional; constituir-se um centro de cultura e investigação pedagógica; e vulgarizar conhecimentos científicos sobre (sic) educação.” (PILOTTO, 1946, p. 43). O desdobramento do sistema é apresentado da seguinte forma:

A – Unidades para educação comum

- I – Sistema escolar:
 - 1 – Educação geral:
 - a) – Pré-primário
 - b) – Curso primário
 - c) – Cursos de extensão cultural, em três ciclos.
 - 2 – Educação especializada:
 - a) – Ensino Profissional
 - b) – Ensino de Belas Artes.
- II – Instituições paralelas:
 - 1 – Gabinete de orientação e seleção profissional
 - 2 – Centro da Juventude
 - 3 – Centro de Cultura filosófica
 - 4 – Agremiações adultas de cultura geral e aproximação.

B – Unidades para educação supletiva:

- I – Clube de menores-Menores abandonados
- II – Escola para adultos

C – Unidades para educação emendativa:

- I – Sistema escolar:
 - 1 – Classes para anormais sensoriais:
 - a) – Surdos mudos
 - b) – Cegos
 - 2 – Classes para anormais de inteligência
 - 3 – Classes para anormais de caráter:
 - a) – Crianças instáveis, indisciplinados, etc.
 - b) – Escola de correção de menores delinquentes (sic)
- II – Unidades paralelas:
 - Gabinete médico-pedagógico (idem, p. 44).

A par do sistema haveria pelo plano do Instituto, um centro de Investigações pedagógicas e um *Bureau* de Informações pedagógicas, destinados à investigação e vulgarização de conhecimentos científicos sobre educação. Ao que tudo indica, o sistema não foi implantado totalmente. No livro *Prática da Escola Serena*, temos a descrição detalhada do funcionamento do Jardim de Infância, e fotografias públicas na Autobiografia de Erasmo Pilotto (2004), que mostram atividades apenas com crianças de idade pré-escolar.

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Helena Kolody comenta que o Instituto atendia crianças com necessidades especiais. “Ele tinha um centro onde fazia o estudo pedagógico, que era o Pestalozzi [...] onde ele fazia a educação de excepcionais, que não se fazia aqui [era] um jardim de infância especial.” (1988). E na continuidade do depoimento cita a participação em curso um promovido pelo Instituto: “Eu tive um curso lá [...] de teatro grego que o professor Erasmo dava, eu sempre fui ligada ao teatro. Então era o professor Erasmo, o Dr Ulisses Mendes e o professor Robine.” Provavelmente o depoimento de Kolody faça referência aos cursos de extensão cultural, planejados pelo Instituto em três ciclos³⁶. Os cursos apesar de não terem sido completamente implantados, tinham por objetivo básico superar a deficiência da educação primária em termos de uma formação cultural, onde, como indica Pilotto, o autodidatismo era a única possibilidade de aquisição desse cabedal de conhecimentos. Em uma carta de divulgação dos cursos de extensão cultural temos a seguinte mensagem:

O Instituto Pestalozzi organizou para espíritos como o de Você, o seu curso de extensão cultural. É uma oportunidade para que você, todas as tarde, vá alargar o seu espírito, ampliar a sua vida, tornando-a mais rica e mais bela.

³⁶ Os cursos de extensão cultural foram planejados em três ciclos. O **primeiro ciclo** para adolescentes de 14 a 17 anos, dividido em seção: de artes plásticas (estilos e escolas, artes decorativas, desenho e modelagem); de artes musicais, está subdivida em: música (audição, criação, crítica e interpretação, teoria da composição musical); língua portuguesa (primeiras idéias de teoria da literatura, conhecimento direto de algumas obras primas da literatura mundial); teatro (iniciação a arte dramática); história; dança; ciências; e estudos brasileiros. O **segundo ciclo** para alunos com mais de 17 anos mantinha as mesmas seções. Artes plásticas (leis fundamentais da pintura, da escultura, da arquitetura. Estudos históricos. Crítica); de artes musicais: música (audição, interpretação criação. Bach, Mozart, Beethoven, Chopin. Wagner. Debussy, Grieg; Stravinski); literatura (gêneros literários. Escolas. Homero. Horácio, Dante. Montaigne. Cervantes. Shakespeare, Goethe, Camões); drama (teatro grego, teatro clássico francês); filosofia (moderna e contemporânea); história (formas da cultura); eloquência (Cícero e Vieira); Dança. Seção de ciências e de estudos brasileiros. E o **terceiro ciclo** intitulado de Introdução para Cultura Superior, onde seriam abordados: “A arte de viver, segundo a experiência dos grandes espíritos da humanidade. Idéias gerais sobre (sic) a organização de uma cultura superior. Cultura geral. Especialização. Organização do trabalho intelectual. A técnica do método experimental. A cultura filológica. Línguas francesa (sic) e alemã.” (PILOTTO, 1946, p. 42)

O programa do curso de extensão foi feito com o pensamento não de dar aos que o freqüentam uma série de lições escolares, mas de proporcionar-lhes, em momentos agradáveis, um contacto com valores mais nobres da cultura e da vida. (PILOTTO, 1946, p. 41).

Da mesma forma que na Escola de Professores, no Centro Cultural Júlia Wanderley e na SCABI, a formação cultural não era ministrada na estrutura escolar, mas em espaços anexos. Essa dimensão extra-escolar é enfatizada por Pilotto em diversos momentos de sua produção. Parte de sua formação foi feita dessa forma, com sua participação no Centro de Cultura Filosófica, onde tomou contato com as idéias da Escola Nova, estratégia essa que se repete em seu sistema formativo.

Outro apontamento é a referência aos materiais e ao prédio. Anita Pilotto cita o fato de ter que pagar ao marceneiro e na descrição do Jardim de Infância feita por Pilotto existe a menção de mesas e outros materiais feitos sob medida, materiais pensados para as crianças. Aliás, o Pestalozzi não deveria parecer uma escola, mas sim uma casa para as crianças, conforme explica Pilotto:

A idéia que inspirou a sua organização material foi a de fazer uma casa para as crianças, de tal modo que muitas crianças pudessem aí viver como si estivessem em um lar concebido expressamente para elas, e por tal forma organizado que, só com viver nesse ambiente, usando livremente o que aí se encontrasse, já estivessem recebendo uma larga parte de educação. (1946, p. 16).

Ressalta ainda que a orientação da escola foi a de respeitar o desenvolvimento biológico da criança, não pensando apenas no adulto que ela virá a ser, e afirma que essa visão exclusiva do futuro “teve que impor à criança uma vida imprópria para seus interesses, o que fez da escola um lugar triste.” (idem, p. 21). Novamente sua concepção de ensino foge da estrutura escolar, já que o Instituto não deveria parecer uma escola, mas uma casa de crianças.

Mesmo o mobiliário não deveria lembrar a escola, devendo ser adaptado às necessidades infantis, como no exemplo a seguir:

Uma coleção de mesas (1,20x0,60) e as respectivas cadeirinhas, feitas de modo, as mesas, que a sua tampa leve pode ser retirada com maior facilidade. O seu transporte torna-se, fácil, - tudo pode ser levada para baixo das árvores, dos caramanchões, nas sombras, por toda parte. As tampas, encostadas ao lado dos pés, podem servir de paredes e transformar a sala grande da escola em uma grande casa, com todos os seus cômodos diversos. No pátio, é possível construir uma cidade com esse material desmontável. (idem, p. 17).

Os móveis poderiam ser utilizadas para outras atividades, servindo como brinquedos e sendo montados e desmontados conforme as crianças quisessem. O

ambiente do Pestalozzi, por si só, seria educativo. A interação da criança com o meio deveria lhe trazer ricas experiências. É o princípio de auto-educação, enfatizado por Pilotto, materializado. Da mesma forma que com as alunas da Escola de Professores, as crianças deveriam ter contato com obras de arte, onde nas paredes estariam “distribuídas pelas diversas salas, cinco quadros decorativos, de dois dos melhores pintores do Paraná” (idem, p. 17). Os pintores a que faz referência são Guido Viaro e Osvaldo Lopes. Os quadros, conforme descrição de Pilotto, possuíam 2x2m e tinham como motivo histórias infantis.

Sobre o ensino de arte, descreve a garagem transformada em Centro de Arte, onde as crianças teriam acesso a diversos materiais, além de poderem ver a produção de seus colegas em exposições que seriam renovadas constantemente.

A garage, transformada em Centro de Arte: barro para modelagem; mesa rústica muito comprida, para modelagem; estantes longas onde ficam os trabalhos expostos; um saco de barro seco em pó, que é transformado, com grande alegria, pelas crianças, em massa para modelagem, dentro de um grande caixão; uma coleção de pincéis; tampas e fundos de caixas de papelão sobre os quais as crianças pintam; alguns cavaletes para quando necessário ir pintar fora; nas paredes, postos em *passe-par-tout*, exposição de pinturas das crianças, exposição que permanentemente se renova. (idem, p. 18).

Apesar de não descrever a prática de ensino de arte realizada pelos professores do Pestalozzi, a organização da sala remete às teorias de arte como livre-expressão³⁷, onde a criança teria a possibilidade de experimentar uma grande diversidade de materiais, tendo total liberdade de expressão, embora não se possa falar de uma Escolinha de Arte³⁸, já que as atividades artísticas promovidas pelo Pestalozzi, não são paralelas ao currículo, mas fazem parte dele. Sobre a orientação para dada para as artes, comenta: “o ensino da modelagem, do desenho, do recorte,

³⁷ No início do século XX o campo artístico inicia um movimento de renovação, onde os cânones acadêmicos preestabelecidos são abandonados em valorização a expressão individual do artista, como exemplo dos movimentos renovadores temos o Expressionismo alemão, com forte inspiração da arte primitiva. No mesmo período pesquisas sobre o desenvolvimento infantil trouxeram novas perspectivas sobre a produção de arte infantil. Os reflexos no ensino de arte levaram a posição de que a arte não poderia ser ensinada, mas expressada, constituindo-se uma expressão do indivíduo, de forma ampla esse movimento passou a ser denominado de livre-expressão. (OSINSKI, 2001).

³⁸ Barbosa (2002) destaca também que as atividades nas Escolinhas de Arte derivam das idéias da Escola Nova constituídas como espaços extracurriculares, esses espaços tinham como inquietação se afastar do ensino tradicional. As experiências de espaços extra-escolares começam com as classes de arte criadas por Mario de Andrade e Anita Malfati se desenvolvendo até a criação das chamadas escolinhas de arte. Afirma que após o período da Estado Novo, educadores como Anísio Teixeira e Helena Antipoff, apoiaram os projetos educacionais para o ensino de arte através da ênfase a propostas das Escolinhas de Arte. A autora aponta que o trabalho desenvolvido nas escolinhas era espontâneo, o professor tinha um papel de estimulador da atividade, não cabendo a ele interferir no trabalho do aluno.

da música e tudo o mais, esteve fortemente orientado sempre, no sentido de despertar as forças criadoras do espírito infantil, no sentido de que cada trabalho que realizassem as crianças pudesse ser apontado como uma pequena obra de arte.” (idem, p. 22). Após salienta a importância de evitar a cópia e ressalta a importância do contato da criança com a arte.

Conduzimos a criança a criar sempre. De par com isso, estivemos animados da idéia de que a criança pode e deve estar em contacto com valores mais altos da cultura humana. Sabemos de ciência própria, pelo trato assíduo com esse processo, que há obras imortais de todas as artes, da pintura, da música, da escultura, da literatura, que são perfeitamente acessíveis a uma criança ainda de jardim da infância, dependendo tudo da maneira como lhe forem as cousas apresentadas. (idem).

Apesar de apontarmos similaridades com a livre-expressão na questão do espaço destinado às aulas de arte, constatamos, na afirmação de Pilotto, uma divergência dessas idéias. Para essa prática pedagógica a criança pequena não deveria tomar contato com a criação artística adulta, para não interferir em seu processo de criação. Já na metodologia do Pestalozzi, o contato com a produção artística era incentivado e altamente recomendado, tanto em termos de artes plásticas, como na música e no teatro. Metodologia seguida na Escola de Professores, por meio de exposições realizadas no próprio espaço da instituição, concertos e apresentações de teatro realizadas pelos próprios alunos. Embora não possamos afirmar o quanto da produção de John Dewey era conhecida por Pilotto, este compartilhava das mesmas idéias em relação ao ensino de arte. De acordo com Osinski (2006, p. 73-75) Dewey se opunha à rigidez do ensino de desenho da escola tradicional, e à livre-expressão pura e simples, destacando os efeitos maléficos desse sistema imitativo e repetitivo, ao mesmo tempo, que apontava que o trabalho sem direcionamento e sem referências externas levaria à perda de interesse para com a arte. Acreditava que a solução não estaria em estabelecer um meio termo entre as duas tendências, mas no redirecionamento entre a aquisição de novos parâmetros, contato com a produção artística, e a questão da experiência. Para Dewey, não fazia sentido desconsiderar o conhecimento acumulado das experiências humanas. O professor não poderia ser um expectador, como sugerem os defensores da livre-expressão, mas deve ter uma atitude de participação e opinião. Participação que requererá conhecimento por parte do professor, como defendido por Montessori e por Pilotto.

Em relação à música, Pilotto ressalta que as crianças eram incentivadas a cantar, procurando no folclore, na poesia e na música erudita, inspiração para as canções, procurando, assim como nas artes plásticas, referências de uma cultura considerada como de alta qualidade.

A Alegria é tudo e as crianças cantavam muito, cantavam a propósito de tudo dentro da escola. Cantavam coletivamente. E cantavam individualmente. Foram para isso educadas. Procuramos encontrar o que foi possível encontrar de mais fino na poesia de nossos poetas e em nosso folk-lore (sic). Vocês conhecem o Pescador da Barca Bela de Garret e as canções de Vaga Música de Cecília Meireles? Transformamo-las em rondas para nossas crianças [...] O Instituto tem uma vitrola. Em horas especiais, lá em baixo das árvores, sentadas nas esteiras, as crianças ouvem por exemplo a Tocata e Fuga em ré menor de Bach ou o Andante do Concerto número 4 de Mozart. [...] Ou, então, estão trabalhando em um trabalho qualquer, fazendo modelagem talvez (sic), enquanto seu espírito se vai insinuando a calma do primeiro movimento da Sonata ao Luar... (1946, p. 22).

Na continuidade do texto faz a descrição de um concerto de Grieg³⁹ realizado para as crianças do jardim de infância, um exemplo da prática educativa em música realizada no Instituto:

Usamos cem artifícios, espaçamos uma execução da outra, antecipamos as execuções com mais fascinante que podíamos dar, fizemos as crianças acompanhar as execuções como si fossem (sic) regentes, fizemos comentários animados acompanhando a música e realizamos o concerto de Grieg. (idem, p. 23).

O exercício de apreciação musical era realizado de maneira a fazer com que as crianças se acostumassem a um tipo de música que não fazia parte de seu cotidiano, mas que estaria dentro das criações culturais de uma cultura considerada de alto nível pelos professores da escola. Após a descrição, Pilotto comenta que a execução do concerto foi realizada por professoras de piano da cidade que atenderam o convite para realizarem um recital na Escola de Professores e no Pestalozzi.

O educador dedica para o teatro um capítulo, que inicia comentando que quando do planejamento dos cursos primários do estado do Paraná, foi proposta uma cadeira de teatro, mas que por ser considerada de menor importância foi descartada. Em seguida faz a descrição de diversas práticas realizadas no Instituto para o ensino do teatro, e ressalta que os objetivos aplicados no jardim de infância

³⁹ Edvard Hagerup Grieg (Bergen, 15 de Junho de 1843 – Bergen, 4 de Setembro de 1907) compositor norueguês do período romântico. As suas peças mais conhecidas são a suíte sinfônica *Holberg*, o concerto para piano e a suíte *Peer Gynt*. (EDVARD GRIEG, 2008).

suprimem o que ele chama de teatro escolar, que seria um teatro “sem valor artístico, mecânico e, por conseguinte, sem valor educativo. Alegria, espontaneidade, criação, vida, plenitude, são elementos básicos de nosso teatro escolar.” (idem, 26). E continua afirmando que as considerações levadas ao jardim de infância podem ser continuadas no curso primário, incluindo-se também as idéias de Montessori a respeito da leitura interpretada. Conclui o capítulo dizendo:

[...] penso que devemos temer o chamado teatro escolar, esse teatro de cousas tolas que querem passar por infantis. Não podemos pensar em dar às crianças uma educação de valor, si os valores com que familiarizamos, nós mesmos os temos como rejeitáveis. Feitas pequenas adaptações, a mim parece que a tempestade de Shakespeare é o modelo do teatro que deve ser dado às crianças maiores. É possível passar para o teatro das crianças obras de valor como *Swowgli* (sic), - o menino lobo, de Kipling. É esse teatro que eu estimo como educativo, o único que pode ter cabimento dentro da escola. (idem, p.27).

Como nas linguagens anteriores, Pilotto ressalta a necessidade da criança estar em contato com obras artísticas de considerável valor cultural, essas provenientes em sua grande maioria da arte européia, de manifestações eruditas e consideradas clássicos universais. Caberia então ao professor ter uma formação condizente com esses objetivos culturais, o que não se constituía uma regra para a formação de professores no período. Mesmo por que o valor dado ao ensino de arte não é uma constante nas ações dos grupos ligados ao Movimento pela escola Nova. Como comenta Barbosa (1989, p. 17) ao falar do ensino de arte na década de 1940, foi necessária a iniciativa de Augusto Rodrigues, em 1948 com a criação da Escolinha de Arte do Brasil, para que o ensino da arte voltasse novamente à pauta das idéias dos reformadores. Para autora, o período de 1935 a 1948 apresenta uma redução do interesse pelo ensino da arte, comprovada pela diminuição dos artigos e informações dos jornais diários e educacionais e pela valorização de estereótipos nas salas de aula. Desta forma, a posição de Pilotto constitui-se uma exceção na tendência nacional do Movimento pela Escola Nova, já que a arte ocupava um grande espaço em suas propostas educacionais.

Essa constatação nos leva à seguinte contradição: Pilotto na década de 1940 possuía concepções em relação ao ensino e a inclusão da arte no processo educativo, que em um contexto nacional mais abrangente apenas nas décadas de 1950 e 1960, com as teorias da *Educação pela Arte* de Read, seriam discutidas. Que traz a sua concepção um caráter inovador em relação as tendências pedagógicas que pensavam o ensino de arte no contexto brasileiro da década de

1940. Embora ao analisar as escolhas de artistas no programa do Pestalozzi, percebamos a sua ligação a correntes artísticas que já não eram consideradas modernas, sua escolha revela uma preferência ao clássico, perceptível na escolha de músicas e peças de teatro, nas artes plásticas Viaro e Osvaldo Lopes eram artistas ligados mais a correntes expressionistas e pós-impressionistas⁴⁰ respectivamente, movimentos artísticos já consolidados, embora no caso do expressionismo artistas como Poty e Viaro eram considerados modernos para o meio local. Cabe lembrar que essa não era uma postura única de Pilotto, o “humanismo social da geração de 1940” na expressão de Adalice Araújo (1980, p. 39-40), se não foi a manifestação mais vanguardista, no sentido internacional representou a forma autônoma que a arte paranaense chegou a fase da integração⁴¹.

⁴⁰ o pós-impressionismo foi a expressão artística utilizada para definir a pintura e, posteriormente, a escultura no final do impressionismo, por volta de 1885, marcando também o início do cubismo, já no início do século XX. O pós-impressionismo designa-se por um grupo de artistas e de movimentos diversos onde se seguiram as suas tendências para encontrar novos caminhos para a pintura. Uma de suas características foi a de acentuaram a pintura nos seus valores específicos – a cor e bidimensionalidade.

⁴¹ Para Araújo (1980) a década de 1950 foi o momento em que o campo artístico paranaense inicia o processo de integração com outros campos nacionais e internacionais, nas artes plásticas isso representa a entrada de novas formas de expressão artística superando o objetivismo visual dos discípulos de Andersen e a linguagem expressionista.

2 UM EDUCADOR DE ALMA ROMÂNTICA NO CAMPO ARTÍSTICO CURITIBANO

A referência a esse subtítulo vem da obra de Anita Pilotto intitulada, *Erasmus: um educador de alma romântica*, publicada em 1987. A obra é um relato sobre a ação de Erasmo no campo intelectual paranaense, evocando sua trajetória, pela ótica particular de esposa:

Tomei a decisão de escrever este livro no dia em que o educador paranaense Erasmo Pilotto completou 75 anos de idade. Não sou escritora, mas me sinto moralmente obrigada a dar este testemunho. Procuro descrever, aqui, sua límpida linha reta e sensibilidade. Compete aos teóricos estudar o pensador e o técnico. (1987, p.5).

Ressaltamos que em diversos momentos Anita revela a aproximação de Pilotto com a arte, com a literatura, e como esta permeou sua vida e seu pensamento. Como na referência que faz a uma viagem a Montevideu, que provavelmente aconteceu no início da década de 1980:

Existe lá uma das únicas réplicas diretas, feita em bronze do David de Miguel Ângelo. Certa manhã fomos ver o David. Como contar o que assisti nesse encontro? [...] O David na sua beleza, agora toda em bronze, a mocidade em todo seu esplendor, a sua atitude de espera, a sua audácia, o sonho e a coragem, a sua força: todos os músculos falam. E o olhar. Assim o Erasmo me falou do David me ensinou a ver o David. Se eu estivesse só, sem ele, teria visto apenas uma estátua, de certo muito bonita, e o seu nome, e talvez um pouco mais. Agora, era uma vida, um sonho, uma idéia da vida que eu tinha na minha frente, ao mesmo tempo a arte e a idéia moral. Falou muito emocionado do David, o entusiasmo que a história bíblica desperta no mundo. [...] “Todos os músculos, a fisionomia, o gesto, veja, tudo fala da maior pureza e força. Parece que é impossível dizer com maior perfeição. Olhe a ingenuidade e a força juntas. E sobretudo a pureza, digo a pureza no sentido espiritual. E a simplicidade e pureza da escultura, necessária para revelar a pureza moral.” Quanto senti não estar ali junto uma turma de jovens, os seus alunos! Pensei neles. Eu, pobre de mim, nem merecia aquilo. David e o outro jovem ali em frente, todo espírito, - carne e osso, - toda essa atenção que eu conheço tão bem quanto ele fica estatelado diante de uma obra de arte que admira de fato. Me explicando a beleza e todo o “símbolo eterno”, como ele disse. (PILOTTO, 1987, p. 19).

A educação e a arte foram preocupações sempre presentes para Erasmo Pilotto, prova disso são seus artigos que sempre focavam esses dois temas, diferente de outros intelectuais do período, que além desses focavam outros temas. Nesta parte do capítulo, procuraremos trazer então suas ações no campo artístico, enfatizando o período de 1944 até 1948. Um período pequeno, mas durante o qual Erasmo participou de diversos grupos e iniciativas que o ligaram definitivamente ao campo das artes e da crítica de arte.

2.1 NO CAMPO LITERÁRIO A PARTICIPAÇÃO NA IMPRENSA

No início da década de 1940, Pilotto detinha certo prestígio e reconhecimento que o qualificavam como um educador de destaque no campo educacional. Suas ações frente à Escola de Professores no sentido de promoção da cultura como princípio formador, permitia a ampliação de sua atuação no campo artístico embora, ainda não tivesse se dedicado ao campo literário.

De acordo com o próprio intelectual, sua ação nesse campo se deu mais tarde: “Em relação à minha presença pessoal, foi preciso chegar a 1946 para que viesse a participar na vida literária, participando da criação, assumindo a direção e traçando a orientação da revista *Joaquim*.” (PILOTTO, 2004, p. 124). Apesar desta citação datar de 1946, podemos apontar contribuições anteriores no campo literário.

Suas primeiras participações como escritor acontecem na imprensa, sendo o primeiro artigo localizado de 1942. Trata-se de uma crônica para o jornal de orientação governista Diário da Tarde, intitulada *Para um código de refinamento. A propósito de Francisco da Fontoura Barreto*, crônica em homenagem póstuma ao Major Barreto, amigo pessoal de Erasmo Pilotto. Sobre essa crônica Anita Pilotto comenta:

Cada amizade é diferente da outra, Agora quero contar da amizade de Erasmo com Francisco da Fontoura Barreto, o major Barreto como todos o chamavam. O major era muito mais velho do que Erasmo. Foi enterrado, por sua vontade expressa, numa cova rasa, sem lápide. Está assim nessa grandeza no Cemitério Municipal de Curitiba. O Erasmo Escreveu sobre ele, por ocasião de sua morte, duas crônicas muito nobres, que são irmãs daquela crônica sobre o Peon⁴². (PILOTTO, 1987, p. 82)

No mapeamento da edição de 1942 foi encontrada uma única crônica de Erasmo, datada do dia 12 de setembro. Mas a indicação feita por Anita demonstra, que mesmo ainda que não sistematicamente, Pilotto já havia produzido algumas crônicas. No ano de 1944, para o mesmo jornal, produziu artigos para a seção chamada de *Nossa Coluna*⁴³. Produziram também para a coluna, com regularidade

⁴² J. Peon, foi professor de desenho geométrico na Escola de Guido Viaro fundada em 1939 e na Escola de Música e Belas Artes (GRAÇA, 1997). Sobre a crônica indicada por Anita não há nenhuma referência no ano de 1942, apenas uma crônica de 1944.

⁴³ Erasmo Pilotto não foi o principal cronista da coluna, produzindo doze artigos. Escreveu: *Uma lenda Citadina*, publicado em 20/01/1944; *Reportagens*, publicado em 26/01/1944; *Reportagens*, publicado em 02/02/1944; *Homens*, publicado em 09/02/1944; *Reportagens*, publicado em 16/02/1944; *Pose três*, publicado em 01/03/1944; *Palestras*, publicado em 03/03/1944; *Festas Escolares*, publicado em 02/02/1944; *Homens*, publicado em 05/04/1944; *Verde*, publicado em 12/04/1944; *Aspectos de Curitiba*, publicado em 21/04/1944; *Negação e Afirmação*, publicado em 05/05/1944;

Osvaldo Pilotto, Adriano Robine, Eloi da Costa, além de outros que produziram com menor regularidade⁴⁴. Os textos de Erasmo Pilotto tratam na grande maioria de arte, de arquitetura, de paisagismo e literatura, diferente de seus companheiros de coluna que escreviam tanto sobre arte, como sobre educação, direito, e guerra. O primeiro texto é datado de 20 de janeiro e assinado como José Rebouças⁴⁵. Recebendo o título de *Uma lenda Cidadina*, trata-se de uma crônica onde Curitiba é o local dos acontecimentos. Em 26 de janeiro temos outra crônica com o título *Reportagens*. Seguida a essa haveriam mais duas crônicas que receberiam esse título, embora cada texto seja independente do outro. O terceiro texto publicado no dia 02 de fevereiro, assinado também como José de Rebouças, e o quarto publicado em 16 de fevereiro, já não utilizando o pseudônimo. Isso indica que não havia uma preocupação de Pilotto em manter-se anônimo, pelo menos até que tivesse certeza das críticas, já que estes textos, diferentes dos demais, são crônicas e não textos críticos ou de opinião, mas uma incursão na literatura. Na mesma página da *Nossa Coluna*, foram vinculados anúncios do Instituto Pestalozzi, o que poderia caracterizar-se como um certo receio de se envolver em polêmicas, com possíveis pais de alunos da instituição. A seguir veremos alguns trechos dessas crônicas.

Fui iniciado na grandeza subterrânea da cidade por um de meus amigos – um espírito quase trágico da realidade. Um dia quando falar dos homens da cidade falarei desse amigo. É uma existência ignorada e demoníaca e de desespero. Aquela grandeza subterrânea da cidade, é no entanto claramente visível. Eu a contarei no seu aspecto de ontem. Ela, porém, é de todos os dias. Ou melhor, de todas as noites. Por que é a vida da madrugada. Há em Curitiba os homens da meia-noite. Há uma vida que só se agita quando as ruas estão em silêncio e as luzes ficam paradas [...] Eu direi um lado, dos mil dessa vida surpreendente. [...] No fundo do bar, há três, há quatro em torno da mesa. E a sua conversa que eu quero contar. É uma conversa diferente, diferente de tudo que vocês ouviram. Eu diria assim: não tem nenhum sentido, ou talvez tenha um sentido profundo demais... (REBOUÇAS, 26 jan 1944, p. 1)

Na primeira crônica Pilotto se coloca como um observador, um narrador, de acontecimentos insólitos. Descreve a conversa em um bar de três amigos uma conversa como o próprio autor diz sem sentido. Estranhamente a descrição do ambiente noturno não parece fazer parte do cotidiano de Pilotto, pois relatos

⁴⁴ Para o mesmo jornal Raul Gomes escrevia uma seção chamada Cartas Paulistas.

⁴⁵ “... sou de Rebouças [...] Rebouças é prezadíssima para mim. Sob minhas vistas permanentes, em minha sala de trabalho, tenho um recorte com o histórico da cidade natal. Várias vezes assinei trabalhos com o pseudônimo José Rebouças, (José, o nome de meu pai; e, num certo sentido, minha insignificante obra está toda, subjetivamente, dedicada à cidade de Rebouças.” (PILOTTO, 2004, p. 13)

(MARTINS, 2000) indicam que não era uma pessoa que gostasse do ambiente dos cafés e bares Curitibanos. A segunda crônica com o título de Reportagens não remete à primeira, mas mantém a cidade e seus habitantes como tema.

[...] É que eu bem sei que as ruas são lugares sem hermetismo, onde cada um se dilui no banal, e no absurdo, (ou o hermetismo é a única pequena porta por onde o homem pode fugir da natureza e ser homem). Para as ruas só vão os nossos olhos comuns, os olhos habituados, que não podem ver nada a não ser as vozes estridentes dos anúncios e dos escândalos. Creio que foi João do Rio que me disse, si, de volta as ruas, procuramos fazer um balanço no que trouxemos, todo o peso da coleta há de ficar na banalidade e no escândalo. E seguramente, foi Baudelaire quem me disse que “nos jardins públicos existem umas avenidas freqüentadas principalmente pela ambição desenganada pelos inventores infelizes, pelas histórias abortadas, pelos corações dilacerados, por todos essas almas tumultuosas e fechadas, nas quais rugem ainda os últimos gemidos de uma tempestade, e que se refugiam dos felizes e dos ociosos”. Isso já é hermetismo, Mas as praças são refúgios. As ruas é que são lugares sem hermetismo. Por isso é que naquele dia em que eu quis fazer a reportagem do estranho do hermético e do trágico da cidade, sai com olhos sem hábitos e fugi para longe das ruas. E tive um belo prêmio nesse dia! Encontrei, primeiro, um jardineiro, de faces grossas e ásperas, que recitava, porém, todos os Poetas da Itália e conhecia toda a música romântica... E ele recitou-me, a partir desse dia, mais de uma vez, aquele Brutus Segundo, - a grandiosa escultura de Leopardi. [...] Chegou, porém, o fim do dia. Veio a noite, E a noite foi fria. E eu na minha cidade, não consegui encontrar, por todo o dia, nem o Vício estranho, raro, extremo e belo, nem o esteta puro que andasse a gritar que “Só a Beleza é a Verdade”, e não mentisse a nenhuma das promessas desse pensamento. (REBOUÇAS, 2 fev. 1944, p.1).

A peculiaridade de um personagem é o tema dessa crônica, onde o narrador se surpreende com um ser de aparência rústica e alma requintada. Poderíamos fazer uma analogia com a prática educacional de Pilotto, onde a cultura e a arte deveriam ser acessíveis a todos. Não encontramos comentários de Pilotto sobre sua produção de crônicas. O próprio autor, não as considera como uma incursão no campo literário, como vimos em uma declaração anterior. A terceira crônica da série *Reportagens* foi publicada duas semanas depois e diferente das demais, se passa em uma cidade desconhecida do interior.

Eu contava, porém, que o lugar de meu descanso viveu, por aqueles dias, a movimentação maior talvez de sua vida [...] O chefe da Nação ia passar por lá? O aviso corria de véspera, rolando pelas estradas, como ordem para vir com sua carrocinha [...] E o aviso foi mesmo longe. E houve carrocinha que partiram de casa beirando a meia noite e viajaram pela noite a dentro e chegaram só com o dia bem claro, os negócios abertos e a praça cheia de gente [...] Também “nhá” Maria, pobre, papada, paupérrima e bêbeda, veio para a praça, veio a pé, veio de longe, arrastando as crianças, arrastando pela mão a Joana, o Joãozinho. Veio arrastando pela mão o Joãozinho, falando com ele que tem três anos, é gordo e é sujo, menor que minha perna, de roupa rasgada mas gordo, gorducho mais sujo, de bim-bim de fora na roupa rasgada, de chapéu furado, de cara suja e redonda, “gozado” sem ranho. O Joãozinho devia chamar-se Batoche, Batoche seria o seu

nome perfeito. O Joãozinho vai chamar-se Batoche. Pronto: já se chama Batoche. E assim, também “nhá” Maria, pobre, papuda, paupérrima e bêbada, veio de longe, arrastando pela mão Joana, o Batoche. Que esperança traziam os três? O chefe da Nação passou, na cidade de meu repouso, voando, numa avião tão alto, que não se poderia vê-lo. (PILOTTO, 16 fev 1946, p.1).

Os trechos selecionados revelam uma impressão de mundo, muito particular de Pilotto, nos três ele se coloca como um narrador dos fatos, daí o nome reportagens, o primeiro texto nos remete a imagem noturna de uma cidade, de sua boêmia, de sua escuridão, revelando seus personagens invisíveis. Como no segundo texto, onde o jardineiro, um personagem invisível da cidade, que apesar de sua invisibilidade possui sensibilidade maior que sua posição faria pensar. A terceira crônica é mais direta, revelando a preocupação de Pilotto com aqueles desvalidos, como Joãozinho e sua família, revela uma crítica aos governos insensíveis a estas pessoas, em sua crônica, não foi apenas o trio que não foi visto toda a cidade ficou invisível aos olhos do chefe da Nação, uma alusão direta a insensibilidade dos governantes. Já se percebe aqui a preocupação que Pilotto teve mais tarde, como secretário de educação e cultura, em cuidar das escolas nas comunidades isoladas, evitando que o chefe da Nação “voe muito alto” por elas.

Parece que a crítica aos “chefes da Nação”, não passou despercebida. Em um artigo intitulado *Pose três*, Pilotto diz que recebeu cinco comentários sobre a crônica – embora estes não tenham sido publicados na coluna Voz do Povo, destinada a receber críticas sobre o jornal ou reclamações da população.

Por que é que você leitor quer me obrigar a seguir a linha de um só pensamento? Você não notou ainda que isto só se dá nas horas em que o espírito está rigorosamente posto dentro de sua pose numero um? [...] Ouvi cinco comentários sobre a minha última reportagem, aquela da Maria papuda e do Joãozinho com o bim-bim de fora. Mas, eu não tive intenção nenhuma, meu Deus não quis dizer nada! Si, porém, tivesse de declarar uma intenção, eu rebuscaria muito em mim mesmo e talvez terminasse dizendo: _ O que eu pretendia foi exprimir a minha simpatia por todos os Batochinhos miseráveis de bim-bim de fora. (PILOTTO, 01 mar. 1944, p. 1).

Não há indicação de onde vieram as críticas, se eram de leitores, de outros intelectuais, ou de membros do governo, e quais os seus teores, mas parecem destinar-se a questionar qual a intenção de Pilotto ao escrever essa crônica, se estaria criticando alguém. Como resposta indica o sentido de solidariedade e continua depois remetendo a um sentido religioso:

Quero antes contar que nesta cidade nossa, repetiu-se, por um destes dias, o belo fato da carne e da crença pelo modo assim. _ Porque a morte de teu irmão te faz chorar? A tua crença no mistério da imortalidade e do renascimento acaso não te consola? _ Eu creio no mistério da imortalidade e do renascimento. Mas meu coração é de carne. Esse belo fato reproduziu-se, depois mil e mil vezes diante dos meus olhos em formas várias, diferentíssimas, porém sempre belo irônico e demolidor. (idem).

Conclui o artigo fazendo considerações uma sobre a pintura dos pinheiros e a de Viaro e outra sobre os romances de Escrich. Essas considerações remetem a uma possível crítica também referente ao sentido estético de sua crônica.

E des (sic) que é de beleza que estamos falando vai agora o registro de duas considerações, que estive pensando ontem, sobre a pintura do Paraná. Os pinheiros que nossos pintores estão pintando estão vazios da mística e da majestade do pinheiro [...] Não há os imensos de humilhar os homens. [...] Tem-se dito que a força maior da pintura na obra de Viaro reside na figura humana. Há aqui, uma expressão genérica – figura humana – que pode induzir a erro. A força daquelas telas não vem da figura humana, mas da humanidade, e não da humanidade dos felizes, mas da outra, que sofre, demoníaca do inferno. E por que estão voltando os velhos romances de Escrich, os romances já vencidos de Escrich? Sugeriram-me, no café que se trata, talvez de influência dos grandes mestres cinematográficos norte-americanos, influência aguda - e rapidamente explorada pela inteligência cheia de ironia dos editores brasileiros. E a pose três é mais amenas e mais leve. (idem).

As considerações feitas à pintura paranaense refletem o clima de oposição entre duas linguagens que orientavam os artistas locais, disputas que seriam acirradas com a criação do Salão Paranaense de Belas Artes (1944) e da *Joaquim*. Para Justino, no início do Salão Paranaense, duas linguagens orientavam os artistas locais “uma, o andersismo, evolução do naturalismo para o impressionismo, lição nem sempre apreendida pelos discípulos [de Andersen]; outra, a de Viaro, inclinado para o expressionismo.” (1995, p. 12). Assim, o artigo prevê as oposições entre esses dois grupos que gerariam maiores tensões com a publicação de artigos da revista *Joaquim* publicadas cerca de dois depois como: *Poty e a Prata da Casa* (abr., 1946. p. 7-8), *Gatti Rabbiosi* (jun., 1946, p. 5) e *Viaro, Hélas... Abaixo Andersen* (dez., 1946, p. 10). Os dois primeiros são entrevistas com Poty e Viaro, respectivamente, realizadas por Pilotto e o terceiro um artigo de Dalton Trevisan⁴⁶. Outro ponto referente ao artigo trata-se da visão de arte de Pilotto, ligada à causa social, o que o aproximaria com a arte dos expressionistas, e também reflete os ensinamentos do Centro de Cultura Filosófica ligados a aquela “rebeldia mais nobre”

⁴⁶ Esse artigo não foi assinado por Dalton Trevisan, que na época era diretor da revista, tendo sua autoria confirmada posteriormente.

onde a arte é entendida como “um dos pontos mais altos da aglutinação da personalidade humana.” (PILOTTO, 1975).

Até maio de 1944, Pilotto produziria uma série de artigos para o jornal *Diário da Tarde*. Após um recesso em 1946, viria a produzir artigos para a coluna *Cultura Artística* do jornal *O Dia*, que tinha como principal colaborador Raul Gomes. Além de uma entrevista com o artista Arthur Nísio⁴⁷, que havia retornado da Alemanha após quatro anos de estudo, publica nessa coluna uma série de artigos intitulados *Gurizada, vamos desenhar!* Nessa coluna Erasmo propunha exercícios de desenho para as crianças que depois, remetidos ao jornal seriam comentadas na edição seguinte. O primeiro artigo é datado de 18 de maio de 1946, de onde tiramos a citação a seguir:

De acordo com a direção de *O Dia*, resolvemos criar, nesta seção, um serviço de estímulo e assistência às crianças do Paraná que mostrem inclinação para o desenho e pintura. A idéia é muito simples e não tem, nem ao menos, o mérito da originalidade. As crianças que se sentirem dispostas nos enviarão os seus desenhos e nós procuraremos em instruções semanais dadas neste mesmo local, aos sábados, guiá-las em seu trabalho. Para a orientação prometida contamos, já, com o concurso de elementos competentes, artistas e metodologistas. Pedimos aos adultos que nos estejam lendo comunicarem este artigo às crianças a quem ele possa interessar. E, agora, gurizada, vamos desenhar! (PILOTTO, 18 maio 1946, p. 4).

No trecho apresentado, Pilotto afirma que os trabalhos serão analisados por artistas e metodologistas que não são citados. Apenas na coluna de 27 de julho faz a indicação de Osvaldo Lopes e Guido Viaro, como colaboradores da coluna, embora não esclareça qual era a função dos artistas, se era na proposição dos exercícios ou na análise dos trabalhos. A parceria com Lopes e Viaro já aconteceu em outros projetos, como nas exposições de arte infantil em 1943 e 1944 e na criação da Escola de Música e Belas Artes em 1948. E no mesmo período dos artigos Viaro e Pilotto participavam da revista *Joaquim*, como veremos posteriormente.

A coluna propunha exercícios para as crianças, ou seja, possuía uma diretividade da atividade, o que afasta a prática da livre-expressão, mas parte do exercício do olhar e das vivências infantis, aproximando-os das idéias de Dewey. A seguir faremos a descrição dos exercícios propostos no primeiro artigo:

⁴⁷ Arthur Nísio Está de Volta!, 23 maio 1946, p. 4.

Pois, então, você, Antenor ou Antônio, pegue umas folhas de papel sem linhas, um lápis, uma borracha (a borracha não é muito necessária), arranje um pedaço de papelão ou de madeira para servir de prancha, ponha o chapéu e vamos dar uma volta pelo quintal. [...] Pronto, já está você sentado, à sombra, em um ponto ótimo para ver aquele pedacinho interessante do quintal, e agora é desenhar o que está vendo [...] Si, você tiver paciência faça mais de um desenho do mesmo lugar. Mande-me todos. (idem)

Na sequência propõe outro exercício:

Pegue um dos seus lenços. Estenda-o em sua frente. Olhe bem o tecido: um bem pertinho do outro primeiro os fios horizontais do outro, bem fininho, todos paralelos. Pegue um lápis preto. Faça-lhe uma ponta bem fina. Numa folha de papel, sem pauta, trace um quadrado do tamanho, mais ou menos de um selo de correio e, agora, desenhe aqueles fiozinhos, bem fininhos do tecido de seu lenço. (Idem).

No segundo artigo, publicado em 4 de junho, temos a análise realizada por Pilotto dos desenhos enviados:

[...] Lizete de Ferviles: Diga-me: Todas as árvores do quintal de sua casa são iguais? Pois, no seu desenho parece que são iguais. Faça-me o favor de mandar, para a próxima secção, só o desenho daquelas quatro árvores. Mas veja se o desenho fica mais ou menos parecido com cada árvore. Hebe Pinheiro Lima: Gostei muito, muito mesmo de seu desenho, minha amiguinha Hebe. Aquela cerca, aqueles carneiros, aquelas galinhas, tudo muito puro. Como se chama o seu cachorro? [...] João Antonio Xavier: O seu João Antonio, foi o melhor de todos os trabalhos, considerando a sua idade: 5 anos. Você é um colosso! (PILOTTO, 4 jun. 1946, p. 4).

Foram propostos exercícios de dois tipos na coluna. Um primeiro tipo, baseado na percepção e na observação, exigia das crianças um cuidado com o olhar, como percepção de silhuetas, desenhos de observação. Como no seguinte exercício proposto:

Agora não é ainda para você desenhar. É só para ver. Pegue uma xícara (sic). Ponha-a em cima da mesa. Olhe bem: veja que o lado em que entra luz na sala a xícara (sic) está mais clara. Há um ponto bem brilhante; agora vá acompanhando a claridade nessa xícara (sic); vá reparando como a sombra vai aumentando, para o lado contrário à luz. Agora compare a sombra da xícara (sic) com a sombra que ela faz em cima da mesa. Veja qual é a mais escura. Veja a parte de dentro da xícara (sic): também lá há partes de sombra e de luz. Compare a sombra de dentro da xícara (sic) com a de fora. Você é agora é capaz de desenhar uma xícara (sic), indicando essas diferenças na iluminação? (PILOTTO, 4 jun. 1946, p. 4).

Outro tipo de exercício foi o de ilustração a partir de histórias, contadas na própria coluna, era também incentivado a exploração de diferentes materiais, como a tinta de parede, óleo ou aquarela. Além dos exercícios, Pilotto recebia desenhos livres realizados pelos participantes da coluna. Suas considerações sempre

primavam para a espontaneidade, mas também para um certo rigor nas formas. Foram dezenove artigos públicos, o último saiu em 5 de outubro de 1946, e não faz referência ao fim da coluna, dessa forma não explicando o porquê de ser interrompida.

Apesar de não continuar escrevendo sistematicamente para jornais, sua incursão nesse veículo favoreceu a circulação de suas idéias em relação a arte e a educação, pois para “a intelectualidade a imprensa, em geral, e o jornal, em particular, representaram um ofício, um meio de expressão e uma forma de promoção social. Ele permitiu ao intelectual, em diferentes contextos, marcar presença na cena pública para além dos espaços restritos dos círculos de letrados.” (VIEIRA, 2007a, p. 7).

2.2 A PARTICIPAÇÃO NO GERPA E A LIGAÇÃO COM RAUL GOMES

A participação de Pilotto no campo literário é anterior à sua afirmação em 1946 com a *Joaquim*, como comentamos anteriormente. Além dos artigos comentados, temos sua colaboração no GERPA – Grupo Editor Renascimento do Paraná. Criado em 1944 por Raul Gomes, os principais objetivos do grupo eram dois: publicar obras de artistas paranaenses, especialmente do simbolismo, como Emiliano Perneta e Nestor de Castro, e também de dar espaço a novos escritores, instituindo concursos de romances e contos, e criando coletâneas de artistas, conforme explicitado no depoimento a seguir: “realizei um concurso de novos e publiquei o volume de Contos onde apareceu a primeira produção em livros de Dalton Trevisan, hoje consagrado contista brasileiro.” (GOMES apud SAMPAIO, 1989). Foram publicados pelo grupo cerca de 20 livros, totalizando 30 mil exemplares⁴⁸. Em um artigo publicado no jornal *O Dia*, intitulado: *Coleguismo entre Intelectuais e sua Cooperatividade*, Gomes comenta que:

[...] houve a tentativa de recomunhão dos literatos, uma vez que para ele, esse traço de comunhão estreita entre nossos literatos, durou até o segundo cenáculo, o do grupo de Muricy e Martins Gomes. A dispersão desse núcleo encerrou uma era. Foi quando logo depois de Emiliano Perneta a literatura Paranaense mergulhou numa lamentável Idade Média. (GOMES, 1945).

⁴⁸ Números e outras informações obtidos sobre o GERPA foram retiradas, do Dicionário Histórico Biográfica do Paraná, 1991. Samways, Marilda Binder, 1988, p. 52-54 e Sampaio, Marta Ferraro, 22 abr 1988.

Apesar dos esforços de Gomes os propósitos do GERPA não foram bem compreendidos pelo público local, que devolveu os livros enviados pela editora. Isso acabou gerando a mobilização do campo intelectual com a intervenção de Romário Martins, José Loureiro Fernandes, Breno Arruda e Vasco Taborda Ribas, que fizeram apelos públicos à população usando o lema “O Paraná espera que todos os seus filhos e amigos cumpram o dever de adquirir cada livro aqui publicado, seja de quem for, trate de quem tratar e custe o que custar!” (MARTINS apud SAMWAYS, 1988, p. 53). Ao que tudo indica, houve a mobilização do campo intelectual e literário para que o projeto do GERPA não acabasse, como vemos em um artigo de O Dia assinado por JF, possivelmente José Loureiro Fernandes:

GERPA é, pois, o renascimento do literário do Paraná, na ação renovadora e patricica (sic) de Raul Gomes, esse incansável e desabusado batalhador, que nos impressiona com seu entusiasmo pela causa que defende. Raul Gomes nutre tamanha confiança no triunfo do grande movimento que é patrono [...] Mas, sem embargo da capacidade desse ilustrado e destemido paranaense, é de mister que nós outros, também paranaenses – ou mesmo paranistas – compreendamos tão altruístico esforço e a alta significação que – vencedora – terá bela idéia em marcha. Apoiando sem restrições, estaremos contribuindo para a elevação, dentro ou fora das fronteiras estaduais, do homem paranaense, tornando-o conhecido, admirado e respeitado através das suas obras e as suas realizações. A obra que Raul Gomes vem encetar é daquelas que não é apenas um dever nosso ampará-la. Mas ainda é um crime não prestigiá-la ... (02 jul. 1946).

No ano de 1946, vários artigos foram publicados destacando a atuação do GERPA e a iniciativa de Raul Gomes, além de criticarem principalmente as associações e agremiações por não apoiarem a causa. Dois artigos, um assinado por Raul Gomes (03 jul. 1946, p. 4) e outro por Alcindo Mesquita (04 jul. 1946, p. 5), criticam o *Graciosa Country Club*, por ter devolvido o primeiro volume da obra de Emiliano Perneta. O Clube, em ofício, agradece o envio das obras, mas afirma que por se caracterizar como um clube esportivo, não possuía uma biblioteca que pudesse recebê-las. A negativa gerou indignação de Raul Gomes, que respondeu em sua coluna no jornal O Dia:

[...] Tomo o simele para pedir que aos srs granfinos do Country que aprendam a lição dos proletários de Curitiba. Eles tiram de sua pobreza uns cruzeiros para cooperar com o GERPA nessa campanha ingrata pela grandeza de nossa terra. E põem as obras destas em suas bibliotecas – que entre as sociedades operárias como a do Batel existem delas superiores a qualquer outra congênere em número e seleção de nossa capital. E SS. SS. Si esquecem do verdadeiro lema da educação desportiva daquele milagre que foi a Grécia, MENS SANA IN CORPORESANA, posto que só massa nunca adiantou nem adianta – pelo menos para ascender seus charutos Havana de 200 cruzeiros cada um ou para atear o chamado ponche de

Rhum da Jamaica de 2000 cruzeiros a garrafa deviam adquirir cada livro paranaense, seja de quem for, e trate do tratar. (3 jul. 1946, p.4).

Mesquita, por sua vez, também mantém o ataque aos “granfinos do Country”, reforçando a idéia de uma elite financeira dedicada a “futilidades do mundanismo”, que teria por obrigação empregar seu dinheiro em empreendimentos “verdadeiramente sublimes e gigantescos destinados a valorizar e difundir o pensamento e a obra dos que nasceram nessas plagas e legaram à posteridade, com a rutilância do seu estilo, o esplendor de sua obra.” (4 jul 1946, p.4). Acusa ainda essa elite de uma postura anti-intelectual e até mesmo anti-paranista, afirmando:

No momento em que, no Brasil em geral, e no Paraná em particular, se processa um vigoroso movimento de valorização dos nossos expoentes, esse ofício simboliza um sacrilégio e representa uma mancha na nossa história cultural. Compreendo o “espírito” esportivo da granfinagem, mas uma granfinagem anti-intelectual, ignorante e anti-paranista não me entra na cabeça. (idem).

E conclui o artigo se perguntando: “por que em Bikini⁴⁹ e não no Country? Talvez a perda fosse menor...” (idem). Percebe-se em ambos os artigos a tensão existente entre uma elite cultural detentora de um grande capital cultural e social e outra elite econômica também detentora de um grande capital social e econômico, mas aos olhos dos primeiros sem base cultural.

Para Samways, o principal erro do GERPA foi a “ânsia de reviver autores de uma arte passadista, não tendo a coragem de combater, erguer bandeiras e incentivar como devia, os novos valores da terra.” (idem). Uma de suas últimas ações foi a publicação, em 1950, da obra *Casa de Zinco* de Anita Pilotto, “premiada com 2º lugar mediante severíssimo julgamento de uma comissão de São Paulo, constituída dos srs. Sérgio Millet, Ernani Bruno e Osório César.” (GOMES apud SAMWAYS, 1988, p. 54).

Apesar do insucesso do GERPA, Raul Gomes tornou-se um intelectual ainda mais respeitado, o que lhe permitiu tomar parte de outras iniciativas no âmbito da cena cultural paranaense. Sobre sua presença na Escola de Professores temos o seguinte depoimento:

⁴⁹ Bikini é um Atol inabitado por 36 ilhas que rodeiam uma lagoa. O atol foi usado no programa de testes nucleares, desenvolvido pelos Estados Unidos da América, após ser invadida durante a 2ª Guerra Mundial. No local foram lançadas mais de 20 bombas de hidrogênio e bombas nucleares, entre julho de 1946 e 1958. (ATOL de Bikini, 2008).

A Escola de Professores, por esse tempo, passou a ser um centro de animação cultural na cidade. Nesse ambiente encontra-se, com grande independência, consciência cívica e espírito criador, o professor Raul Gomes, grande figura, inclusive de jornalista (ocupava, por então, com seu espírito permanentemente inquieto e inovador, a direção do jornal *Diário da Tarde*). Com seu modo largo de jogar lances proclamou que esse ano [1944] havia de ser o do renascimento cultural do Paraná. Uma inspiração frutificada no grande ambiente da Escola de Professores. Fundou o Gerpa (Grupo Editorial Renascimento do Paraná) e lançou as idéias do Salão Paranaense de Belas Artes, da Sociedade de Cultura Brasília Itiberê, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e de Instituto de Ciências. (PILOTTO, 2004. p. 124)

A relação entre o professor Raul Gomes e Erasmo Pilotto na Escola de Professores possivelmente foi intensificada pela postura de ambos, preocupados com a elevação da cultura e a promoção das artes e da literatura. Cabe lembrar que a SCABI promovia concertos destinados aos alunos da Escola de Professores. Raul Gomes, nesse período, já detinha um grande capital cultural e social, era membro e fundador de diversos grupos culturais, entre eles da Academia Paranaense de Letras e da Casa Alfredo Andersen, além de escrever nos jornais *Diário da Tarde* – do qual foi redator – e *O Dia*. Tinha uma profunda relação com Valfrido Pilotto, sendo ambos membros da Academia de Letras. A presença na Escola de Professores garantia a Erasmo Pilotto uma vasta gama de possibilidades de interlocução com o meio artístico, como veremos posteriormente.

Além da amizade com Valfrido Pilotto e do fato de atuar na Escola de Professores, a aproximação de Erasmo Pilotto com Raul Gomes pode ter se dado por razões estéticas. Ambos acreditavam no valor da arte para a formação dos professores e na democratização da cultura, sendo também grandes admiradores da obra de Emiliano Pernetá. Um dos maiores investimentos do GERPA foi a edição das obras completas do poeta dividida em quatro volumes: I Prosas; II Teatro; III Poesias e IV Ilusões. Houve também a publicação de um dos primeiros livros de Pilotto intitulado *Emiliano*. É o primeiro de seus livros escritos dentro do espírito de fazer crítica de arte como obra de arte (SANTOS, 2004, p. 126). E o primeiro livro de sua série de estudos paranaenses. Sobre sua atuação no GERPA temos a seguinte referência:

Gerpa, Raul Gomes carregou-o nos ombros, praticamente sozinho. Eu o auxiliei, com minha melhor força, no que pude, até no encaminhamento gráfico das obras publicadas. Por outra parte, fiz, então, o colecionamento, a ordenação e a anotação da obra em prosa de Emiliano Pernetá, um longo e paciente trabalho, para o qual animei, inclusive, meus melhores (assim era o ambiente da escola, uma cooperação geral e um entusiasmo muito vivo) e

alguns de meus excelentes amigos. Gerpa editou esse trabalho e o meu, sobre Emiliano. (PILOTTO, 2004, p. 124-125).

Além do GERPA, Pilotto participou de outras iniciativas ao lado de Raul Gomes, como a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, a criação da Escola de Música e Belas Artes⁵⁰ e da Exposição de Arte Infantil. Sobre as exposições de arte infantil Gomes faz o seguinte comentário: “Tive a idéia e com Erasmo Pilotto idealizei as duas Primeiras exposições de Arte Infantil de Curitiba e de que resultou a escolinha de arte infantil de Guido Viaro⁵¹ e a oficialização desse importante ensino em todo o Estado.” (GOMES apud SAMPAIO, 1989). As exposições de arte infantil a que Gomes faz referência possivelmente seriam as exposições de 1943 e 1944. A iniciativa de organizar essas exposições teve como inspiração uma exposição de crianças inglesas promovida pelo *British Council* e organizada por Herbert Read. A exposição passou por outras cidades brasileiras, como São Paulo e Minas Gerais, chegando em Curitiba em agosto de 1942, por intermédio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa⁵² e com o apoio da Diretoria Geral de Educação. O evento despertou a atenção de artistas, educadores e autoridades em especial Pilotto, que com o auxílio da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen da Escola de Professores e patrocínio da Diretoria Geral de Ensino promoveu em 1943 a primeira Exposição de Desenho Infantil e Juvenil no Paraná. No ano seguinte, organiza o Salão de Arte Infanto Juvenil, realizado em paralelo ao Salão Paranaense de Belas Artes, nenhuma fonte referência a atuação de Gomes, possivelmente sua ação se deu como participante através das entidades culturais aos quais fazia parte mas não como um organizador.

Sobre a criação do Salão Paranaense de Belas Artes temos um texto não datado pertencente ao arquivo do MAC, assinado pelo professor Raul Gomes, do qual faremos a seguir a reprodução parcial:

⁵⁰ A criação de uma Escola de Belas Artes e de um Salão de Belas Artes eram reivindicações antigas da classe artística curitibana. Alfredo Andersen que na década de 1910 já havia encaminhado projetos de criação de uma Escola de Artes, mantida pelo Estado. Em 1931 acontece o primeiro Salão Paranaense, promovido pelos artistas locais. (OSINSKI, 2006).

⁵¹ Possivelmente Gomes faça referência ao Centro Juvenil de Artes Plásticas – CJAP, fundado em 1954, mantida pelo Estado esteve no início sob a direção de Viaro. Discordamos da afirmação de Gomes, no sentido de simplificação do movimento de criação do CJAP, e da oficialização do ensino de arte no estado. O CJAP resulta de um movimento de valorização da arte infantil e de outros projetos de formação de professores. Sobre esse assunto ver a contribuição de: OSINSKI, Dulce Regina Baggio. Guido Viaro: Modernidade na arte e na Educação, 2006.

⁵² A Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa foi fundada em Curitiba em fevereiro de 1942, por iniciativa do *British Council*. A sociedade surgiu no Brasil nos anos 30, com o objetivo inicial a de facilitar a comunicação e as transações comerciais entre o Brasil e os países de língua inglesa. (CULTURA Inglesa, 2008).

[...] Elaborei com Theodoro De Bona a minuta do projeto de criação oficial do salão e a seguir o encaminhei [...] ao Dr. Valfrido Pilotto, então chefe de gabinete do major Fernando Flores, Secretário do Interior. Foram feitas ligeiras alterações no projeto e este foi transformado em decreto-lei sob nº 2004, de 23 de setembro de 1944. Pro ofício nº 2090-A o então Diretor Geral de educação, Dr. Antenor Pamphilo dos Santos, em data de 04 de outubro de 1944, me dirigia, como Presidente da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen, um ofício, pedindo designasse eu dois representantes para, com outros elementos daquela diretoria, redigirmos o regulamento do Salão de Belas Artes, o 1º que se efetuará no Paraná. Marcou-se a data de 10 de novembro, 7º aniversário da implantação do Estado Novo, para inauguração daquele certame. *Incumbimo-nos de organizar o 1º Salão Paranaense de Belas Artes, eu, Erasmo Pilotto, João Turin, Theodoro De Bona e algumas professorandas do Instituto de Educação.* Concorreram muitos artistas. E com solenidade, o 1º Salão Paranaense de Belas foi aberto a 10 de novembro como foi dito acima. Falou na ocasião em nome do Governador o Dr. Valfrido Pilotto. [...] Ainda nos 2º a 4º tomei parte. Depois me afastei posto estar a iniciativa absolutamente consolidada, e com o tempo assumiu o esplêndido cunho nacional com atração de notáveis artistas de outros Estados. (Raul Gomes, 195?, s.p., *grifo nosso*).

Alguns aspectos devem ser salientados nesse documento, ele demonstra a interação dos intelectuais com o aparelho estatal, pois como está descrito, seu grande amigo Valfrido Pilotto ocupava o cargo de chefe de gabinete, além de ter sido escolhido para representar o governo na solenidade de abertura, destacamos que seu nome é também citado como membro da comissão organizadora. Para Erasmo Pilotto a possibilidade de atuação neste certame possivelmente significou um ganho de capital social e um reconhecimento de seu conhecimento no campo, pois fez parte do Júri deste salão ao lado Lacerda Pinto, Arhur Martins Franco, Raul Gomes e Guido Viaro, embora, como indique Maria José Justino, o exercício da crítica não esteve ao encargo de especialistas no início do Salão Paranaense. “O primeiro crítico de artes plásticas entre nós foi Nelson Luz, embora da crítica já tratassem Erasmo Pilotto e o pintor Curt Freyjesleben (com pseudônimo de Alfredo Emilio). Entretanto o exercício da crítica nem sempre esteve a cargo de profissionais. Escrevia sobre arte o artista, o advogado, o engenheiro, o historiador, o administrador e o crítico propriamente dito.” (1995, p. 7). Lembramos com essa afirmação o fato de que intelectuais como Erasmo Pilotto, Osvaldo Pilotto, Valfrido Pilotto, Adriano Robine, Raul Gomes e os artistas Curt Freyjesleben, Guido Viaro e Osvaldo Lopes escreviam sobre arte e literatura, não havendo ainda uma especialização do campo, que de acordo com a autora ainda hoje se faz através da prática, pois não existem ainda cursos específicos para esse ofício.

Outro destaque que faremos ao documento citado é a participação de “professorandas do Instituto de Educação”, o que revela a atuação de Erasmo no cargo de assistente técnico, buscando levar à Escola de Professores o contato com as manifestações artísticas além de reforçar o “clima de cooperação geral” da instituição. Salientamos também que o salão teve como primeiro espaço o Auditório da Escola de Professores como descrito em uma nota publicada na Gazeta do Povo de 02 de novembro de 1944. “O I Salão Paranaense de Belas Artes será instalado no ‘Ginasium’ da Escola de Professores. O interesse que vem causando a sua próxima instalação diz bem do crescente grau de cultura do nosso povo, que sempre soube dar o mais entusiasta acolhimento às realizações de fundo artístico cultural.” A Escola de Professores ainda receberia os salões⁵³ de número III, IV, VI, VII.

Pilotto participaria ainda mais duas vezes do salão, como júri, na terceira e na décima terceira edições de 1946 e 1956 respectivamente. Em relação ao III Salão Paranaense de Belas Artes temos a seguinte notícia publicada na Gazeta do Povo:

Será instalado solenemente no dia de amanhã o III Salão Paranaense de Belas Artes. Como se verifica todos os anos ao mesmo concorrerão artistas de renomado valor, dos mais representativos em nosso mundo artístico. O *Pavilhão de Educação* à Rua Emiliano Pernetá será o local da interessante amostra de arte. [...] A comissão *Julgadora dos trabalhos do III Salão Paranaense de Belas Artes*, sob a presidência do Dr. Osvaldo Pilotto Diretor Geral da Educação, está assim constituída: drs. José Muggiati Sobrinho, Wilson Martins, Newton Carneiro, Themistocles Linhares, *professor Erasmo Pilotto e Dalton Trevisan*. (3 dez.1946, grifo nosso).

Como já salientamos anteriormente, a Escola de Professores foi utilizada como local para receber a exposição, fato que ocorreria pela falta de locais adequados para receber eventos deste porte, mas também por ter a Escola de Professores construído uma representação de um local destinado à divulgação das artes e da cultura. Representação esta que seria reforçada pela presença de Osvaldo Pilotto, que nesse mesmo ano havia assumido a direção da instituição, e de Erasmo Pilotto, que ocupava o cargo de assistente técnico. Não encontramos referências à participação das alunas da Escola de Professores nessas outras edições do certame, como ocorreu no primeiro salão.

Outro ponto a ser destacado é a participação de Dalton Trevisan no júri no salão. O escritor já tinha, no início da década de 1940, dedicado-se à literatura com a criação do periódico *Tingüi*, e no ano de 1946, fundou, com a ajuda de Erasmo

⁵³ De acordo com Justino (2005) o segundo salão não existiu, sendo apenas lançado seu edital.

Pilotto, a revista Joaquim, dedicada à literatura e arte, como veremos mais adiante. Mas a escolha de Dalton para figurar no júri poderia ser atribuída à revista e à parceria com Pilotto.

A criação do Salão Paranaense de Belas Artes torna realidade um antigo anseio da classe artística curitibana. Quatro anos depois, seria realizada outra antiga reivindicação: em 1948 é fundada a Escola de Música e Belas Artes - EMBAP, entidade pública de caráter estadual, ansiada desde 1903 com os primeiros projetos de Alfredo Andersen. Sua criação se deu a partir de um esforço conjunto de intelectuais e artistas e das diversas instituições culturais da cidade. Surgido na Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê - SCABI, da qual faziam parte Erasmo Pilotto e Raul Gomes, o movimento recebeu apoio da Academia Paranaense de Letras, do Círculo de Estudos Bandeirantes, do Centro de Letras do Paraná, do Centro Feminino de Cultura, da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, do Instituto de Educação e do Colégio Estadual do Paraná.

No documento *Relatório de verificação para efeito de reconhecimento* (EMBAP, 1954) temos descrito o processo de criação e oficialização da EMBAP, que menciona que a SCABI convocou os presidentes das principais sociedades culturais de Curitiba para uma reunião preliminar. A comissão entregou o memorial para Moisés Lupion, Governador do Estado, que enviou mensagem à Assembléia Legislativa. Em 17 de abril de 1948, foi inaugurada a escola e em 3 de outubro de 1949 foi sancionada pelo Governador a lei da Assembléia Legislativa n°. 259 que criou a EMBAP como um instituto autônomo. A escola funcionou, primeiramente, na Rua Emiliano Pernet, n°. 50, passando, após 1951, para a sua sede oficial, o prédio de n°. 179 da mesma rua, onde se encontra até hoje. Em 1954, recebe o reconhecimento oficial do Conselho Federal de Educação.

De acordo com o *Regulamento*, a escola teria dois departamentos: um de Música e outro de Artes Plásticas. No mesmo documento, temos a listagem dos professores interinos considerados fundadores da instituição. Faremos a seguir a transcrição do corpo docente do departamento de artes plásticas:

ESTANISLAU TRAPLE, da Cadeira de Desenho do Gesso e do Natural; OSWALD LOPES, da Cadeira de Modelagem; GUIDO VIARO, da Cadeira de Composição Decorativa; OSVALDO PILOTTO, da Cadeira de Geometria Descritiva; WALDEMAR CURT FREYSLER, da Cadeira de Perspectiva e Sombra; FREDERICO LANGE DE MORRETES, da Cadeira de Anatomia e Fisiologia; ARTHUR NISIO, da Cadeira de Desenho do Modelo Vivo; DAVID ANTONIO DA SILVA CARNEIRO, da Cadeira de Arquitetura Analítica;

ERASMO PILOTTO, da Cadeira de História da Arte e Estética; THEODORO DE BONA, da Cadeira de Pintura; ERBO STENZEL, da Cadeira de Escultura; JOSE PEON, da Cadeira de Gravura. (1948, p. 12, grifo nosso).

Pelo documento temos a atribuição de Erasmo Pilotto para a cadeira de História da Arte e Estética. Sobre sua participação temos o seguinte depoimento:

Enquanto às outras instituições [havia anteriormente remetido ao Gerpa] ideadas por Raul Gomes, o seu temperamento era um vulcânico temperamento e sua grande tarefa além da fundamental de conceber o plano, fora a de convidar gente para levar aquelas idéias à execução. Nessa mobilização, fui, de novo, o amigo. E assim é que me coube estar entre os fundadores do Salão Paranaense de Belas Artes, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. Por duas vezes fui membro do júri do Salão Paranaense de Belas Artes. E na Escola de Música e Belas Artes do Paraná vim, em 1948, a ocupar a cadeira de *História de Arte e Estética*. (PILOTTO, 2004, p. 125, grifo nosso).

Não existe registro da participação de Gomes no corpo docente da instituição. Sua participação se deu mais como um animador cultural do que propriamente como colaborador. Em relação à passagem de Erasmo Pilotto temos referências que demonstram que seu tempo de permanência na Instituição foi um pouco maior, do que apenas sua presença no ano de 1948, atuando se não como docente pelo menos como parte do Conselho Técnico do Administrativo⁵⁴. Em reportagem publicada no jornal Gazeta do Povo (18 abr.1948) temos a referência à primeira congregação dos professores da EMBAP, onde foi indicada uma lista tríplice para o cargo de diretor, que de acordo com o Regimento (1948) da EMBAP, seria determinado pelo governador, composta pelos nomes de Fernando Corrêa de Azevedo, Benedito Nicolau dos Santos e Frederico Lange de Morretes. Além desses foram indicados o restante da diretoria composta pelos professores Edgard Sampaio, vice diretor, Osvaldo Pilotto, secretário e Osvaldo Lopes, tesoureiro. O conselho administrativo foi constituído pelos professores Estanislau Traple, Erasmo Pilotto, João Turin, Antonio de Barros, Bento Mussurunga e Jorge Kaszás. Nesta

⁵⁴ O Regulamento da EMBAP delibera sobre a administração da escola definida da seguinte forma: "Art. 4o - A administração da Escola será exercida pela Congregação, pelo Conselho Técnico-Administrativo [CTA] e pela Diretoria, constituída esta, pelo Diretor, Vice-diretor, Secretario e Tesoureiro.

Art. 5o - O Diretor será nomeado pelo Governo do Estado dentre os catedráticos componentes da lista eleita pela Congregação.

Art. 6o - O mandato da diretoria é de dois anos.

Art. 7o - A Congregação será constituída pelos catedráticos, pelos docentes-livres em exercício de catedráticos e por um representante dos docentes-livres.

Art. 8o - O CTA será escolhido pela Congregação, devendo ser renovado pelo terço, anualmente. § - Serão seis os membros do CTA: três do Departamento de Musica [...] e três do Departamento de Belas Artes." (1948, p. 3-5).

mesma reportagem temos informação da aprovação de um voto em louvor para Moisés Lupion e Erasmo Pilotto.

Ficou assentado que o Prof. José Peon cunharia uma medalha de bronze comemorativa a fundação da Escola e foram aprovados votos de louvor ao snr. Moisés Lupion e ao Prof. Erasmo Pilotto, pela atuação que tiveram na fundação da Escola. (Idem).

Diversas reportagens publicadas nos jornais *Gazeta do Povo* e *O Dia* elogiavam a iniciativa de Moisés Lupion na promoção da cultura no Paraná com a criação da EMBAP, o que justificaria o voto de louvor dado ao político pela congregação da instituição. Desta forma a indicação de Erasmo Pilotto para também receber um voto de louvor, ao lado de Lupion, indica que sua participação tenha sido mais expressiva do que mostra seu relato citado anteriormente, quando se coloca como um colaborador de Gomes no projeto da EMBAP. Sua participação no Conselho Técnico Administrativo se deu até fevereiro de 1951, como relata a *Ata da VI Reunião da Congregação dos Professores* (EMBAP, 1954), informando sobre o fim do primeiro mandato do Conselho Técnico Administrativo e das eleições ocorridas em 12 de fevereiro de 1951. Quanto a docência da cadeira de História de Arte e Estética Nelson Luz assume a cadeira em 1954, embora seja pouco provável que Pilotto tenha continuado na cadeira já que em janeiro de 1949 é nomeado como secretário de educação e cultura.

2.3 ERASMO, UM MOÇO DO JOAQUIM?

Em 1946 é fundada a revista *Joaquim* em homenagem “a todos os Joaquins do Brasil”, revista literária que tinha por objetivo agitar o campo literário e artístico regional, se opondo à tradição e assumindo uma postura renovadora ao combater o paranismo. Como epígrafe da segunda edição, traz uma citação de Stendhal: “*Elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer.*”⁵⁵ A revista “cristalizou os anseios dos moços que há muito vinham tentando definir suas ideologias e inquietações; foi visto como um milagre possível.” (SAMWAYS, 1988, p. 59). A autodenominação de moços, que foi utilizada pelos integrantes da *Joaquim*, não faz referência à faixa etária – embora alguns de seus membros, como Dalton Trevisan,

⁵⁵ “Está geração não tem o que continuar, ela tem tudo para criar.” A citação foi sugestão de Wilson Martins, colaborador da revista, que no período da *Joaquim* estava sendo beneficiado com bolsa de Estudos em Paris. (MARTINS, 2005).

Poty Lazzarotto, Wilson Martins estarem na faixa dos 20 anos – mas, para expressar pontos comuns na linha de pensamento, ou de acordo com Osinski (2006, p. 126), a referência de *novo* ou *moço* remete uma opção pela modernidade, pela antitradição, ou pela oposição aos *velhos*.

A *Joaquim* foi fundada por Dalton Trevisan, que procurou Erasmo Pilotto com os planos para revista, e após amadurecerem a idéia buscaram outros colaboradores como Antônio Walgner e Guido Viaro. Para Samways (1988), não havia um grupo que deu origem à *Joaquim*, as produções eram realizadas individualmente e discutidas na casa de Erasmo Pilotto ou no ateliê de Guido Viaro, este que já servia de ponto de encontro de intelectuais⁵⁶. Wilson Martins, um dos colaboradores da revista⁵⁷, diz em entrevista, que não havia um grupo, que a idéia da revista era inteiramente de Dalton Trevisan “em certo sentido foi a revista que formou o grupo e não ao contrário.” (MARTINS, 2005, p. 1). Para Martins a opção de Dalton em procurar Erasmo Pilotto, foi mais por amizade do que propriamente por afinidade estética.

Erasmo Pilotto, que era amigo dele, pessoal, mas não era muito de freqüentar rodas, as nossas rodas literárias, quer dizer, o grupo que poderia ser visto como o grupo da *JOAQUIM*. O Erasmo até na minha impressão, pertenceria mais ao grupo dos paranistas do que dos Joaquinistas. E essa foi a grande polêmica daquele tempo. Havia em Curitiba um grupo já estabelecido de escritores famosos, reconhecidos, tipo Plácido e Silva, Ciro Silva, que não eram parentes, Walfrido Pilotto, Romário Martins... bem mais velhos do que nós e que se reunia na porta da Livraria Mundial, na 15 de Novembro, enquanto nós nos reuníamos no outro lado da rua, exatamente em frente, onde era então a Livraria Ghignone. De modo então que até fisicamente eram dois grupos separados e opostos. (Martins, 2005, p. 1).

Foi do próprio Dalton que apareceu assim e nós aderimos. Foi uma espécie de constelação que se formou, porque nós éramos amigos dele e ele nosso, então automaticamente nós entramos na mesma briga. Por isso que eu digo, o Erasmo Pilotto é um pouquinho como o Pilatos no credo. Ele era amigo do Dalton, e escreveu na *JOAQUIM*, mas não era um espírito

⁵⁶ Ida Hanemann de Campos, artista plástica que estudou com Viaro, aproximadamente em 1941, faz um relato do ambiente da Escola de Desenho e Pintura de Viaro, onde alunos, escritores, profissionais das artes plásticas e a família do artista se reuniam com freqüência: “Os modelos vivos eram pacientes, pés, mãos, rostos, barbas, risos, piadas espalhavam-se no alegre ambiente onde intelectuais ali se reuniam. Foram momentos especiais ouvindo Erasmo Pilotto, Osvaldo, Turin, Serafin França, Nelson Luz, Osvaldo Lopes e outros.” (1997). A artista ainda lembra da parceria entre Viaro e Dalton Trevisan que freqüentava também o ambiente da Escola e tinha seus contos ilustrados por Viaro.

⁵⁷ Colaboraram com a revista também, intelectuais e artistas locais entre eles Poty Lazzarotto (1924–1998), Euro Brandão (1924–1999), Temístocles Linhares (1905–1993). Aconteceram também colaborações de outras artistas e escritores de âmbito nacional como: Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), José Paulo Paes (1926–1998), Portinari (1903–1962), Di Cavalcanti (1897–1976), Vinícius de Moraes, (1913–1980), Otto Maria Carpeaux (1900–1978), Sérgio Milliet (1898–1966), Renina Katz (1925), entre outros.

moderno, ao contrário, era um espírito bem mais conservador, clássico e, como mencionei há pouco, muito mais ligado espiritualmente ao Paranismo do que a qualquer reforma estética. Tanto que saiu logo. Diria que foi mais como amigo do Dalton que ele aceitou colaborar para a fundação da revista. (Idem, p. 3-4).

Para Martins, o posicionamento estético de Pilotto não era propriamente modernista, revelando uma tensão entre valores modernos e tradicionais. Pois apesar de admirar, por exemplo, a obra de Viaro, considerada moderna para a época e para o contexto local, se identificava com Emiliano Perneta, que os modernos da Curitiba dos anos quarenta combatiam. O comentário de Martins cria uma polarização entre dois grupos um representando os valores tradicionais, o grupo paranista e outro os valores modernos, o grupo dos Joaquinistas, aproximando-o mais do primeiro grupo. Quanto ao posicionamento estético de Pilotto no campo artístico, cabe a mesma observação realizada no campo educacional de sua preferência por um estilo mais próximo da arte erudita e dos grandes cânones, embora sua posição não possa ser taxada de conservadora, mas refletia o *habitus* dos grupos intelectuais associados a SCABI, ao Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen e ao primeiro grupo de professores da EMBAP.

A tensão, descrita por Martins, possivelmente seria a razão da saída de Erasmo Pilotto da revista logo nas primeiras edições. Mas como lembra Oliveira (2005), a *Joaquim* sempre fugiu aos rótulos, como se percebe no *Manifesto para não ser lido* (PILOTTO, abr 1946)⁵⁸, um texto colagem que ressalta sua concepção de arte como aquela “rebeldia mais nobre.”

Admirando a arte, ainda assim nossa preocupação era, sobretudo, social e política (não política de partidos ou política de particularismos, ou compromisso e aspiração do poder). Pregação e movimento em torno do que poderemos sugerir, resumindo, com a expressão: idealidade política, - “a rebeldia mais nobre”. De certo, amávamos a arte, mas tínhamos um pouco o sentimento tostoiano de que há algo além dela. E, afora isso, não nos iríamos perder no ambiente do modernismo inicial brasileiro, muito pequeno para nós. A própria criação literária era para nós menor do que aquela ampla ação político-social. (PILOTTO, 2004, p. 123-124).

O Manifesto, que é o editorial da primeira revista, traz citações de Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakoski. Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine. A escolha dos autores não privilegiou nenhuma nacionalidade, tendência literária ou geração específica. Optando “pela diversidade e com uma

⁵⁸ O texto não é originalmente assinado sendo sua autoria afirmada por autores como Sawmays (1988) e Oliveira (2005), o próprio Pilotto, também faz referência ao texto o assumindo como autor (2004).

única semelhança entre todos, a opção por vivenciar, por estar presente e agir dentro de sua sociedade e seu tempo.” (OLIVEIRA, 2005, p. 77).

A escolha das citações realizadas por Pilotto remete a concepções de arte desenvolvidas no Centro de Cultura Filosófica. Inicia o Manifesto com a citação de Rilke, “Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso” (apud PILOTTO, abr. 1946, p. 2), fazendo referência à experiência. Ou seja, Pilotto não descartava os *velhos*, pois é com a experiência que se produz a poesia. O segundo trecho é de Dewey, traz a marca da preocupação democrática, tão significativa para ele.

Deveria existir maior variedade de empreendimentos e experiências de que todos participassem. Não sendo assim as influências que a alguns educam para senhores, educariam outros para escravos. [...] uma separação entre a classe privilegiada e a classe submetida impede a endosmose da experiência. (idem)

Dando continuidade à preocupação com as questões sociais e artísticas temos a terceira citação de Gide: “O vivo interesse que em mim despertam os acontecimentos que se preparam e particularmente a situação da Rússia, me afasta das preocupações literárias...” (idem). O quarto texto, ou melhor, frase define “o conflito entre o artista – um ser que deveria dedicar-se à liberdade absoluta de poder escrever o que quiser, sem se importar em seguir ideologias – e o homem – o ser ativo, social e politicamente participante.” (OLIVEIRA, 2005, p. 75): “... eu me domo, o pé sobre a garganta de minha própria canção” (MAIAKOVSKI apud PILOTTO, abr. 1946, p.2). Sergio Milliet, crítico brasileiro, discorre sobre a arte e os perigos do individualismo e da perda da função comunicativa da arte, onde “ela passará pouco a pouco a instrumento de expressão individual, de nenhuma utilidade para os demais membros do todo social.” (MILLIET apud PILOTTO, abr. 1946, p.2). Mas apesar desse processo aponta as condições de mudança dentro de uma linguagem artística acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação.

... Talvez já nos encontremos em plena subida para o novo clima social... Tudo leva a crer que assim seja. O artista sensível, antes marginal, assume agora a liderança e fala numa nova linguagem que ainda não conhece gramáticas. Do México e dos Estados Unidos, da Espanha e da Rússia vêm-nos exemplos de um muralismo triunfante, perfeitamente funcional através do qual se dizem ao povo coisas importantes e de um modo acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação. Coisas sobretudo que representam um sentir igual, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas. (idem)

E defende também que os novos artistas não vislumbrem o desdém superior e o desprezo infantil ao inteligível, da mesma forma que os velhos estetas se desprendem da vida. “Isto significa apenas volta ao principal essencial da arte, à expressão.” (idem). O sexto texto de Carpeaux, fala das mudanças, daquilo que os historiadores chamarão do “século do subconsciente”, E conclui: “A história é um ato prático. Acabamos de descobrir um novo universo (o subconsciente); agora trata-se de dominá-lo. Quanto à literatura, novas transformações estilísticas estão a postos. E as transformações integrais do estilo literário têm sempre um sentido profundo.” (idem). E termina o manifesto com o texto de Verlaine:

Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos românticos, decadentes, símbolos, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que ele me comovam ou simplesmente me encantem, mesmo e talvez sobretudo sem que, como o Dindon de Florian, em não saiba bem por que, todos eles me são caros. (idem).

As palavras de Verlaine definem bem o espírito da direção de Erasmo da *Joaquim*, não existem rótulos, existem encantamentos e comoções. Embora essa postura, não tenha sido bem definida por Dalton Trevisan. Em depoimento dado a Samways, Pilotto define a direção que imprimiu à *Joaquim* no início:

[...]nos números iniciais em que fui seu mentor, foi o de afirmar, primeiro, uma posição em que não há separação entre literatura, ou melhor, a arte e as preocupações com os problemas do homem, filosóficos e sociais – não porque essas preocupações devem invadir, necessariamente, ou mesmo, mais freqüentemente, a produção artística, mas porque estas ordens de vivências co-existem num mesmo estado de espírito, e não como duas massas separadas, mas como massa única, de que são feitos os produtos artísticos, discussões filosóficas e intervenções sociais, e conforme a nuance das circunstâncias, às vezes, entremesclado. U’a mesma atração determina estes movimentos sem que isso exija à arte, obrigatoriamente filosófica, social ou panfletária. Eu, pessoalmente, nunca senti fragmentação de ler Verlaine e ler *Escravidão Moderna* de Tolstoi [...] era uma cobertura para o movimento renovador que se operava no mundo, mas que trazíamos, um pouco, em primeira mão ao Paraná, sem nenhuma concessão à leviandade disfarçada no escândalo, seriedade essencial – honestidade na vida do espírito – é uma nota bem paranaense. (PILOTTO apud SAMWAYS, 1988, p. 61)

A idéia defendida por Pilotto não era de definir uma única tendência estética. Apesar de inovador, a *Joaquim* não deveria significar a negação do passado. Na continuidade do depoimento, afirma que a *Joaquim* é a continuação do movimento de renovação literária do Paraná, posição que talvez não fosse unânime no grupo.

Arte nova, mas sério devassamento de formas e dimensões novas; séria ruptura de dogmas, para alargamento, mantida a exigência permanente de

que a arte alcança o artístico, ainda que os conceitos de artístico se quebrem e se dilatam na pesquisa permanente, na descoberta livre e, se quiser, audaz. Isto, na verdade, apenas continuava uma linha paranaense que teve seu momento inicial, quando Jurandir Manfredini e seu grupo proclamava, em 15 de outubro de 1926, o “Espírito Moderno”, mas não se deixava arrastar à extravagância. Levo adiante e atualizo a linha que fez simbolistas à Emiliano, Dario e Silveira Neto, quando da onipotência e onipresença do parnasianismo. Joaquim é uma continuação. A “intérmina jornada”. A mesma linha que marca a seriedade essencial da pesquisa nas artes plásticas paranaenses e na ordem intelectual de modo invariável. (Idem, p. 61-62).

As palavras de Erasmo Pilotto, entregues a Samways em um manuscrito, têm na sua opinião o significado “que realmente, nos primeiros números, além de um dos diretores, ele foi o orientador e, por vez, quase o único colaborador.” (idem). Sua participação se deu nos primeiros quatro números, com a direção da revista, publicação de ensaios, realização de entrevistas e na escolha de textos e citações⁵⁹.

No primeiro número publicado em abril de 1946, além do manifesto já comentado, Erasmo realiza duas entrevistas: a primeira não assinada intitulada *Julgamento da Música Brasileira*, onde entrevista Bianca Biancchi e Mário de Andrade. A segunda entrevista é com Poty, intitulada *Poty e a Prata de Casa*,. Essa entrevista revelaria certa tensão existente entre a tradição e o novo. Inicialmente o entrevistador questiona Poty sobre suas impressões em relação à *Exposição de Arte Degenerada do III Reich*⁶⁰, e depois vai guiando, discorrendo sobre suas impressões sobre a arte européia, sul americana, brasileira e por fim paranaense, sobre a qual temos o seguinte comentário de Poty:

Falta-nos “importação”. Parece que nos contentamos sempre com a “prata de casa”, sem nos preocuparmos em saber se ela é mesmo boa. Além disso, os *captains* do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservadorismo com tradição. Acredito que tradição seja uma coisa que nos ajude a caminhar para frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito [...] Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nosso artista. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros, apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram para lá os Niemmeyer, Os Portinari, etc., sem esquecer os seus próprios artistas [...] Ainda agora Guignard foi contratado por dois anos, para ensinar desenho à gurizada de Belo Horizonte! Este é o caminho que temos que seguir. De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando

⁵⁹ Não é nosso objetivo realizar uma análise de toda a produção da revista Joaquim, informações sobre ela podem ser obtidas no trabalho de Marilda Binder Santos Samways, 1988, *Introdução à Literatura Paranaense*, e na dissertação de mestrado de Luiz Cláudio de Soares de Oliveira, 2005, *Joaquim contra o Paranismo*.

⁶⁰ A referência é a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1945 na Galeria Askanazy. A exposição e trouxe artistas considerados perniciosos pelo regime nazista alemão, adeptos da estética greco-romana, consideram a arte-moderna, como degenerada. Entre os artistas da exposição estavam Kate Kollwitz, considerada a maior artista da exposição por Poty, e Lasar Segall, artista lituano, que participou do movimento modernista brasileiro.

Campofiorito no Rio, uma crítica que entenda, para não ficar em uma apreciação meramente literárias: “Fui ao salão e vi umas belas gardênias de Fulano.” Campofiorito não é um pregador de idéias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar. Precisamos de alguma coisa semelhante. Além disso, creio que nos faz certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte. (POTY, 1946, p.7-8).

Um ponto interessante a se destacar na entrevista de Poty é a sua indicação para a promoção do ensino de desenho para crianças e adolescentes. Este fato revela a preocupação dos intelectuais com o campo da educação estética. Fez parte desse número também a seção *História Contemporânea*, uma continuação do manifesto, que trazia citações de Oswald de Andrade, Leonardo Estarico, Carlos Drummond de Andrade, Franklin Delano Roosevelt, Sérgio Milliet e Waldo FRANK – este último sendo também citado na obra *Prática da Escola Serena* (1946) .” A América tem que ser criada pelos artistas, quero dizer artistas de toda a ordem [...] Só os artistas podem criar a América e só na medida em hajam cumprido a sua tarefa de criação, poderão os políticos e os críticos levar avante o que tenha sido criado.” (abr. 1946, p. 9). A coluna *História Contemporânea* acabaria se tornando permanente. Fechando a revista com a primeira parte de um artigo sobre Tolstoi, ilustrado com uma fotografia de Pilotto em sua mesa de trabalho.

A segunda edição, de junho de 1946, traz uma entrevista com Guido Viaro, intitulada *Gatti Rabbiosi*, que inicia com o seguinte comentário “Estudei Viaro, a linha desta entrevista de acordo com a tua personalidade. De certo se fosse ouvir o Traple seriam diferentes as minhas perguntas.” (PILOTTO, jun. 1946, p. 5). Essa edição também traz a segunda parte do ensaio sobre Tolstoi, que assim termina:

“Disse-te que Tolstoi era um russo. Procurei mostrá-lo em alguns traços. Ficou muito para ser dito ou apenas anunciado. E Agora, digo-te de novo que ele era um homem bom, um homem de bem. E foi coerente e simples. Apenas se deve acrescentar que foi um gênio e cristão. E, por tudo isso ele é, seguramente um homem perigoso”. (idem, p. 15).

A contradição de Tolstoi ser um gênio e cristão é considerada por Pilotto como uma posição conciliatória. De certa forma foi a postura que tentou imprimir a revista, enquanto diretor.

Na edição de julho de 1946, temos uma entrevista com Arthur Nísio⁶¹, intitulada: *Problemas contemporâneos da arte*, onde Pilotto retoma a preocupação

⁶¹ Erasmo havia entrevistado anteriormente Nísio para o jornal O Dia de 23 maio 1946, p. 4.

com o individualismo na criação artística, colocada no Manifesto, na citação de Sergio Milliet. Ao indagar Nísio, faz a seguinte observação:

Pouco importa que se nos diga que a indagação artística nada tem que ver com filosofia. Seria essa a objeção mais ignorante que se nos poderia levantar, como seria de má fé ou má visão ao alvo opor a legitimidade da permanente pesquisa contemporânea, os excessos inevitáveis de alguns. E nada disso choca com o que dissemos do sentido individualista da criação artística. Quem tenha a inquietação de uma pergunta, pelo menos carece de conhecer as repostas que já foram pronunciadas. Eu conheço poetas que produziram sem problemas sem perguntas, mas apenas no primeiro momento, enquanto não tinham uma verdadeira consciência artística. Isso tudo, porém, Nísio, não pretendo fazer a defesa da arte contemporânea, nem me situar contra a tradição, etc. Por isso detenho o meu pensamento, assim incompleto. (PILOTTO, jul. 1946, p. 4).

No trecho escolhido temos a afirmação de que a arte e filosofia estavam relacionadas, preocupação que levou a escrita do artigo *A Filosofia e a Arte*, publicado parcialmente nessa edição. Como vemos em sua justificativa onde aponta dois fatos para a escrita do artigo, o primeiro “é a excepcional repercussão que vem tendo, dentro do pensamento francês contemporâneo a obra de Jean Paul Sartre” o segundo fato seria:

a extensa formulação teórica que cercou algumas escolas de arte de nossos dias, uma elaboração conceptual em torno dos rumos da produção artística, uma como que filosofia das escolas, de tal ordem que, por vezes, chegava a invadir o plano da própria concepção da vida. Veja-se o caso do surrealismo. (idem, p. 17).

A quarta edição, a última da qual Pilotto faz parte, tem como sua colaboração o final do artigo *A filosofia e a Arte*, chamado nessa edição de *Filosofia e Arte*. Sua saída da revista é noticiada na Gazeta do Povo de 1º de agosto de 1946:

Joaquim – o professor Erasmo Pilotto que vinha dirigindo a revista de literatura e arte Joaquim – revista paranaense que alcançou uma projeção nacional – por motivo de suas atividades profissionais, deixou ontem a direção da referida notícia.

Mesmo com sua saída, substituído na direção por Poty, a *Joaquim* já havia alcançado notoriedade nacional. A razão da saída de Pilotto pode ser atribuída às tensões promovidas desde o primeiro número, em uma seção provocativa intitulada *Oh! As idéias de província*, constituída de reproduções de notícias publicadas na imprensa local. Temos no primeiro número a seguinte nota: “O sr. Valfrido Piloto é o maior prosador paranaense. I Serro Azul, na Gazeta do Povo.” (Joaquim, abr. 1946, p. 5). Valfrido responde em um artigo, publicado na Gazeta do Povo de 27 de abril

de 1946, intitulado *Seu Joaquim um pobre Diabo – Bilhete apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante*, onde lemos:

[...] gostei, em linhas gerais, da revista, pois está no meu feitio ser do contra. Uma espécie assim, de profanação benéfica. No entanto, é preciso que os mais ou menos ajuizado, como você, não se prestem a servir de cartaz a bobalhões e cabotinos. Aliás, falando em cabotinagem, fiquei constrangido diante da pose com que você se fez fotografar em sua mesa, para o Joaquim sair mostrando pela rua. [...] O caso é este: páginas atrás encontro sob o título: “Oh! As idéias da província...” a frase enviada de São Paulo, por Serro Azul, na qual, [...] dizia, a propósito do *Diário de um Tempo Ruim*, que eu sou “o maior escritor paranaense”. [...] eu bem lhe preveni que a frase a meu respeito ia incomodar. Os candidatos a “melhor” e a “maior” são tantos quantos os que por aí borram papéis [...] essa coisa de “melhor”, de “maior”, de “grande”, de “inconfundível” é a mais gozada comédia que diabo inventou. E quando é um diretor de um infeliz *Joaquim* quem faz este proclamar tais adjetivos em proveito próprio [...] não é tão engraçado, meu prezado parente carnal, encontrar o *Joaquim*, o revoltado, mas impotente *Joaquim*, destinado a criticar os cabotinos, pondo-se a gritar, como naqueles já aludidos tópicos em negrito, jogados na página “Música de Fundo”. *Sonata ao Luar* de Dalton Trevisan – vale por uma garantia de revivescência literária do Paraná. *Sonata ao luar* é um sonho estranho de cento e três páginas, mas Dalton Trevisan é um grande e inconfundível poeta a quem Allah – o exaltado – jamais deixou de inspirar, e assim por diante. Tudo isso é muito engraçado, não acha Erasmo? É tão engraçado que resolvi gargalhar neste bilhete – um pobre bilhete confuso e mal escrito, como o artigo com que você focalizou ante-ontem pelo O Dia, o problema do Salão de Artes da Prefeitura. E ponto final, ou talvez, vírgula. (PILOTTO, abr. 1946, p. 4).

Como membro da Academia Paranaense de Letras, Valfrido Pilotto era considerado um escritor de prestígio, sua atuação era reconhecida como um dos iniciadores do modernismo no estado. Dessa forma a “brincadeira” realizada na *Joaquim*, ainda mais tendo como diretor seu primo “sempre distante”, parece ter sido o motivo principal de seu artigo, já que em termos estéticos viria a lamentar o fim da revista anos depois⁶²:

[...] é de justiça deplorarmos o desaparecimento de Joaquim, a qual, aliás, contra minha expectativa, - realizou bela trajetória e, indiscutivelmente,

⁶² A *Joaquim* teve 21 números, sendo o último publicado em dezembro de 1948. Sobre o fim da revista Wilson Martins comenta: “Terminou porque o Dalton cansou e também um pouco porque eu acho que aquele grupo inicial, aquele núcleo inicial foi se desfazendo e ele não teve uma sequência de geração que se reunisse em torno dele. O Dalton era o Dalton, não é? Não há uma “escola Dalton” e não há um “grupo Dalton.” Tanto que você veja, esses colaboradores todos do começo da *JOAQUIM* eram todos mais velhos do que ele. Menos eu que sou mais ou menos da idade dele. Ele é de 1925 e eu sou um pouquinho mais velho. Mas os outros eram bem mais velhos, o Erasmo, o Brasil Pinheiro Machado, o Temístocles, o Bento Munhoz da Rocha, eram homens que nasceram em 1905, em 1915... E na geração seguinte, que seriam os mais moços que o Dalton, não se formou esse grupo ao redor da *JOAQUIM*, que terminou um pouco por exaustão generacional. [...] Dois anos, mas esses 21 números não atraíram outros nomes, ou então o Dalton não quis atrair, também é possível, porque ele tem um gênio um pouco particular. É possível que ele não tenha feito nenhum esforço para receber novos nomes, gente mais moça... De qualquer maneira, a *JOAQUIM* se extinguiu, por assim dizer, por consumpção.” (2005, p. 8)

marcou época. Os novíssimos, os que se sentem (como também alguns de nós outros) numa 'ilha', têm tido razão, até certo ponto, quando buscam ligação com os de fora. É defesa contra o empalhamento em vida [...] na ânsia de salvação, porém como procederam diferentes esses valores e magnificamente insolentes moços do Paraná?[...] (PILOTTO, 1949).

Não existem depoimentos de Erasmo Pilotto sobre sua ligação com seus primos Osvaldo e Valfrido. Nossas referências mostram que os três participaram de diversas iniciativas em comum, como a criação do Salão de Belas Artes, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, além do apoio comum a grupos como a SCABI e a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen. O comentário de Valfrido, um "Bilhete apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante", nos leva a crer que a sua relação talvez não fosse próxima, mas de maneira alguma inamistosa, afinal a participação em diversas atividades em conjunto os levariam a manter uma certa proximidade.

É mais provável que a tensão causada pelo artigo de Dalton Trevisan, *Emiliano o Poeta Mediocre*, publicado no segundo número da revista, tenha levado Erasmo Pilotto a sair da *Joaquim*, embora o incidente com seu primo tenha sido um ponto inicial, já que se afastava de sua idéia conciliadora. No referido artigo, Trevisan, citando na epigrafe Jean Cocteau "Não cabe aos moços comprar valores consagrados", tem como principal objetivo criticar o mito Emiliano, acusando-o de ter fechado ao Paraná o caminho da modernidade, e procurando romper com um autor consagrado para impor um novo rumo ao campo literário. Essa edição da *Joaquim* teve um caráter de ruptura. Em seu artigo, Trevisan ataca o provincianismo curitibano, considerando que Emiliano Pernetta foi uma vítima tanto em vida como 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, jun. 1946, p. 16). Sobre sua poesia, diz que: "Ele fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para criança ao sol, o sonho de saúde de um moço convalescente." (Idem) e sobre sua ligação com o simbolismo afirma, que apesar de:

...reconhecer-se a suficiência de sua expressão melódica, muito embora fosse construída de valores cômodos [...], acompanhado de indefectíveis imagens de dicionário grego-latino, como filhinhos bem comportadinhas que vão a missa com a titia. Pois, de novo [...] além das imagens surradas do dicionário grego-latino, só há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc, sempre citado por quem nunca o leu. (idem).

E atribui a admiração de tantos intelectuais locais à sua obra ao seu carisma pessoal.

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Erasmo Pilotto, por um mau poeta? É que, se era poeta mau, Emiliano foi também uma pessoa encantadora, com uma personalidade imponente, conversador, mágico, bom amigo. Para a Curitiba colonial de então [...] E a província cingiu-lhe a fronte com uma coroa de lours, afim de ele julgar-se, em sua vaidade e no seu orgulho, o eleito dos deuses; esta é a culpa da província, esta é a culpa de Emiliano também. E se, por isso, só não o compreendemos, como até o amamos em sendo prata de casa, devemos contudo julgá-lo pela sua obra, sem ter conhecido o homem, que foi mais brilhante do que o artista. (idem).

Continua fazendo considerações sobre a obra *Emiliano* de Pilotto: “E se, lido em Erasmo Pilotto, Emiliano parece maior do que é, é que o ensaísta o transfigura, emprestou-lhe uma centelha alheia.” (idem). E conclui o artigo dizendo:

E, pois hélas! Não se perca tempo, vamos aos valores supremos, a essas experiências decisivas de Rilke, Aragon, Drumond (sic) de Andrade. ‘Ilusão’ é, porventura, o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15⁶³, e, para nós, nesse instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15 que procuramos atingir. (idem, p. 17).

Para Trevisan, a obra de Emiliano não atravessa a esfera local, não é um valor consagrado que os moços devem comprar. Ao lado do artigo foi publicada uma carta de Carlos Drummond de Andrade⁶⁴, endereçada a Dalton Trevisan, onde se lê:

Estou recebendo o primeiro número de “Joaquim.” Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que tôda (sic) a geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura [...] Encontro em vocês do Paraná êsse (sic) fermento de ‘coisa nova’ que é tão precioso e passa tão rápido. [...] Que delícia uma revista cuja a redação é na rua Emiliano Pernetá, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título “Emiliano, poeta medíocre”! Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto. Mas espero que vocês nos darão sensações mais duradouras do que o espanto [...].(DRUMMOND, jun, 1946, p. 17).

A publicação do texto de Carlos Drummond de Andrade parece caracteriza-se como uma estratégia de auto-afirmação, que fazia parte da estratégia editorial da revista que tinha sua circulação cuidadosamente controlada, a maior parte de seus

⁶³ A referência é a Rua XV de Novembro, rua central de Curitiba que na década de 1940 era considerada o centro cultural da cidade.

⁶⁴ Rio de Janeiro, 5 de maio de 1946.

exemplares eram enviados a poetas, escritores e intelectuais escolhidos pelo corpo editorial a revista. Em reação aos escritos, Raul Gomes escreve para *O Dia* um artigo intitulado *O Paraná não tem glória*, como uma resposta à *Joaquim*, transformando o jornal em um campo de combate para a afirmação das idéias do que parecia formar dois grupos um ligado à *Joaquim* e outro ligado aos valores tradicionais da arte e cultura paranaense. Nesse artigo Gomes critica a postura da intelectualidade paranaense por negar os valores locais, citando além do próprio Emiliano Perneta, Rocha Pombo e Emílio de Meneses, e conclui pedindo a consideração aos valores locais, ou a valorização da “prata de casa.”

Que nos cabe fazer diante desse trabalho de destruição, desmoralização de nossas glórias? Silenciamos, como mais ou menos temos feito, [...] ou reagimos, nutrindo nosso culto por aqueles a quem a nossa coletividade admira, segundo as demonstrações objetivas, existentes em praça pública e ruas, constantes bustos e placas? Um esteta francês costumava dizer: ‘Ce verre c’est à verre mais c’est moi!’ – este copo é de vidro mas é meu ... assim os nossos literatos: - maus, mas nossos! (GOMES, ago. 1946, p. 5).

As palavras de indignação do amigo e colaborador devem ter afetado Pilotto, principalmente por ter visto que não seria possível manter sua postura conciliadora na *Joaquim*. Como comenta Oliveira: “[...] mentor intelectual da revista. Erasmo, um mestre consagrado, maduro, teria preferido um caminho mais conciliatório, mas não conseguiu conter Dalton Trevisan.” (2005, p. 89). O ataque a Emiliano Perneta feito por Dalton Trevisan, não mirava tanto o poeta, mas sim o fechamento do campo, promovido pela memória da tradição de artistas como Emiliano Perneta e nas artes plásticas representado por Alfredo Andersen, esse atacado na *Joaquim* número sete, no artigo *Viaro, Hélas... Abaixo Andersen* (dez. 1946, p. 10), escrito, mas não assinado por Trevisan, onde foi afirmado ser impossível exaltar a figura de Viaro sem exorcizar a sombra de Andersen.

A postura adota da *Joaquim* em atacar figuras canônicas da arte paranaense, não tanto em um ataque pessoal, mas referente ao fechamento do campo parece não ter sido compreendida por Raul Gomes. Desta forma, vendo que a *Joaquim* estava adquirindo um caminho de ruptura com a linha literária, Erasmo Pilotto decidiu abandonar a direção, alegando, como já comentamos, compromissos profissionais.

Na há referência das conseqüências desta saída. Em 1948, Erasmo Pilotto estaria com Raul Gomes e outros intelectuais empenhados na criação da Escola de

Música e Belas Artes, e em dezembro de 1946, estaria junto a Trevisan no júri do Salão Paranaense. Ao que tudo indica, as rupturas, ao menos no campo profissional, não foram prejudiciais aos envolvidos, embora não tenhamos meios de referenciar as questões pessoais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eduquem-se em arte”, foi o conselho dado por Erasmo Pilotto a um grupo de alunos de uma escola normal, pois “deve-se levar o educando através da arte, [e com isso] queremos apenas dizer que nossa prática pedagógica tem nos mostrado que este é um excelente caminho, de alta eficácia, para atrair a juventude no sentido da grandeza do mundo”. (1983, p. 39).

Essa premissa elaborada teve sua experimentação anos antes na Escola de Professores, instituição que permitiu a Erasmo Pilotto desenvolver seu pensamento educacional, colocando em prática os preceitos da pedagogia da Escola Nova e seus estudos sobre Pestalozzi. O cargo de assistente técnico, assumido em 1938, lhe deu abertura para trazer novas práticas de ensino que valorizavam a cultura geral e a arte na formação do professor, inspiradas nas teorias de Montessori. Sua proposta baseava-se no desenvolvimento de uma cultura artística que deveria permear o currículo, ao mesmo tempo em que enfatizava as práticas extra-curriculares como espaço privilegiado para esse conhecimento. Mantendo uma relação dialética com o espaço escolar, onde a escola seria uma forma historicamente determinada pelo processo educacional, variável no tempo e no espaço. Para Pilotto a “essência da educação não está na escola: sobrepõe-se a ela por ter a dimensão do homem.” (PUGLIELLI, 1996, p.9). A cultura assumiria o papel de formadora do espírito humano. Sendo sua dimensão maior do que o espaço escolar.

O Centro de Cultura Dona Júlia Wanderley e a SCABI, constituíram-se como espaços paralelos à Escola de Professores, mas integrados a ela no objetivo de educar pela arte. Sua metodologia não se centrava apenas na ação docente, mas os alunos eram incentivados a desenvolverem a análise e a leitura dos objetos artísticos. Essas iniciativas transformaram a Escola de Professores em um pólo de animação cultural para a cidade, seu espaço foi palco de diversos acontecimentos artísticos, como concertos, peças de teatro e exposições, em uma estratégia que garantiu a instituição e a Erasmo Pilotto grande prestígio frente ao campo artístico e intelectual da Curitiba dos anos 1940.

O Instituto Pestalozzi permitiu a ampliação de sua ação docente servindo como uma escola laboratório onde pode testar, sem oposições, as práticas que seriam aplicadas na Escola de Professores, apesar de sua curta existência a

instituição permitiu ao intelectual aplicar suas concepções educacionais baseadas nas idéias de Tolstoi e da Escola Nova. Da mesma forma que na Escola de Professores procurou levar a criança a tomar contato com a produção artística, através de oficinas de artes plásticas, e apreciação de músicas e peças de teatro. A escolha das obras refletia a concepção de Pilotto em seu caráter plural, pois no Instituto Pestalozzi as crianças tomavam contato com a obra de Viaro, de Ibsen e de Mozart, demonstrando que o critério de escolha não correspondia à idéia de obras modernas ou tradicionais.

O acúmulo de capital social e simbólico, trazido pelos investimentos bem sucedidos na Escola de Professores e no Instituto Pestalozzi, levou Pilotto a estabelecer uma ampla rede de sociabilidade com artistas e intelectuais locais, que lhe permitiu realizar as diversas ações analisadas nesse trabalho. A participação na SCABI e a amizade com intelectuais e artistas como Raul Gomes, Osvaldo Lopes e Guido Viaro, levaram o intelectual a participar da criação do Salão Paranaense de Belas Artes e da Escola de Música e Belas Artes, ampliando seu espaço de atuação sendo reconhecido inclusive como crítico de arte.

Outro investimento realizado pelo intelectual foi na literatura, tornou-se colaborador dos jornais *O Dia* e *Diário da Tarde*, escrevendo crônicas e textos de crítica de arte. Nesses ensaios publicou suas concepções sobre arte, educação e político, sentindo o peso da crítica ao expor a idéia de proximidade do governo com a população, idéia que seria a tônica de sua atuação política como Secretário de Educação e Cultura. A participação no GERPA garantiu ao intelectual uma maior inserção no campo literário com a publicação de seu primeiro livro *Emiliano* em 1944, obra que abriu o caminho para o estudo biográfico e estético de outros artistas paranaenses como João Turin (1953), Theodoro de Bona (1968) e Poty (1987).

Por seu reconhecimento no campo é convidado por Dalton Trevisan para criar a revista *Joaquim*. Partindo da idéia de renovação do meio artístico e literário paranaense, a opção de buscar a colaboração de Pilotto partiu da estratégia de garantir através do prestígio do intelectual a aceitação da revista. O grupo da *Joaquim* pretendia através de uma forçada polarização entre valores considerados modernos *versus* tradicionais trazer a interação de Curitiba com a produção dos grandes centros nacionais e internacionais. Posicionamento estético com o qual Pilotto não partilhou, o que levou a sua saída no quarto número da revista, preferindo uma posição conciliadora entre os valores modernos e tradicionais,

posição compartilhada pelo grupo de intelectuais com quem mantinha contato refletindo o *habitus* local.

A década de 1940 foi para Erasmo Pilotto um período de grande atuação na educação e na arte, o reconhecimento e ampliação de sua rede de sociabilidade, provavelmente foram responsáveis pelo convite realizado por Moysés Lupion, para a escrita do plano de governo, enquanto candidato ao governo estadual. Depois com a vitória de Lupion é convidado a assumir cargo de Secretário de Educação e Cultura. Nessa posição Pilotto, confrontou as metodologias e concepções educacionais formuladas na Escola de Professores e Instituto Pestalozzi com a realidade das escolas do Estado.

Pelo limite deste trabalho monográfico não realizamos a análise de seu período como secretário. Salientamos a necessidade da continuidade desta pesquisa, aprofundando as análises referentes ao período estudo, bem como a análise das propostas como Secretário de Educação e Cultura nos projetos das Escolas Isoladas e no Programa Experimental para o Jardim de Infância. Como forma de ampliar os estudos do pensamento educacional desse educador que se preocupou com o papel da arte e da cultura na formação humana.

FONTES

ARQUIVOS CONSULTADOS

Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba.

Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto

Museu da Imagem e do Som, Curitiba.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

ARAÚJO, Adalice Maria de. Memórias à margem da História: Guido Viaro que Conheci. In: JUSTINO, M. J. **Guido Viaro: O Talento do Mestre**, Curitiba, 1997. Catálogo de Exposição.

CAMPOS, Ida Hannemann. Depoimento sobre o professor Guido Viaro. In: ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. **Guido Viaro: o talento do mestre**. Curitiba, 1997. Catálogo de Exposição.

GALERIA Cocaco. **Retrospectiva de Osvaldo Lopes**. Curitiba, 1983. Catálogo de Exposição.

GRAÇA, Rosemeire Odahara. **Mestres & Mestres**. Curitiba, 1997. (texto digitado)

PARANÁ. **1º Exposição de pintura**: Do Centro Juvenil de Artes Plásticas. Curitiba, SEC, 1953. Catálogo de Exposição.

DOCUMENTOS OFICIAIS

PARANÁ. Decreto n.º 459, de 16 fev. 1933.

_____. Decreto n.º 6.150. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 22 mar. 1938.

_____. Decreto n.º 6.597. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 22 mar. 1938.

_____. Decreto n.º 8.862. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jan. 1950.

_____. Decreto n.º 8.862. **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Curitiba, 24 jan. 1950.

_____ e Secretaria de Educação e Cultura. **Programas de Experiência para Jardim de Infância**, Curitiba, 1950.

ENTREVISTAS

AUDIOVISUAL

BAMERINDUS. Entrevista com Helena Kolody. Curitiba, 1988. 2 cassetes (75 min). son., estéreo.

BAMERINDUS. Entrevista com Erasmo Pilotto. Curitiba, 1988. 1 cassetes (75 min). son., VHS NTSC.

MIS. Entrevista com Helena Kolody. Curitiba, 198-. 1 cd (60 min). son., estéreo.

MIS. Entrevista com Osvaldo Pilotto. Curitiba, 197?. 2 cassetes. (60 min). son., estéreo.

TRANSCRITAS

JUSTEN, Chloris Casagrande. Entrevista concedida a Marilda Iwaya. Curitiba: 2000.

KOLOGY, Helena. Entrevista concedida a Marilda Iwaya. Curitiba: 2000.

MARTINS, Wilson. Entrevista concedida a Luiz Carlos Soares Oliveira. Curitiba: 2005.

MANUSCRITOS E TEXTOS NÃO PUBLICADOS

EMBAP. Regulamento. Curitiba: Escola de Musica e Belas Artes do Paraná, 1948.

_____. Relatórios de verificação para efeito de Reconhecimento - cursos: Musica, Pintura, Escultura. Curitiba, 1954. Datilografado.

GOMES, Raul. **Origem do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Arquivo MAC. texto datilografado, 195?.

_____. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, Texto datilografado, ago. 1965.

PILOTTO, Erasmo. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, texto datilografado, ago. 1965.

_____. Curitiba: Arquivo MAC, pasta Ema Koch, texto datilografado, out. 1974.

Pilotto, Osvaldo. **Ficha Bio-Bibliografica**. Curitiba: Arquivo BPP, Texto datilografado, ago. 1965.

OBRAS

BOIA, Wilson, HOERNER JR, Valério e VARGAS, Túlio. Academia Paranaense de Letras. Curitiba: Posigraf, 2001.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Paraná. Curitiba: Livraria e ed, Chain, 1991.

JUSTINO, Maria José. **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba, 1995.

PILOTTO, Anita. **Erasmo um educador de alma romântica**. Curitiba, 1987

PILOTTO, Erasmo. **Emiliano**. Curitiba: Gerpa, 1945.

- _____. **Prática de Escola Serena**. Curitiba: 1946;
- _____. **A Educação é Direito de Todos**. Curitiba: 1952;
- _____. **Que se exalte em cada mestre um sonho**. 2º ed. Curitiba: 1973.
- _____. **Obras I**. Curitiba: 1973b.
- _____. **Obras II**. Curitiba: 1974.
- _____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental I**. Curitiba: 1982.
- _____. **Apontamentos para uma Pedagogia Fundamental II**. Curitiba: 1982.
- _____. **O Mural Redondo**. Curitiba: 1987
- _____. **Erasmus Pilotto**. (org.) Hélio de Freitas Puglielli. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.
- _____. **Autobiografia**. (org.) Denise Grein Santos. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

SAMWAYS, Marilda Binder. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

PERIODICOS

JORNAIS

I Salão Paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 2 dez. 1946

III Salão Paranaense de Arte. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 3 dez. 1946

ESTADO do Paraná. Curitiba: 9 mar. 1973.

FERNANDES, Hellê Vellozo. Erasmus Pilotto – lembranças. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 31 maio 1992.

Gomes, Raul. Uma grande iniciativa artística. **O Dia**. Curitiba, 8 jun. 1946, p. 4.

_____. O Espírito do Velho Ginásio. **O Dia**. Curitiba, 2 jun. 1946, p. 4.

_____. Concertos Populares. **O Dia**. Curitiba, 4 jun. 1946, p. 4.

_____. O Paraná não tem Glória. **O Dia**. Curitiba, jun. 1946.

_____. Uma campanha ardua. **O Dia**. Curitiba, 3 jun. 1946, p. 4.

_____. Escola Normal Rural. **O Dia**. Curitiba, 2 ago. 1946, p. 4.

J.F. Comentários. **O Dia**. Curitiba, 02 jul. 1946, p. 4.

Joaquim, **Gazete do Povo**, Curitiba, 1 ago. 1946.

MESQUITA, Alcindo. Gerpa, Raul Gomes e a Granfinagem do Country. **O Dia**. Curitiba, 4 jul. 1946, p. 4.

MILLARCH, Aramis. Erasmo o Educador. **O Estado do Paraná**. Curitiba, 10 abr. 1988.

PILOTTO, Erasmo. Para um código de refinamento: A propósito de Francisco da Fontoura Barreto. **Diário da Tarde**. Curitiba, 1942.

_____. Nossa Coluna: Homens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 09 fev. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 16 fev. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Pose Três. **Diário da Tarde**. Curitiba, 01 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Palestras. **Diário da Tarde**. Curitiba, 04 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Festas Escolares. **Diário da Tarde**. Curitiba, 11 mar. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Homens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 05 abr. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Verde. **Diário da Tarde**. Curitiba, 12 abr. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Aspectos de Curitiba. **Diário da Tarde**. Curitiba, 05 maio. 1944, p. 1.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 18 maio 1946. p.4.

_____. Cultura artística: Artur Nísio está de Volta! **O Dia**. Curitiba, 23 maio 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 25 maio 1946. p.4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 4 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 8 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 15 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 22 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 29 jun. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 6 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 13 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 20 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 27 jul. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 3 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 10 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 24 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 31 ago. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 7 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 14 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 21 set. 1946. p. 4.

_____. Cultura artística: Gurizada, vamos desenhar! **O Dia**. Curitiba, 5 out. 1946. p. 4.

PILOTTO, Valfrido. Seu *Joaquim*, um pobre diabo – bilhete apressado, ao Erasmo, meu primo sempre distante. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 27 abr. 1946.

_____. Galeria dos valores intelectuais do Paraná. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 1949.

_____. Quando uma biografia desvenda uma escalada imarcescível. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 30 out. 1987.

Professores Designados. **O Dia**. Curitiba, 28 maio 1946. p. 3.

RATACHESKI, Ali. Erasmo Pilotto. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 21 ago. 1994, p. 10.

REBOUÇAS, José. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 26 jan. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. **Diário da Tarde**. Curitiba, 02 fev. 1944, p. 1.

SAMPAIO, Maria Ferraro. Memória-Paraná (XXVIII): Raul Rodrigues Gomes. **Indústria e Comercio**. Curitiba, 22 abr. 1989.

_____. Memória-Paraná (XXIX): Raul Rodrigues Gomes. **Indústria e Comercio**. Curitiba, 28 abr. 1989.

SANTOS, Denise Grein. Erasmo Pilotto – o educador paranaense. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 maio 1989.

REVISTAS

JOAQUIM. Curitiba, ano 1, nº 1, abr. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 2, jun. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 3, jul. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 4, set. 1946.

_____. Curitiba, ano 1, nº 7, dez. 1946.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense Moderna e Contemporânea**. Secretaria de Estado do Planejamento, Curitiba, ano 3, n. 12, jan./mar. 1980.

NÓVOA, A. A imprensa de educação e ensino: concepção e organização do repertório português. In: CATANI, D. B.; BASTOS, M. H. C. (Org.) **Educação em Revista: a imprensa periódica e a história da educação**. São Paulo: Escrituras, 2002.

OLIVEIRA, M. C. M. de e SIMÃO, G. T. Arte e Cultura Escolar: Iniciativas na Arte-educação. In: **Caderno de Pedagogia** / Departamento de Educação. Curso de Pedagogia. Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda, 2006. v. 11, n. 11. p. 105-127.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O Movimento da Escola Nova no Paraná: trajetória e idéias educativas de Erasmo Pilotto. **Educar em revista**, Curitiba: Ed. da UFPR, n. 18, p. 53-73, 2001.

_____. Erasmo Pilotto. In: FÁVERO, Maria de Lourdes Alburquerque e BRITTO, Jader de Medeiros (org.). **Dicionário de educadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MEC-Inep-Comped, 2002. p. 296-300.

_____. Jornal Diário como fonte e como tema para a pesquisa em História da Educação: um estudo da relação entre intelectuais, educação e modernidade. In: Marcus Aurélio Taborda de Oliveira. (Org.). **Cinco estudos em História e Historiografia da Educação**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007a, v. 1, p. 11-40.

_____. Intelectuais e o Discurso da Modernidade na I Conferência Nacional de Educação (Curitiba-1927). In: Bencostta, Marcus Levy Albino (org.). **Culturas escolares saberes e práticas educativas: itinerários históricos**. São Paulo: Cortez, 2007b, p. 379-400.

_____ e Marach, Caroline Baron. Escola de Mestre único e a escola serena: realidade e idealidade no pensamento de Erasmo Pilotto. In.: _____. (org.) **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, n. 18, p. 269-291, 2007c.

DISSERTAÇÕES E TESES

ANTONIO, Ricardo Carneiro. **O ateliê de arte de Alfredo Andersen – 1902 – 1962**. Curitiba: 2001. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Sonho e invenção do Paraná: Geração simbolista e a construção de identidade regional**. São Paulo, 2001, Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

IWAYA, Marilda. **Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto (1940-1960)**. Curitiba, 2001, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

OLIVEIRA, Luiz Carlos Soares. **Joaquim contra o Paranismo**. Curitiba, 2005, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná.

OSINSKI, D. R. B. **Guido Viaro: Modernidade na arte e na educação**. Curitiba, 2006, Tese (Doutorado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

_____. **Ensino da Arte: Os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba**. Curitiba, 1998, Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. **Escola de Belas Artes e Industrias do Paraná: O projeto de Ensino de Artes e Ofícios de Antonio Mariano de Lima**. Curitiba, 1886-

1902. Curitiba: 2004. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Emma Koch e a implantação das Escolinhas de Arte na rede oficial de ensino**. Curitiba: 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ATOL de Bikini. . In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Atol_de_Bikini>. Acesso em: 12 fev. 2008.

CULTURA Inglesa. A Cultura Inglesa em Curitiba. Disponível em: <<http://www.culturainglesacuritiba.com.br>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

CASA João Turin. Quem foi João Turin. Disponível em: <<http://www.pr.gov.br/turin/quem.html>>. Acesso em 03 mar. 2008.

COLÉGIO Estadual do Paraná. Memória e História. Disponível em: <http://www.cep.pr.gov.br/modules/conteudo_mh/conteudo.php?conteudo_mh=9>. Acesso em 12 fev. 2008.

DANTON Trevisan. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dalton_Trevisan>. Acesso em 10 fev. 2008.

EDVARD GRIEG. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Edvard_Grieg>. Acesso em 20 mar. 2008.

HANSSEN, Jens-Morten. Ibsen e o realismo. 2006. Disponível em: <<http://www.noruega.org.br/ibsen/realism/realism.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2008.

MEDEIA. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Med%C3%A9ia>>. Acesso 15 mar. 2008.

POTY. In: Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3077&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em 20 fev. 2008.

LIVROS

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Dicionário de Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

BARBOSA, A. M. **Arte-educação: Conflitos/acertos**. 3º. ed. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1986.

BARBOSA, A. M. **A influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 2002.

BONNEWITZ, P. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

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

_____. A economia das trocas simbólicas. 5 ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

BRANDÃO, Zaia. **A intelligentsia educacional: um percurso com Paschoal Lemme: Por entre memórias e as histórias da escola nova no Brasil**. Bragança Paulista: EDUSF, 1999.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. **Molde Nacional e Forma Cívica: Higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação**. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

DOSSE, François. **História e Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSP, 2004.

FERRAZ, M. H. C. de T. e FUSARI, M. F. de R. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Ed. Cortez, 2000.

LOWENLD, V. **A criança e sua arte: Um guia para os pais**. 2º ed. português. Tradução: Miguel Mailet. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1977.

MANACORDA, M. A. **História da Educação: da antiguidade aos nossos dias**. São Paulo: Cortez, 1996.

MIGUEL, Maria Elisabeth Blanck. **A formação do professor e a organização social do trabalho**. Curitiba: UFPR, 1997.

NUNES, Clarice. **Anísio Teixeira: a poesia da ação**. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2000.

OSINSKI, Dulce. **Arte, História e Ensino – Uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2001.

RODRIGUES DA SILVA, Helenice. **Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas**. Campinas: Papirus, 2002.