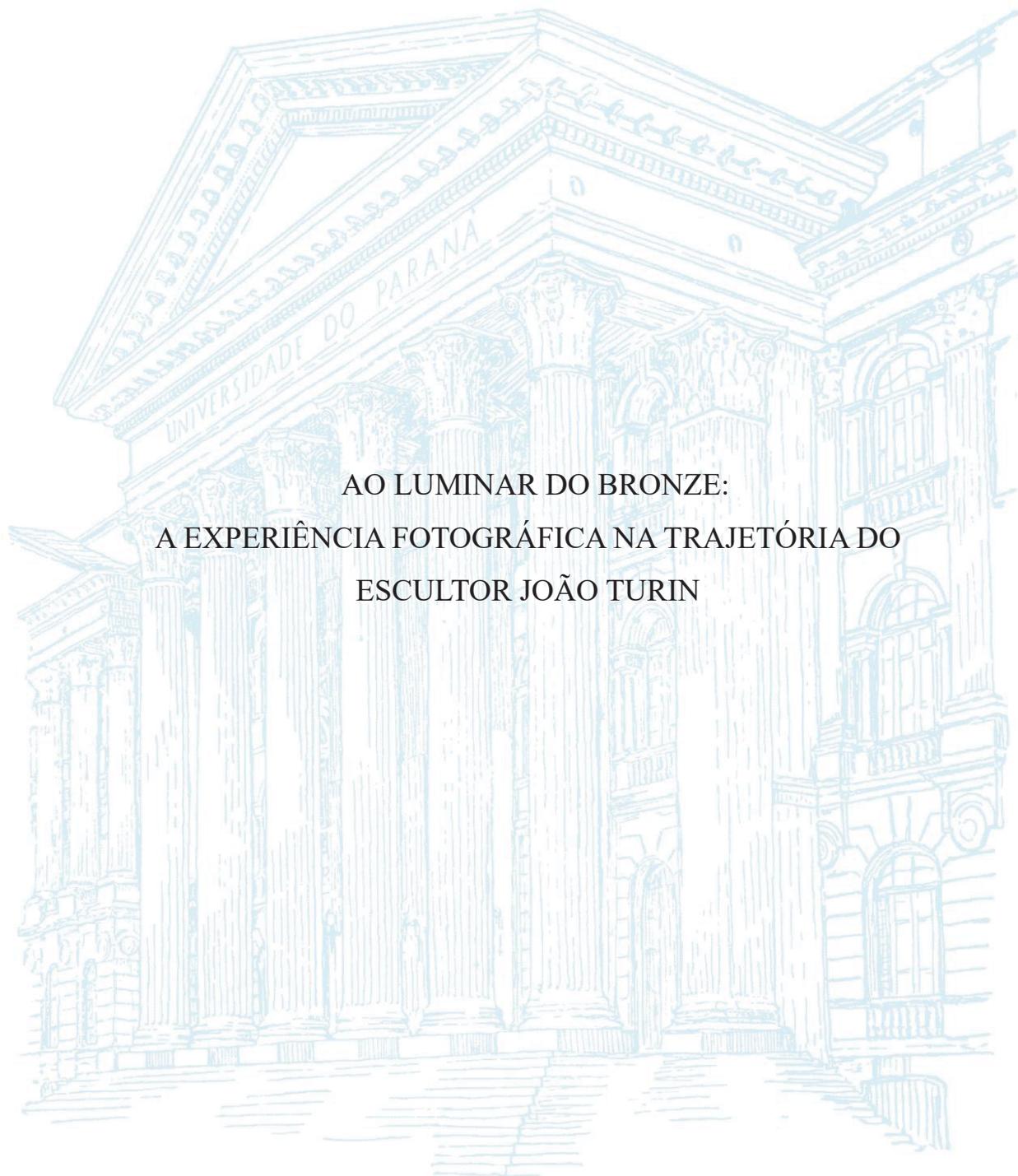


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA GUEDES BUSNARDO



AO LUMINAR DO BRONZE:
A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA NA TRAJETÓRIA DO
ESCULTOR JOÃO TURIN

CURITIBA

2023

LARISSA GUEDES BUSNARDO

AO LUMINAR DO BRONZE:
A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA NA TRAJETÓRIA DO
ESCULTOR JOÃO TURIN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Linha: Arte, Memória e Narrativa
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosane Kaminski

CURITIBA

2023

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

Busnardo, Larissa Guedes

Ao Luminar do Bronze : a experiência fotográfica na trajetória do escultor João Turin. / Larissa Guedes Busnardo. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski.

1. Turin, João, 1878-1949. 2. Escultura. 3. Fotografia. 4. Memória. 5. Escultores – Paraná. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



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

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LARISSA GUEDES BUSNARDO** intitulada: **Ao Luminar do Bronze: a experiência fotográfica na trajetória do escultor João Turin**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

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

CURITIBA, 28 de Novembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

29/11/2023 07:09:20.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/11/2023 06:41:15.0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - PPGHIS)

Assinatura Eletrônica

29/11/2023 10:11:22.0

ANGELA BRANDÃO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

29/11/2023 08:13:42.0

CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/11/2023 10:02:27.0

KATIUCYA PERIGO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

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

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

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 330693

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 330693

Aos ausentes presentes.

AGRADECIMENTOS

OU, O CAPÍTULO DOS RECONHECIMENTOS

*Santo André,
nunca tire de mim a alegria de viver e
a coragem firme que tenho de amar [...].
Que tua presença permaneça
no coração daqueles que são felizes¹*

Acredite, uma das etapas mais trabalhosas desta tese foi a de finalmente elencar todas as informações necessárias para esta seção – que será digressiva e emocionada, aviso logo. Não porque os eventos tenham sido esquecidos. Mas, pelo contrário, há realmente uma imensa quantidade de situações que interferiram drasticamente no cotidiano da pesquisa ou transpassaram todo o processo de escrita, as quais precisam ficar registradas. Muito acontece no longo espaço existente entre os quase cinco anos de um doutorado. Deste modo, penso que mais do que *Agradecimentos*, que é o nosso termo usual, talvez a palavra *Reconhecimentos*, que é utilizada na língua inglesa, seja muito mais justa aqui neste caso. Isto porque, além dos nomes dos indivíduos que merecem menção, acredito que devo também reconhecer o papel fundamental de tudo o que fez parte desta minha trajetória tortuosa, contribuindo – para o bem e para o mal – com o resultado que se lê neste trabalho.

A começar pela realidade amarga que todos vivenciamos, especialmente entre 2020 e 2022, a qual certamente marcou a jornada acadêmica de todos os pesquisadores, além de mim. As situações adversas, que bagunçaram todos os limites entre o trabalho e a vida cotidiana neste país, são múltiplas e permanecem quase incompreensíveis. Entre estas circunstâncias, cabe sublinhar o efeito profundo causado pela emergência da pandemia do *Coronavírus*, densamente misturada à epidemia da ignorância, do fundamentalismo, da mentira, da desinformação. Esta fórmula venenosa, resultante do encontro entre as crises na saúde, na política, na economia, na educação (e, para ser honesta, em todos os âmbitos), gerou um cenário aflitivamente impossível, onde a prioridade foi (ou deveria ser) a mera sobrevivência.

Bem, talvez estas afirmações pareçam dramáticas demais a quem lerá este parágrafo no futuro. Talvez pareçam tendenciosas aos que insistentemente seguirão por uma realidade

¹ Trechos de uma das versões populares da *Oração a Santo André*.

paralela. Porém, o tom soturno é inevitável. A mim, parece impossível continuar a escrever estes “agradecimentos” sem deixar de mencionar que nesses poucos anos aproximadamente 15 milhões de pessoas² deixaram a vida descabidamente, e que este fato obscureceu tudo o mais. Não houve pessoa no planeta que não tenha perdido algum ente querido, se indisposto, adoecido ou sofrido as consequências e privações do longo isolamento social. E isto importa.

No âmbito pessoal, a minha trajetória foi interrompida inúmeras vezes por toda a sorte (ou azar) de situações, envolvidas por: projetos inesperados; mudanças de endereço; brigas desnecessárias; perdas inestimáveis; falecimentos e as rusgas ácidas deles provenientes; o cuidado intenso exigido pela piora no quadro de um familiar com demência; os altos e baixos de uma depressão severa.³ Tenho a impressão de que tudo em minha vida conspirava contra o sucesso desta tese. Não era para eu ter conseguido escrevê-la – e, no entanto, aqui estamos, autora e leitores. Por isso, devo reconhecer que eu consegui me superar todos os dias, apesar da dor torturante da ausência e do cuidado diário destinado aos que de mim dependem.

Parafraçando José Saramago, nas “intermitências da morte”, quando apesar de tudo eu escolhi viver, minha família desempenhou um papel fundamental, possibilitando que eu encontrasse maneiras de avançar com alguma segurança pela aventura acadêmica, apesar de nossa rotina exaustiva e melancólica.⁴ Nisso tive algumas sortes. Minha mãe abriu mão de tudo para que eu criasse um ambiente só meu (de dar orgulho a qualquer Virgínia Woolf), em isolamento do mundo, onde conseguisse focar estritamente na pesquisa, dia e noite, durante estes últimos anos. Isto porque em casa era impossível escrever, enquanto nós cuidávamos sozinhas de meu pai, já debilitado e completamente dependente de nós. Através das sobrecargas diárias, sobrava pouco tempo para parecermos uma família – mas conseguimos. É também difícil não poder compartilhar nenhuma conquista com meu pai, já que ele na maioria das vezes não compreende o que digo, e nem mesmo sabe quem eu sou. Antes do Alzheimer, lembro-me de conversar com ele sobre o meu plano de concluir o doutorado aos trinta anos, e que isto era inegociável. Se ele estivesse são, acredito que ficaria feliz com a conclusão deste projeto, e com a minha persistência, pois sempre apoiou minha trajetória intelectual, assim como defendeu

² ORGANIZAÇÃO Pan-Americana da Saúde; OMS. *Excesso de mortalidade associado à pandemia de COVID-19 foi de 14,9 milhões em 2020 e 2021*. 5 mai. 2022. Disponível em: paho.org/pt/noticias/5-5-2022-excesso-mortalidade-associado-pandemia-covid-19-foi-149-milhoes-em-2020-e-2021.

³ Importante dizer que, para viabilizar a execução desta tese, tive acompanhamento psicológico e psiquiátrico constantes. A estabilidade emocional necessária para a pesquisa e escrita não teria sido alcançada sem esse apoio. Sublinho que o devido diagnóstico e tratamento na situação de adoecimento mental não deve ser banalizado ou negligenciado.

⁴ Registro aqui as ausências inesperadas de meu tio-avô Amilton, minha avó Ida, e meu tio Moacir, a quem eu e minha família perdemos no decurso deste doutoramento.

minha autonomia. Para além de meus pais, acho que cabe ainda a este parágrafo mencionar minha “irmã gêmea” de coração, Mayra Müller – a amiga de infância, que em tudo me compreende, e que, ainda grávida da Luna, conseguiu me sequestrar com muito sucesso para fora do meu auto-imposto cativeiro de escrita para passearmos sozinhas na Ilha do Mel. Obrigada pelo apoio incondicional e a energia infinita.

Entre todos os agradecimentos que merecem ser apontados, há inúmeros nomes importantes, e é inevitável que alguns se destaquem, embora certamente muitos outros mereçam a mesma menção. Por isso, quero deixar, já de início, um espaço de reconhecimento a absolutamente todas as pessoas que passaram pela minha vida entre 2019 e 2023, simplesmente contribuindo com seu afeto, gentileza ou atenção. Cada interação, cada palavra de apoio e cada desafio superado juntos contribuíram diretamente para o resultado que agora se materializa nesta tese.

Em particular, preciso mencionar alguns bons colegas e amigos que acompanharam meu amadurecimento pessoal nestes últimos anos, e que de várias maneiras sinalizaram apoio: obrigada, Ana Carolina Pinheiro, Ana Paula Málaga Carreiro, Alexandra Rodrigues, Brenda Degger, Cristiano Gonçalves, Didonet Thomaz, Emerson Persona, Estêvão Chromiec, Fabiane de Cezaro, Fabiane Muzardo, Flávia Bortolon, Giovana Vespa, Guilherme Dobrychtop, Gustavo Paris, Ícaro Bittencourt, Iriana Vezzani, Jacqueline Prado Zeller, Karina Marques, Larissa Brum, Lelo Sasso, Leonardo Matuchaki, Lilian Gassen, Luiza Kons, Madonna Cristo, Nicole Lima, Osvaldo Meca, Paula Rigo Tramujas, Rangel Peruchi, Ricardo Ayres, Ricardo Nolasco, Sueli Yamamoto, e Wellington Oliveira. Ainda entre os amigos, devo um agradecimento especial aos queridos Alloma Modzelewski e Leonardo Bento, Cristine Pieske, Gabriel Forgati, Gecia Aline Garcia, Jean Simão, Lucas Kosinski, Luiz Eduardo Hirata, Matheus Perbiche, Paulo Pomkerner, Priscila de Moraes, e Vinícius Franqueto. Estes foram alguns amigos especiais e novas parcerias que me ofereceram seu apoio técnico, e, especialmente, emocional, durante o momento mais difícil da minha vida, para muito além da Academia. Espero que possamos continuar a estabelecer laços e sempre frutificar novos projetos.

Há ainda outra parceria crucial que anseio por reconhecer neste ponto, a qual foi estabelecida ao longo dos anos, formada pelas minhas poderosas amigas Noemia Fontanela e Giovana Simão. Nós somos três mulheres corajosas, que pesquisam e lecionam, ao mesmo tempo em que administramos uma vida de duras responsabilidades. Por isso, para além da fotografia, o que nos une é a troca irrestrita de respeito, admiração, apoio, e entusiasmo recíprocos. Individualmente, a Noemia, além de ser uma rocha inabalável e, de alguma forma, dar conta

brilantemente do impossível, consegue ainda estar sempre disposta a resgatar as amigas que habitam o fundo do poço e levá-las em segurança para seus destinos. Obrigada por não permitir que eu fugisse, por me acompanhar quando estive só, e por ajudar a fazer a fotografia parecer importante novamente. Já a Giovana desempenhou um papel fundamental no meu amadurecimento como estudante, ensinando-me a conduzir minha primeira pesquisa histórica, e desde então tem sido uma presença crucial e cotidiana, me acompanhando seja no museu, na balada, na panificadora ou no hospital. Obrigada pela sororidade. Por acompanharem os detalhes mais confusos da minha escrita e os momentos mais enfastiantes dos meus desabafos íntimos. Sem este grupo de “amigas geniais” eu não teria conseguido realizar metade do que fiz, incluindo o curso de extensão on-line *A Caixa Mágica*, organizado pelas três, que em duas edições alcançou um bonito reconhecimento, bons diálogos e novas parcerias.⁵

Ao longo da pesquisa, além de poder contar com as muitas relações interpessoais de amizade já listadas, recebi também o apoio de muitas instituições fundamentais, representadas por intermédio de indivíduos que estabeleceram de forma atenciosa e ativa todo o suporte necessário para a conclusão de minha tese.⁶ Este respaldo contribuiu para a ampliação e relevância dos resultados obtidos, assim como demonstrou uma compreensão significativa sobre a importância da pesquisa histórica e o papel social desempenhado pelos pesquisadores e professores em favor das ciências humanas. Neste ponto, devo frisar a importância do apoio da CNPq, que viabilizou a aquisição de equipamentos e inúmeros livros raros, esgotados e estrangeiros, de outra maneira a mim inacessíveis, e que foram imprescindíveis para o refinamento desta tese. Sou grata pela oportunidade de ter sido contemplada com uma bolsa em um momento onde a ciência brasileira via-se tão desmazelada.

Quanto às demais instituições que contribuíram para a existência desta tese, faço um passeio por todos os centros de documentação e pesquisa aos quais que me dediquei a explorar

⁵ Aproveito para agradecer pelo sucesso do curso aos nossos alunos; ao setor de extensão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR); ao Grupo Navis; à nossa monitora Francine Madlener; aos nossos palestrantes convidados: Patricia Camera Varella, pesquisadora responsável pelo Fundo Foto Bianchi, Ana Paula Málaga Carreiro, Leonardo Bento, Mateus Dukevicz e a curadora Mariana Leme.

⁶ Destaco a importância do Museu de Arte Contemporânea do Paraná na resolução de uma situação de maior relevância, não para esta tese, em absoluto, mas para mim: a generosa doação das obras do saudoso André Malinski, por meio de suas irmãs, Mari Lucia Malinski Vianna e Ana Malinski. Estimava-se até o momento da finalização desta pesquisa que haviam sido então doados cerca de mil itens, entre obras e documentos, tornando-o um dos artistas mais relevantes da instituição. Por isso, expresso minha eterna gratidão à Ana Rocha e à Carolina Loch, junto ao conselho do MAC-PR, e a todos os funcionários e estagiários do museu, em especial Joanes Barauna e Crislene Bueno. O MAC-PR viabilizou indiretamente a escrita desta pesquisa ao reconhecer postumamente a contribuição do André para o campo artístico, permitindo assim que eu me sentisse confortável para concentrar-me com tranquilidade em João Turin, sabendo que a memória de meu amigo ficaria em boas mãos.

durante os últimos cinco anos, em Curitiba. Início realizando um agradecimento direto ao apoio receptivo de Carolina Borges, responsável pelo Arquivo João Turin, dentro do Acervo Samuel Lago, que prontamente dedicou-se a me auxiliar na captação de registros e dados relacionados às fotografias do arquivo, de forma remota. Também assim comuniquei-me com Humberto Imbrônio e Taffarel Romulo, responsáveis pela reserva técnica e pelo laboratório de conservação e restauro do Museu Oscar Niemeyer. Aliás, muitas instituições e acervos públicos que já contavam com o acesso virtual à sua documentação, totalmente digitalizada e disponibilizada gratuitamente, foram essenciais para minha pesquisa – em especial a Biblioteca Nacional Brasileira e a Biblioteca Nacional Francesa (*Gallica*), consultadas diariamente.

Ainda durante o final da pandemia, consegui acessar fisicamente a biblioteca do Museu Paranaense, com o auxílio de Bárbara Fonseca, com quem troquei várias ideias sobre João Turin, tema de suas próprias pesquisas. Agradeço também à Casa da Memória, nas figuras de Roberson Caldeira Nunes, Gabriel Paris e Aparecida Bahls, por diversas razões, sendo duas delas o acesso às fotografias da Coleção Julia Wanderley e a troca de informações sobre o escultor-marmorista Carlos Huebel. Devo uma menção especial ainda ao setor de documentação da Cinemateca de Curitiba e ao Marcos Sabóia, responsável por disponibilizar acesso ao filme *Cidades do Paraná*. Na época, assistimos ao filme juntos em VHS, e trocamos algumas ideias sobre João B. Groff. Com relação à minha breve empreitada pela análise fílmica, agradeço pontualmente a Isabel Liviski e Georgina Torello, por me enviarem informações preciosas que muito contribuíram para a minha compreensão sobre o tema. Outros espaços também contribuíram para esta pesquisa com fontes preciosas que haviam sido captadas em ocasiões muito anteriores a esta tese (e isso já tem quase dez anos), mas que continuo a estudar até o momento. É o caso das informações encontradas no Instituto Histórico-Geográfico, com o apoio de Kallil Assad, e no Museu Casa Alfredo Andersen, por meio de Cristiane Kusmann, responsável pelo setor de pesquisa e documentação. Ainda sobre Andersen, vale menção o apoio de Amélia Siegel Corrêa, que além de ser uma referência importante em minha dissertação de mestrado, também demonstrou-se uma pesquisadora generosa ao corresponder-se recentemente comigo sobre um de meus artigos.

Por fim, de maneira ainda mais expressiva, devo reconhecer que a instituição cultural que mais contribuiu com o desenvolvimento desta pesquisa foi representada pelo setor educativo do Memorial Paranista. Quando iniciei meu processo de captação das fontes, meus amigos Felipe Tkac e Felipe Zem, que estavam à frente do setor, ofereceram grande incentivo não somente com informações sobre a coleção lá exposta, mas também com a oportunidade de

ministrar algumas palestras sobre o João Turin, em parceria com Noemia Fontanela e com Ana Carolina Pinheiro. Também tive lá a oportunidade de acompanhar por uma tarde o processo de fundição junto ao escultor Elvo Benito Damo. Ao Felipe Zem, em específico, agradeço ainda por me apresentar o nome de José Peón, que fiquei muito contente em incluir em minha pesquisa, apesar de não ter ainda esgotado o tópico como desejaria.

No âmbito da universidade há também uma sequência importante de reconhecimentos que gostaria de registrar. É preciso considerar a importância do ambiente inspirador e colaborativo mantido pelos grupos de pesquisa com os quais convivi, onde há uma fraternidade empática entre colegas e professores. É uma sorte poder contar com o apoio de tantos amigos. Por isso, agradeço a todos os integrantes do grupo *Navis – Núcleo de Artes Visuais*, assim como aos colegas e professores da *Amena – Arte Memória e Narrativa*, grupo ligado à nossa linha de pesquisa dentro do Programa de Pós Graduação em História. Ainda em relação ao programa, faço um agradecimento especial aos professores que ministraram as disciplinas que cursei durante o doutorado, Clóvis Gruner e Pedro Plaza, que contribuíram para meu processo na elaboração de artigos que compuseram os primeiros passos desta tese. Por fim, agradeço ainda à secretária do PPGHIS, Maria Cristina Parzowski, e a todos os membros do colegiado, responsáveis pela aprovação excepcional da prorrogação de minha defesa, para que eu conseguisse fechar com dignidade este capítulo da minha trajetória. O apoio aos alunos do programa, com respeito e compreensão das nossas limitações individuais, é imprescindível para a valorização do próprio programa e de sua comunidade científica.

Em respeito à formação acadêmica, observo a importância de alguns professores que passaram pela minha trajetória ao longo de dez anos de estudos e fizeram contribuições determinantes para meu perfil como historiadora e professora. Nesse sentido, sou grata à Liz Andréa Dalfré, minha orientadora de pesquisa no curso de especialização em História Cultural, da Universidade Tuiuti do Paraná; e volto a agradecer à orientadora da minha graduação em Artes Visuais, Giovana Simão, pelo comprometimento determinado em desenvolver as capacidades dos seus alunos. Sou sempre muito grata a todos os meus professores da Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), em especial ao Marcelo Almeida com quem aprendi a gostar da fotografia; à Julia Ishida, que sempre compreendeu e incentivou a minha forma poética, às vezes um pouco torta; à Lorena Barolo Fernandes, que foi a primeira pessoa a me incentivar a adentrar o universo da escultura, e com quem aprendi a executar todo o básico dos processos de modelagem, entalhe e fundição; e, finalmente, à Laila Tarran, que foi uma professora para a vida, com quem aprendi verdadeiramente a ver. Ao fim deste conjunto, sinto que devo incluir uma menção também ao

meu antigo professor de literatura, Cláudio Parise. Lá no ensino médio, entre 2006 e 2008, ele me ensinou a base de tudo o que sei sobre escolas literárias, figuras de linguagem, tradução, poesia, gramática e tudo o mais que eu amo na área das letras. O professor Cláudio era sensível e sabia declamar todas as poesias de cor. Essa minha experiência feliz, com a língua e com a linguagem, foi a semente que germinou esta autora e seu estilo de escrita.

Meu pai, que não concluiu o curso de Pedagogia, mas foi um bom tutor da vida, costumava denominar respeitosamente aos trabalhadores da Educação de “mestres”. É assim, reconhecendo a importância de todos os mestres, que introduzo meus agradecimentos aos professores que integraram a banca avaliadora desta tese. Em primeiro lugar, agradeço ao professor Paulo Knauss, que por razões técnicas participou somente da etapa de qualificação, de modo remoto. Foi uma oportunidade honrosa tê-lo como avaliador e poder ouvir as suas considerações. Espero ter feito jus aos seus conselhos e elevado minha análise, pois o considero um grande especialista no âmbito dos monumentos. Em seguida, agradeço conjuntamente aos professores que estiveram na banca final, e que aprovaram minha tese com comentários e contribuições atenciosas. À Ângela Brandão, por ser uma grande referência desde o início da minha formação como pesquisadora. Ao Cláudio de Sá Machado Junior, que acompanhou o amadurecimento de meu embasamento teórico sobre a fotografia durante o primeiro ano do mestrado. Ao Artur Freitas, o professor que me fez respeitar profundamente a História da Arte, que me acompanhou durante toda a trajetória acadêmica (desde 2010), e que também foi quem sugeriu como temas de pesquisa o Alfredo Andersen e o João Turin. E, enfim, agradeço à Katiucya Perigo (Embap-Unespar), que mais do que uma professora é uma parceira constante, dentro e fora da Academia. Foi por meio dela que me aproximei dos manuscritos do Turin pela primeira vez, e assim pude compreender a profundidade daquelas fontes.

São muitas as razões de dedicar-me tão extensivamente a reconhecer aqui as situações que perpassaram o pano de fundo das minhas palavras. Uma delas é o fato de eu, mesmo com todas as minhas falhas, ter sido sempre avaliada e compreendida com justiça e zelo, por pessoas que tiveram realmente a intenção de valorizar o meu desenvolvimento. Isto foi acolhedor e motivador, porque abriu a possibilidade de que eu me sentisse segura para ousar mais em minha escrita. Portanto, agradeço à minha orientadora Rosane Kaminski, por acolher meu projeto insanamente ambicioso com total apoio, entusiasmo e confiança em meu trabalho. Estes alicerces estabeleceram uma relação ao mesmo tempo de liberdade e de compreensão sobre os limites estabelecidos pelo meu contexto. Por isso, seu suporte foi além do convencional, incorporando conselhos não apenas para o campo acadêmico, mas também para

a vida pessoal – incluindo até mesmo previsões no tarô. Eu e meus irmãos de orientação nos vemos guiados pela sabedoria e pelo afeto, inspirados na referência profissional de uma pesquisadora e professora iluminada, que por vezes é também um pouco nossa mãe. Muito obrigada por não me deixar desistir de mim.

Por fim, dedico esta tese ao meu grande parceiro de vida, André Malinski. Ainda é difícil superar as saudades e colocar em palavras o significado desta ausência, mas aqui farei uma tentativa de resumir, em forma de agradecimento, a importância que ele tem para mim. Desde que nos conhecemos, formamos um par de pesquisadores, sempre comprometidos com um objetivo em comum. O André foi a pessoa que mais acreditou em meu potencial de realizar esta tese. Sem ele, este trabalho não existiria da forma como é. Foi ele quem me ofereceu as primeiras fontes e leituras sobre João Turin; foi ele quem me apoiou quando eu estava completamente perdida, sem saber como escolher um problema de pesquisa. Foi o André quem me acompanhou ao Memorial de Curitiba para visitar os bustos recém-devolvidos à cidade; foi o André quem primeiro me levou ao Memorial Paranista para debatermos juntos sobre a relação entre escultura e fotografia. Ele abriu um espaço generoso em sua vida para me acolher, me recebeu em sua casa com uma escrivaninha toda minha para trabalharmos juntos em nossas pesquisas. Nós dois trocávamos tantas reflexões como alegrias, e dele herdei metade de quem hoje me tornei – pois, eu também não seria a mesma pessoa se não estivéssemos constantemente nos construindo juntos, por todos esses anos. Tampouco eu conheceria o amadurecimento do luto, o silêncio e a escrita solitária, que foram dolorosos, mas permitiram que eu compreendesse sutilezas inesgotáveis na história de João Turin. Neste espaço de reconhecimento, minha tese levará o testemunho da gratidão pela nossa eterna amizade.

Caros amigos Eu agradeço sinceramente este gesto que vem me provar que a estima e a misada que voto a todos os meus amigos são correspondidas pelo gesto amavel e sincero de hoje. Eu acho que só a amizade podia ^{me dar} essa alegria, porque o que fiz é um falido esboço do que desejaria fazer. Creio que fiz o meu dever, podia ter feito mais e melhor. Porém, sendo sincero, fiz o que pude, o que sei bem eu mal creio de ter cumprido o meu dever de artista e espero de fazer ainda muitos trabalhos para merecer sempre a cordancia e amizade, presto muito, de meus amigos e do povo de meu querido rumão.
abrigado

Figura 1 – João Turin. Manuscrito nº 749a. Curitiba, n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Andava sobre duas pernas, usava roupas e era um homem, mas não obstante era também um Lobo da Estepe. Havia aprendido boa parte de tudo quanto as pessoas de bom entendimento podem aprender, e era bastante ponderado. O que não havia aprendido, entretanto, era o seguinte: estar contente consigo, [...] dando ensejo, assim, a que se formassem em sua imaginação a ideia e a crença de que era, realmente, um animal selvagem coberto apenas com um tênue verniz de civilização. [...] Muitos o estimaram por ser uma pessoa inteligente, refinada e arguta, e mostraram-se horrorizados e desapontados quando descobriram o lobo. [...] Quem, entretanto, imaginar que conhece o Lobo da Estepe e que pode analisar sua existência lamentavelmente dividida incorrerá, sem dúvida, em erro, pois [...] na vida desse homem parecia, como em todas as partes do mundo, que o costumeiro, o habitual, o conhecido e o normal tinham simplesmente por objeto permitir de quando em quando a pausa de um segundo de duração para dar lugar ao extraordinário. [...] Muitos artistas pertencem a essa classe de homens. Todas essas pessoas têm duas almas, dois seres [...] aos quais a vida não oferece repouso, experimentam, às vezes, em seus raros momentos de felicidade, tanta força e tão indizível beleza, a espuma do instante de ventura. [...] A isso se devem, a essa preciosa e momentânea espuma sobre o mar do sofrimento, todas aquelas obras artísticas em que o homem solitário e sofredor se eleva por uma hora tão alto sobre seu próprio destino. [...] Sua existência é um movimento de fluxo e refluxo, está infeliz e dolorosamente partida, é sinistra e insensata, se não estivermos propensos a ver um sentido precisamente naqueles raros acontecimentos, ações, pensamentos e obras que brilham às vezes sobre o caos. [...]

Sentia-se isolado, ora como um esquisitão e doentio eremita, ora como um indivíduo superiormente dotado que por seu gênio se sobressaía do comum dos mortais. [...] É, no entanto, um prisioneiro forçado da burguesia, e dela não pode escapar, [...] não pode tomar o impulso necessário para atingir o espaço livre e selvagem, [...] teme a possibilidade de um encontro consigo mesmo, e está cômico da existência daquele espelho no qual tem uma necessidade tão amarga de olhar-se e no qual teme mortalmente ver-se refletido. [...] Encontra em si um homem; ou seja, um mundo de pensamentos, de sensações, de cultura, de natureza domada e sublimada, e vê também, ao lado de tudo isso, um lobo. [...] Não devemos surpreender-nos pelo fato de que mesmo um homem tão inteligente e educado quanto Harry possa tomar-se por um lobo. [...] Em nosso mundo moderno há obras em que, por trás do véu do jogo das pessoas e caracteres, tentou-se apresentar uma pluralidade de almas, [...] como aspectos diversos de uma suprema unidade (que para mim é a alma do poeta). [...] O caminho para os imortais, adivinha-o perfeitamente e percorre-o também aqui e ali com timidez, muito lentamente, pagando esse avanço com graves tormentos. [...] Provavelmente, nunca observou com atenção um lobo autêntico; então veria, talvez, que nem mesmo os animais possuem a unidade da alma, que também neles, atrás da bela e austera forma do corpo, vive uma multiplicidade de desejos e de estados; que também o lobo tem abismos no seu interior e também sofre. [...]

Não se trata aqui do homem conhecido das escolas. [...] O gênio não é tão raro como em geral nos parece, nem tão frequente como pretendem as histórias literárias, a história universal, até mesmo os jornais. O Lobo da Estepe, segundo nossa opinião, seria gênio bastante para tentar a aventura da encarnação humana. [...] Ele que, no entanto, se acredita um artista e supõe ter sensibilidade não é capaz de ver que fora do lobo, atrás do lobo, vivem no seu interior muitas outras coisas: que nem tudo o que morde é lobo. [...] Se estivesse com os imortais, se tivesse chegado lá aonde sua penosa marcha parece querer levá-lo, como olharia assombrado esse vaivém, esse feroz e irresoluto zigue-zague da sua rota ⁷

⁷ HESSE, Hermann. Tratado do lobo da estepe. In: *O lobo da estepe*. 48ed. Rio de Janeiro: Record, 2021. p.52-83.

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar as experiências do escultor paranaense João Turin (1878-1949) com a mídia fotográfica, com enfoque nas dinâmicas de apropriação da reprodutibilidade técnica no contexto de sua prática profissional, durante o processo de transição do século XIX para o século XX. O estudo sobre este indivíduo tem como pano de fundo a proposta de compreender como formavam-se as múltiplas confluências entre as linguagens fotográfica e escultórica, percorrendo, paralelamente, os usos pessoais da fotografia pelos escultores do contexto, bem como sua utilização enquanto suporte de divulgação e, inversamente, como referência para a criação escultórica. O protagonista desta pesquisa, João Turin, foi um importante agente cultural no campo artístico curitibano. Ele iniciou sua atividade profissional aos treze anos, como aprendiz de marceneiro, e aprimorou habilidades na Escola de Belas Artes e Indústrias, na década de 1890. Após destacar-se na instituição, recebeu subsídios estatais para aprofundar sua formação na Europa, onde permaneceu até 1922. Na década de 1910, tendo residido em Paris, absorveu novas influências artísticas, participou de prestigiosos salões e desenvolveu seus primeiros projetos para monumentos, consolidando sua trajetória profissional. Ao mesmo tempo, sua permanência na Europa fora também marcada pelas crises promovidas durante a Primeira Guerra Mundial. Em seu retorno ao Brasil, motivado pelas comemorações do Centenário da Independência, foi o escultor responsável por executar em Curitiba diversos monumentos retratísticos atrelados à onda da estatuamania paranista, trabalhos com os quais recebeu papel de destaque em jornais, periódicos ilustrados e no cinema local. Neste sentido, ao considerar a interconexão entre ambas as linguagens, explorando todos os possíveis meios de influência e reverberação possibilitados pela apropriação da fotografia, a presente pesquisa busca compreender de que maneiras esta relacionou-se ao ofício escultórico de João Turin, durante a execução, promoção e rememoração das suas esculturas. Com base nos manuscritos originais do artista, fotografias em diferentes formatos e veículos, reportagens e outros documentos relacionados, a análise abrange diversas facetas, organizadas em três categorias fundamentais: os usos pessoais da fotografia por escultores; o uso da mídia fotográfica como referência na criação escultórica; e o uso do suporte escultórico como referência para imagens fotográficas. Estas três lentes utilizadas ao observar as imagens selecionadas para esta pesquisa visam contribuir para a elucidação de usos sociais da imagem técnica no campo da escultura como instrumento de memória, estudo, criação e autopromoção. Sob a perspectiva de Walter Benjamin, a interseção entre a arte e a reprodutibilidade técnica é a principal linha teórica a nortear esta tese. Com isto, pretende-se contribuir para um entendimento inicial do papel desempenhado pela fotografia na prática da escultura. A relevância deste objetivo reside também em sua singularidade, uma vez que não foram identificadas outras pesquisas sobre o escultor João Turin que abordem essa conjunção categórica. Portanto, nesta tese propõe-se a interposição dos elementos específicos que delineiam a dinâmica “fotogênica” entre escultura e fotografia.

Palavras-chave: Fotografia; Escultura; João Turin; Memória; Reprodutibilidade Técnica.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the experiences of the Brazilian sculptor, João Turin (1878-1949), from Paraná, with photographic media, focusing on the dynamics of technical reproducibility within the context of his professional practice during the transition from the XIX to the XX century. The study of this individual aims to understand the multiple convergences between photographic and sculptural languages, concurrently exploring the personal uses of photography by sculptors in that context, as well as its use as a means of dissemination and conversely as a reference for sculptural creation. The protagonist of this research, João Turin, was an important cultural figure in the artistic field of Curitiba. He began his professional activity at the age of thirteen as an apprentice carpenter, improving his skills at “Escola de Belas Artes e Indústrias” (the School of Fine Arts and Industries) around 1890s. After standing out in the institution, he received state subsidies to further refining his education in Europe, where he stayed until 1922. After 1911, residing in Paris, he absorbed new artistic influences, participated in prestigious salons, and developed his initial projects for monuments, solidifying his professional trajectory. Simultaneously, his time in Europe was shadowed by the crises brought on during the First World War. Upon his return to Brazil, motivated by the celebrations of the Centennial of Independence, he was the sculptor responsible for executing several monumental sculptures in Curitiba tied to the wave of "paranista" statue mania, works that earned him a prominent role in newspapers, illustrated periodicals, and the local cinema. In this regard, considering the interconnection between both languages, also exploring all possible means of influence and reverberation facilitated by the use of photography, this research seeks to understand how this effect related to João Turin's sculptural work during the execution, promotion, and commemoration of his sculptures. Based on the artist's original manuscripts, photographs in numerous formats and media, articles, and other related documents, the analysis covers diverse aspects organized into three fundamental categories: the personal uses of photography by sculptors; the use of photographic media as a reference in sculptural creation; and the use of sculptural support as a reference for photographic images. These three lenses used to observe the selected images for this research aim to contribute to the elucidation of the social uses of technical images in the field of sculpture as a tool for memory, study, creation, and self-promotion. Through Walter Benjamin's perspective, the intersection between art and technical reproducibility is the main theoretical framework guiding this thesis. The goal is to contribute to an initial understanding of the role played by photography in sculptural practice. The relevance of this objective lies in its singularity, as no other research on the sculptor João Turin has been identified to addresses this categorical conjunction. Therefore, this thesis proposes the interposition of specific elements that delineate the “photogenic” dynamics between sculpture and photography.

Keywords: Photography; Sculpture; João Turin; Memory; Technical Reproducibility.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	20
<i>Retratos do artista dilacerado</i>	20
<i>O peso e a leveza</i>	34
PARTE I – A POSSIBILIDADE DA IMAGEM	54
CAPÍTULO 1 – DESCENDÊNCIA IMIGRANTE, INFÂNCIA CAMPESINA	55
<i>Grandes esperanças</i>	67
CAPÍTULO 2 – UMA FOTOGRAFIA SOBRE A ORIGEM: MEMÓRIA E MELANCOLIA	74
<i>Tudo é silêncio</i>	86
CAPÍTULO 3 – A AULA DE ESCULTURA	95
<i>Sobre escolas do ofício artístico e seus mestres escultores</i>	111
PARTE II – O ESCULTOR NA ÉPOCA DOS MONUMENTOS FOTOGÊNICOS	136
CAPÍTULO 4 – NO ATELIÊ DO <i>ESCULTOR-FOTÓGRAFO</i>: A PRÁTICA DA FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DA ESCULTURA	137
<i>Encontrando Rodin</i>	137
<i>Caro amigo Brecheret</i>	160
CAPÍTULO 5 – O CANDIDATO À DERIVA: ESTUDOS PARA O <i>BARÃO DO RIO BRANCO</i>	183
CAPÍTULO 6 – INTERCÂMBIOS FOTOGRÁFICOS: AS <i>HERMAS DOS POETAS</i>	215
<i>O terceto simbolista</i>	223
CAPÍTULO 7 – CIRCULAÇÃO ESCULTÓRICA NAS MÍDIAS IMPRESSAS: ESCULTURAS NAS REPORTAGENS DA <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	249
<i>A Herma de Carlos Gomes</i>	260
<i>Monumento a Tiradentes</i>	267
CAPÍTULO 8 – <i>CIDADES DO PARANÁ</i> E O CINEMA DE CARTÃO-POSTAL: A PRESENÇA DA ESCULTURA NO CINEMA DE <i>JOÃO B. GROFF</i>	276
<i>Monumentos cinefotográficos</i>	284
EPÍLOGO	300
REFERÊNCIAS	311
FONTES	329

APÊNDICES	344
I. <i>Análise fílmica de Cidades do Paraná (Groff Film, 1936)</i>	345
II. <i>Cronologia de apoio</i>	348
III. <i>Mapas</i>	353
ANEXOS	360
I. <i>Tabelas</i>	361
II. <i>Transcrições</i>	363
III. <i>Figuras complementares</i>	370
LISTA DE FIGURAS	386

PRÓLOGO

Retratos do artista dilacerado

Seus ombros eram atléticos e seu pescoço dava ideia de um lutador romano. Tinha mãos enormes e calejadas de quem na infância e na adolescência trabalhara com instrumentos pesados de agricultura e os manejara a valer. Seu rosto também era grande, em proporção ao corpo, é claro. Tinha a testa franzida e sobrolhos carregados. Dava a ideia de um homem zangado, que seu vozeirão de baixo-profundo confirmava completamente, mas que o trato constante desmentia. Creio que Turin serve de exemplo a como um físico bravio, e um aspecto grosseiro podem servir de continente a uma alma bondosa e cândida. Usava óculos de grandes aros ou, às vezes, uns pince-nez à moda antiga. [...] O queixo era quadrado e robusto, com certo prognatismo que se acentuava quando, ao exagerar o som das próprias palavras para ajudar a impressão com alguma onomatopeia, quase roncava como os tigres, nos tons baixos de voz rouca, acompanhando as palavras dos gestos feitos com as mãos.⁸

O escultor João Zanin Turin (1878-1949) nasceu na colônia de Porto de Cima, situada em Morretes, região litorânea do Paraná. Dizem as anedotas íntimas que, durante a infância, o “Joanin” desenvolvera uma apreciação particular das florestas da mata atlântica, onde cedo aprendeu a brincar com o barro. Ao mesmo tempo, por ser um rapaz proveniente de uma família humilde, filho de imigrantes italianos, sua atividade profissional iniciou-se aos treze anos, como um operário aprendiz de torneiro, ferreiro e marceneiro – entre tais atividades demonstrando, desde muito jovem, uma especial aptidão para o entalhe.⁹ Ao encontrar o gosto pelos ofícios manuais, suas habilidades seriam aprimoradas por meio da inscrição na Escola de Belas Artes e Indústrias. Aquela se tratava da primeira instituição escolar da cidade de Curitiba a ser especialmente voltada para o ensino profissional de arte, fundada em 1886 pelo pintor português Antônio Mariano de Lima (1858-1942).¹⁰ Dentro da escola, Turin recebeu orientações do escultor e marmorista Carlos Hübel, direcionadas à instrumentalização para o trabalho operário e com ênfase em modalidades artísticas palatáveis ao gosto local. Mas, ali também atuou na modalidade aluno-professor, recebendo destaque e premiação em algumas exposições artísticas promovidas entre os alunos. Essas exposições eram um dos raros espaços locais, no final do século XIX, onde os agentes culturais vinculados à escola conseguiam apresentar seus trabalhos artísticos.

⁸ CARNEIRO, David. In: LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p.307.

⁹ TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.24.

¹⁰ SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2004.

Entre os alunos-escultores proeminentes dessa instituição estava, além de Turin, o seu amigo e parceiro artístico João Zaco Paraná (1884-1961).¹¹ Nascido no vilarejo polonês de Brzezeny, Jan Żak imigrou com a família para o Brasil em 1887, instalando-se inicialmente na região dos Campos Gerais, onde começou a trabalhar também como entalhador. Mudou-se para Curitiba especialmente para estudar na escola de Mariano de Lima. Juntos, Zaco e Turin foram contemplados com subsídios estatais, em 1905, para completarem a formação na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas. Na Bélgica, a partir de 1906, os dois frequentaram as aulas de Charles Van der Stappen (1843-1910) – escultor prestigiado e diretor da instituição – assim como tiveram a oportunidade de conhecer mais sobre a tradição escultórica europeia e redefinir as suas próprias referências estéticas. Foi também durante o curso na Academia de Bruxelas que Turin conquistou o seu primeiro ateliê pessoal, após vencer um concurso de representação da figura humana promovido por seu professor. Por conseguinte, no decurso de toda sua formação profissional (em aproximadamente quinze anos), moldou-se ao papel de artista.



Figura 2 – Retrato de João Turin, c.1904.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)

Duas fotografias separadas no tempo por pouco menos de quatro anos mostram em suas diferenças a elaboração de uma nova autoimagem para João Turin. Uma foi registrada antes e

¹¹ TEMPSKI, Edwino Donato. *João Zaco Paraná*. Curitiba: Litero-Técnica, 1984. p.5.

a outra depois dele iniciar a formação como artista em Bruxelas, posto em seu corrente papel de aprendiz. O retrato feito em 1904 (Figura 2), que na época foi presenteado a seu apoiador, Romário Martins, mostra um garoto modesto, de aspecto fatigado, as vestimentas aparentemente surradas e justas para o seu tamanho (isto considerando-se que ele ficou conhecido pelos amigos como “o bom gigante”). Retratado em seus trejeitos duros, um tanto áspero e resabiado, Turin também parecia estar desacostumado a posar; mas encarava fixamente o fotógrafo, com uma atitude afirmativa, sentado transgressivamente contra o encosto da cadeira. O esforço por mostrar-se descontraído, no entanto – com um charuto entre os dedos da mão que pende do encosto da cadeira, e a cabeça forçadamente recostada na outra mão – fazem lembrar o que dizia John Berger sobre três jovens da zona rural vestidos de terno numa fotografia datada de 1914, de August Sander (1876-1964). Na análise do crítico de arte, eles também olham para o fotógrafo, e parecem cheios de si. Mas há algo de “forçado” na relação entre os corpos camponeses e o terno, um vestuário representativo da elite e de uma moda urbana que ainda era recente na Europa: “Vinte ou trinta anos antes, essas roupas não existiam a um preço que os camponeses pudessem pagar”, disse Berger. Além disso, “os ternos, longe de disfarçar a classe social de quem os veste, a sublinham e enfatizam. Seus ternos os estão deformando”.¹² Do mesmo modo, o corpo de Turin, apertado no paletó de mangas um pouco curtas para ele, também evoca esse tipo de descoordenação corporal.

Por outro lado, na fotografia feita em Bruxelas, em janeiro de 1908 (Figura 3), ele já posava de modo confiante, galantemente trajado como a imitação exemplar de um tipo “dândi europeu”.¹³ Na assimilação dos novos hábitos, “com muita esperteza [foi] conquistando lentamente o terreno artístico que tanto almejava”, vestindo-se como os colegas europeus, em um traje aparentemente feito sob medida – só que apesar da aparência mansa, “essa nova roupagem, porém, não poderia esconder de todo as verdadeiras origens”¹⁴ do escultor provinciano. Esta nova faceta, guarnecida pela sobrecasaca, as luvas e um elegante chapéu

¹² BERGER, John. O terno e a fotografia. In: *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 60-61.

¹³ O termo refere-se a um comportamento descrito por Baudelaire do seguinte modo: “O dandismo não é [...] um gosto imoderado pela toailete e pela elegância material. Essas coisas não são, para o perfeito dândi, senão um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Assim, a seus olhos, obcecado, acima de tudo, por distinção, a perfeição da toailete está na simplicidade absoluta que é, de fato, a melhor maneira de se distinguir. [...] É, antes de tudo, a necessidade ardente de se prover, dentro dos limites exteriores das conveniências, de uma certa originalidade. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na mulher, por exemplo; que pode sobreviver até mesmo a tudo aquilo que se chama de ilusão”. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.63.

¹⁴ PERIGO, Katiucya. A essência da arte brasileira escapa pelas fendas do figurino importado. In: *Arte: limites e contaminações*. 15º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: UNIFACS, 2006. v.2 p.198-207.

coco, estava completamente inserida nos padrões de moda e refinamento estabelecidos pelo contexto europeu, foi reforçada no retrato com o apoio minucioso do fotógrafo e escultor belga Eugène Jean de Bremaecker (1879-1963),¹⁵ que elaborou uma ambientação refinada para seu cliente, com direito a um tapete, uma coluna de apoio para o corpo e um cenário pintado à mão, ao estilo dos melhores estúdios fotográficos da época. Percebe-se que a dignidade conferida por Bremaecker à autoimagem do cliente foi combinada também com a personalização do cenário, pois não deixou de selecionar como paisagem de fundo uma folhagem tropical, como uma espécie de menção à sua origem “exótica”. A proveniência de Turin foi uma característica que certamente demarcou sua identidade na Europa, especialmente na Academia, onde fôra apelidado pelos colegas zombeteiros como “*le sauvage brésilien*” (ou, o brasileiro selvagem).¹⁶



Figura 3 – Estúdio J. de Bremaecker. Retrato de João Turin. Bruxelas, 1908.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

¹⁵ Além de ter idade próxima à de Turin, Bremaecker também era aluno da Academia de Bruxelas, onde provavelmente conheceram-se. Fotografar não era seu ofício principal, é mais conhecido como escultor de monumentos e medalhista. Mas, não deixou de exercitar a atividade profissionalmente, mantendo um estúdio na rua Saint-Bernard n° 73, e atuando como fotojornalista durante a guerra. *Eugène Jean de Bremaecker, sculpteur. Les monuments aux morts: France et Belgique*. Université de Lille, Bruxelles. Disponível em: monumentsmorts.univ-lille.fr.

¹⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. 2014, Op. Cit. p.307.

Ao concluir o curso em Bruxelas, em 1911, João Turin transferiu-se para o bairro de Montparnasse, na França, onde encontrou pessoalmente e presenciou as obras dos mais proeminentes artistas de seu tempo, todos reunidos em Paris. Entre os principais escultores que conheceu, indiscutivelmente Auguste Rodin (1840-1917) e alguns de seus famosos discípulos, como o simbolista Antoine Bourdelle (1861-1929), tornaram-se suas maiores referências. Além de amadurecer as próprias predileções estéticas, naquele momento Turin também notou a efervescência das tendências artísticas vanguardistas e modernas que vinham sendo gestadas – as quais questionou diretamente: “quase em cada ano aparece um Moisés nas artes plásticas e cada um julga-se capaz de transformar a arte com novos princípios dando-lhe títulos diferentes: cubismo, futurismo, dadaísmo [...] tudo isso não passa de quererem se apresentar como gênios”.¹⁷



Figura 4 – Retrato de João Turin com amiga em Paris, c.1914-8
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

A experiência de Turin na capital francesa está intimamente ligada à influência de um fenômeno denominado como “Escola de Paris” – termo que descreve o amplo coletivo de artistas atraídos para a cidade devido à sua efervescente e vibrante atmosfera cultural, germinada em seus inúmeros bailes e cafés.¹⁸ Dessa forma, a cidade acabava tornando-se um catalisador para a expressão artística, refletindo múltiplas influências culturais. Tal contexto

¹⁷ TURIN, João. Manuscrito nº 695a. Curitiba, c.194-. Ver também: TURIN, João. *O ‘moderno’ em arte*. Manuscritos nº149a-b. Curitiba, 1938. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo:ed. 34, 2012.

evoca paralelos com uma narrativa romântica de Paris, é descrita nos relatos de literatos desde Baudelaire, em 1863, ao evocar o meio boêmio¹⁹ da metrópole; até, por exemplo, Ernest Hemingway, entre 1921 e 1926, quando retratou a cidade como um campo festivo²⁰ para artistas modernos e todos os demais meios de profanação – o mesmo ambiente no qual Turin imergiu por completo, até retornar ao Brasil, na década de 1920 (Figura 4). Desta maneira, durante mais de dez anos, ele desenvolveu vários projetos para monumentos e manteve participação ativa em salões de arte, chegando a receber menção honrosa no Salão dos Artistas Franceses.

Mas a permanência de João Turin na Europa não foi tão festiva, considerando-se todas as crises causadas pela erupção da guerra, a pandemia da “gripe espanhola”, todas as privações econômicas, a xenofobia, o despontar de novos estilos, tecnologias e ideologias. Sobre esta situação complexa, o escultor julgou que aquele seria “um século das tempestades, dos ódios, da inveja, da incerteza, do pessimismo e da falta de confiança. É um verdadeiro turbilhão escuro onde vivemos, apesar de todas as descobertas”.²¹ Para além da fantasia, portanto, tratava-se de um período de intenso crescimento pessoal para Turin; e, no entanto, também de choque, atordoamento, crise e dilaceramento psicológico: efeitos característicos da modernidade e, em especial, do período entreguerras. Pois, as crises “determinam as mudanças históricas, e estas acontecem quando muda radicalmente a estrutura da vida”.²² Deste modo, a categoria do *artista da virada de século* se condensa numa experiência de transição, pois esse indivíduo viveu um pesado processo de amadurecimento nas frestas da transição para o século XX, apesar de nascido e educado em outro universo, o do século XIX. Com isto, sentia-se frequentemente atordoado e enfrentava dificuldades para adaptar-se ao novo cenário, em constante transformação.

Em um dos ensaios da coletânea *Paris é uma festa*, Hemingway registrou um diálogo trocado com a lendária e influente Gertrude Stein (1874-1946), onde ela expressou indignação com a imprudência do comportamento moderno nos anos 1920: “É isso o que vocês são. Todos vocês, essa rapaziada que serviu na guerra. Vocês são uma geração perdida. [...] não têm respeito por coisa alguma. Vocês bebem até morrer”.²³ Pois bem, a designação poderia ser

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

²⁰ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. 28ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

²¹ TURIN, João. *Manuscrito n° 695a*. Curitiba, c.194-. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²² CALDERA, Alejandro Serrano. *Filosofia e Crise: pela filosofia latino-americana*. Petrópolis: Vozes, 1984. p.14.

²³ Sobre a colocação de Gertrude Stein, ao final do ensaio em questão, Hemingway registrou a sua própria opinião, com ironia: “quando me aproximei do *Closerie des Lilas*, os refletores iluminando meu velho amigo, a estátua do Marechal Ney com a sua espada desembainhada, as sombras das árvores batendo no bronze e ele sozinho ali, sem ninguém atrás dele, lembrei-me de seu fiasco em Waterloo e concluí que todas as gerações eram perdidas, por alguma razão, sempre tinham sido e sempre haveriam de ser. Parei no *Lilas* para fazer companhia à estátua e beber uma cerveja gelada antes de ir para casa”. HEMINGWAY, Ernest. 2020. Op. Cit. p.44-45.

associada aos jovens artistas expatriados na Europa do início do século XX, e reflete a sensação de deslocamento e desorientação frente aos traumáticos eventos que marcaram aquela geração. O comentário de Stein, portanto, é emblemático de uma questão geracional subjacente ao período de transição entre os séculos. Mas se todo período de transformação histórica é envolvido por complexas dinâmicas geracionais, o problema da “geração perdida” está no centro de uma questão maior, que envolve o final efetivo do século e da ordem da vida como até então se conhecia. Para Eric Hobsbawm, devido às consequências transformadoras e incertezas dela provenientes, historicamente o século XX inicia-se junto com a Primeira Guerra Mundial: “se há datas que obedecem a algo mais que à necessidade de periodização, agosto de 1914 é uma delas: foi considerada o marco do fim do mundo feito por e para a burguesia. Assinala o fim do *longo século XIX*”.²⁴ Acompanhando o argumento de Hobsbawm ao delimitar as fronteiras da virada do século, seria possível considerar que conceitualmente a chegada de João Turin a Paris teria ocorrido, enfim, ainda nos últimos instantes do século XIX, e sua experiência ainda enraizava-se, essencialmente, no mesmo plano daquele jovem entalhador nascido em 1878, na pequena vila de imigrantes. Em outras palavras, apesar de ter passado toda a sua formação e o início de sua carreira profissional no epicentro da modernidade europeia, no fundo, sua cosmovisão permaneceria vinculada aos mesmos valores e perspectivas dos sujeitos que, como ele, nasceram no final do século XIX.

Esta questão geracional característica aos artistas da virada do século também encontra uma perspectiva intrigante nas palavras de Hermann Hesse (1877-1962). Em *O Lobo da Estepe* publicado em 1927, o autor elaborou uma figura metafórica para representar as dificuldades de adaptação de um indivíduo estranho ao fremente século XX, personificado no personagem Harry Haller – claramente inspirado em seu amigo escultor, Hermann Haller (1880-1950).²⁵ O lobo é apresentado como um indivíduo já maduro, com profunda apreciação pela tradição, e que sente-se atordoado em meio às inevitáveis transformações sociais da modernidade:

Um Lobo da Estepe, perdido em meio à gente, à cidade e à vida do rebanho. Nenhum outro epíteto poderia definir com mais exatidão aquele ser, seu tímido isolamento, sua natureza selvagem, sua inquietude [...]. Cada época, cada cultura, cada costume e tradição têm seu próprio estilo, sua delicadeza e sua severidade, suas belezas e crueldades, aceitam certos sofrimentos como naturais, sofrem pacientemente certas desgraças. [...] Há momentos em que

²⁴ HOBBSBAWM, Eric. *A era dos impérios (1875-1914)*. 8ed. São Paulo: Paz e terra, 2003. p.19.

²⁵ SANTOS, Manuela de Sousa Marques dos. Hermann Hesse em Portugal: Apontamentos sobre a sua tradução e recepção. 1978. In: *Páginas de crítica literária*. Lisboa, 2008. Disponível em: manuela.pt/hesse.html.

toda uma geração cai entre dois estilos de vida, e toda evidência, toda moral, toda salvação e inocência ficam perdidas [...]. Haller pertence àqueles que se comprimem entre duas épocas, que vivem à margem de toda segurança e inocência, àqueles cujo destino é sofrer toda a incerteza do destino humano, agravada como um tormento e um inferno pessoais. Nisso, segundo me parece, consiste o sentido que possam ter para nós suas anotações.²⁶

Notadamente, longe de sua estepes²⁷ e confrontado pela aproximação ameaçadora de um novo tempo, o lobo se percebe deslocado perante práticas culturais que representam desafios à sua capacidade de assimilação, como, por exemplo, o surgimento do jazz. Assim como Harry Heller, João Turin é outro exemplar desse indivíduo que vive à margem de duas épocas, experimentando como um tormento pessoal a incerteza atordoante do século XX. A incompatibilidade entre as experiências artísticas do passado e as novas manifestações culturais é encontrada em suas anotações aborrecidas em relação às vanguardas, assim como à música moderna: “dizem que quando um homem acha que todos são loucos; ele é que é louco – assim sendo, eu, o louco, vou dizer o que me parece ouvindo esses que não são loucos. Ouço uma música e não posso compreendê-la, é uma gritaria infernal de pessoas que não têm o menor conhecimento nem estudo e cantão sem harmonia”.²⁸ Essa luta frustrante contra a dualidade de ser um lobo vestido de dândi, e a desconcertante sensação de já haver perdido todos os rastros do seu destino sendo constantemente obstaculizado por crises e eventos históricos, foram alguns dos lamentos repetidos em inúmeros outros manuscritos de Turin: “parece que tudo foi contra o meu grande sonho. Perdi a metade de minha vida em coisas inúteis e outra metade esperando um momento oportuno para começar a minha obra. Guerra e revoluções impediram-me de realizar aquilo que sonhara”.²⁹

O momento europeu de João Turin chegou ao final com o arranjo das festividades brasileiras para o Centenário da Independência, em 1922. Na ocasião, os concursos relacionados à inauguração de monumentos abriram caminho para João Turin apresentar sua produção plástica no Paraná. Além de se inscrever como proponente, ele também decidiu participar do salão artístico da grande Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, com uma estátua em homenagem a Tiradentes. Confiante

²⁶ HESSE, Hermann. *O lobo da estepes*. 48ed. Rio de Janeiro: Record, 2021. p.26-27; 32-33.

²⁷ A *estepes* é uma formação vegetal própria das regiões semiáridas, de climas continentais com grandes diferenças de temperatura, caracterizada pela falta de árvores e abundância de vegetação rasteira; planície inculca, pobre e vasta com esse tipo de vegetação; região plana, semideserta ou muito seca, com grandes diferenças de temperatura. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Academia das Ciências de Lisboa. Disponível em: dicionario.acad-ciencias.pt

²⁸ TURIN, João. *Manuscrito n° 520*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁹ TURIN, João. *Manuscrito n° 229*. Curitiba, 12 dez. 1941. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

com a oportunidade, deixou seu ateliê, pertences e obras temporariamente sob os cuidados de Victor Brecheret (1894-1955),³⁰ a quem recentemente conhecera dentro da comunidade de artistas brasileiros que integravam a Escola de Paris. Apesar desse apoio logístico inicial, após participar da exposição planejada ele nunca mais conseguiu obter os recursos necessários para retornar a Paris, de modo que, ano após ano, aos poucos todos os trabalhos que havia deixado no antigo ateliê perderam-se, restando deles somente as fotografias.

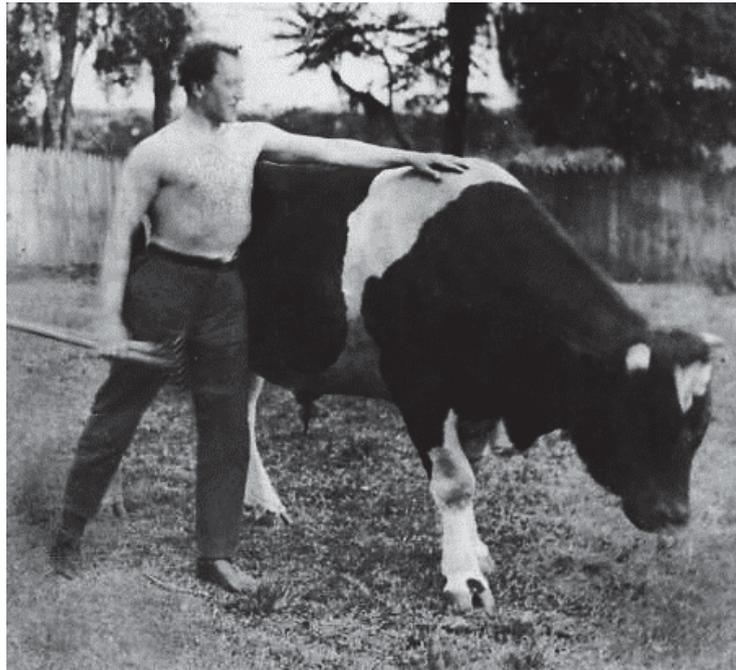


Figura 5 – Retrato de João Turin, n.d.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

De volta ao Paraná, após sua breve passagem pelo Distrito Federal, Turin gradualmente despojou-se da autoimagem europeizada, assumindo posturas consonantes com o contexto provinciano de Curitiba, em uma mistura de elementos modernos e arcaicos. Ele operava de modo paralelo entre tendências nacionais e regionais, transitando entre o predomínio acadêmico e a emergência das diversas vertentes aflorantes do modernismo. Mas, afóra o contexto político-cultural, seu trabalho também “carrega em sua constituição a relação entre o antigo e o moderno, entre o homem e a natureza”.³¹ Assim, a trajetória Turin, como um artista da virada

³⁰ Vittorio Brecheret nasceu em Farnese di Castro, Itália, e imigrou para São Paulo em 1904. Participou de cursos no Liceu de Artes e Ofícios até os dezenove anos, quando recebeu dos tios uma viagem a Roma, para estudar escultura junto a Arturo Dazzi. Em 1919 retornou brevemente ao Brasil, até receber a bolsa de pensionato para instalar-se em Paris, em 1921. PECCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2011. p.14.

³¹ FONSECA, Bárbara. *Entre Colunas e Pinheiros: a Recepção da Antiguidade nas obras paranistas de João Turin (1927-1930)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2022. p.83.

de século, tensionava-se na encruzilhada entre elementos opostos, uma dinâmica que constantemente o inseria nas frestas entre o passado e o futuro. Nas fotografias do período, pode-se observar um Turin que livrou-se do terno, deixa-se flagar sem camisa, ao ar livre, com um ancinho nas mãos (Figura 5); ou como um artesão que faz seu trabalho com o esforço do corpo e das mãos, trajando um roto macacão em seu ambiente de trabalho.

Ao retomar a atuação no Paraná, sua subsistência dependeu, em geral, de comissões públicas e encomendas, sendo ele o responsável pela produção de um extenso número de efígies, bustos e monumentos comemorativos que hoje habitam as praças e espaços públicos da cidade. Além disso, Turin desempenhou papel ativo na concepção do movimento artístico paranista. Curiosamente, uma anedota de Lange de Morretes conta que as primeiras ideias do grupo de artistas participantes do movimento vieram a partir de uma conversa iniciada justamente no endereço do antigo estúdio fotográfico de Fanny Paul Volk (1867-1948), mesmo local que nos anos 1920 foi o atelier do pintor João Ghelfi (1890-1925):

O velho atelier da Marechal Deodoro, em Curitiba, que fora do fotógrafo [Adolpho] Volk, depois do pintor Alfredo Andersen e mais tarde do pintor João Ghelfi, era ponto central das reuniões dos intelectuais da cidade e dos que a visitavam. Lá, certa vez, em vida íntima, três artistas discutiam arte: Ghelfi, Turin e Lange de Morretes. Discutíamos sobre o pinheiro, suas qualidades, dificuldades e novas possibilidades para o campo da arte. [...] Turin e eu ficamos com uma semente no peito a germinar.³²

Ao delinear do paranismo, entre 1927 e 1930, Turin também foi um colaborador ativo da revista *Ilustração Paranaense: Mensário Paranista de Arte e Actualidades* (uma publicação voltada a divulgar as propostas daquele movimento cívico-cultural), tanto como ilustrador quanto por meio de reproduções fotográficas de suas esculturas e projetos de arquitetura e design paranistas. Mas a presença de Turin na *Ilustração Paranaense* não se resumia a aparições esparsas, pois (além de ser o autor da capa do periódico) figurava em quase todas as edições, que elogiavam “o buril mágico de Turin”, sendo ele descrito como “um escultor de lances audazes e um formidável élan para as altas siderações da criação artística”.³³ Logo, junto aos parceiros locais, ali ele se destacava como um dos “nomes aureolados” do grupo, de “innato gênio artístico admirável”.³⁴

³² MORRETES, Lange de. 1944. Apud. ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. v.1. Curitiba: Edição da autora, 2006. p.69.

³³ ILLUSTRACÃO PARANAENSE. Ano II, nº1. Curitiba, jan. 1928. Cópia digitalizada.

³⁴ ILLUSTRACÃO PARANAENSE. Ano II, nº3. Curitiba, mar. 1928. Cópia digitalizada.

Em realidade, é comum encontrar no periódico o termo “gênio” relacionada aos artistas, como uma forma de enaltecer a capacidade criativa deles em relação ao projeto paranista. Vale frisar que, para Arnold Hauser, a noção de gênio baseava-se na fé sobre a existência transcendente de uma personalidade artística excepcional, um foco de adoração, destacado pela rara originalidade de sua expressão criativa individual.³⁵ Ademais, Norbert Elias³⁶ contribui para a questão ao enfatizar a importância de examinar o artista contextualizado em uma rede de demandas e oportunidades, e que não surge como um ser “genial” espontaneamente, mas é construído pela interação com seu ambiente.

Apesar da instrumentalização da figura do “gênio” na *Ilustração Paranaense* não provir de uma disposição individual, sem dúvidas essa narrativa também serviria ao propósito de distorcer favoravelmente a própria autoimagem do artista, permitindo a liberdade de reinterpretar o passado em benefício da consolidação de uma memória coletiva e do reconhecimento de sua influência. Pois, como dito por Gombrich, “se existe alguém que não precisa de memórias não distorcidas, este é o artista em nosso mundo. Ele não precisa delas e faz uso delas se quiser continuar a tradição ou desafiá-la. Sua obra assemelha-se a um motivo numa sinfonia, que extrai seu sentido e sua comoção do que houve antes e do que pode seguir-se”.³⁷ De fato, João Turin adotaria prontamente a imagem de gênio, mostrando-se muito à vontade para comparar-se a Auguste Rodin, e, inspirado por este seu ídolo pessoal, posava para fotografias ao lado de suas obras em busca de destacar continuamente sua profissão de “escultor genial” (Figura 6 e Figura 7). Em determinado momento, já convencido desse seu novo papel, também chegou a referir-se a si mesmo como uma “glória provinciana” de Curitiba, uma versão do que, aos seus olhos, representava o escultor francês no âmbito escultórico europeu.

³⁵ Sobre a posição social do artista, Hauser demonstrou que o “gênio” se tornou um tipo específico da arte durante o Renascimento: “Miguel Ângelo é o primeiro exemplo do artista moderno isolado e avidamente estimulado – o primeiro a ser completamente possuído por sua ideia e para quem não existe nada mais senão sua própria ideia – que tem um profundo sentido da responsabilidade para com os seus dons e considera o seu gênio artístico uma força poderosa e super-humana. [...] atinge-se a total emancipação do artista; agora, pela primeira vez, ele torna-se o gênio, tal como o conhecemos desde a Renascença. Completa-se a modificação final: já não é a arte do pintor, mas o próprio homem, que é objeto de veneração [...]. O elemento fundamentalmente novo na concepção de arte da Renascença é a descoberta do conceito de gênio e a ideia de que a obra de arte é criação de uma personalidade autocrática, que esta personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras, e mesmo o próprio trabalho”. HAUSER, Arnold. O estatuto social do artista da Renascença. In: *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p.431.

³⁶ ELIAS, Norbert. O artista no ser humano. In: *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p.53-65.

³⁷ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. Arte e Erudição. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau (e outros ensaios sobre a Teoria da Arte)*. São Paulo: Edusp, 1999. p.109.



Figura 6 – Detalhe de fotografia com João Turin em seu ateliê. Curitiba, n.d.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 7 – Gertrude Käsebier. Perfil de Auguste Rodin. Meudon, 1905. Negativo de vidro.

Fonte: Library of Congress - Prints & Photographs Division (lcn.loc.gov/2006684247)

Vendo em todas as vitrinas enormes volumes com os retratos na capa dos maiores personagens de todos os países, que [...] devem conter a vida e as obras de cada um, pensei cá comigo, ora bolas, não posso exigir que [...] escrevam as minhas bobagens. [...] Todos querem mudar o mundo, naturalmente a seu favor, são todos gênios. Eu que não sou nada, deixando o mundo como está não posso ver-me num formidável volume numa vitrine. Que fazer? É muito simples - escrevo eu mesmo minha vida. *Não sou eu em Curitiba um Rodin, uma gloria provinciana? Depois de ter feito todos esses monumentos, devo ser conhecido em Curitiba como um Rodin é conhecido no mundo.* Assim, acho-me com razão de escrever minha biografia, porque aqui sou grande – sou só, não dá outro! Não diz o ditado que no país onde todos são cegos quem tem um olho é rei? Sou rei, logo, tenho o direito de escrever mesmo que não haja um só amigo que me leia. Não sou um Marumbi, sou sim um grão de areia, logo sou da mesma matéria dura de roer.³⁸

Em sua fase mais madura, no decurso dos anos 1940, João Turin parece ter direcionado a tendência agressiva para a representação dos seus icônicos felinos, com os quais recebeu premiação no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (Figura 8). Ao mesmo tempo, junto a outros importantes agentes culturais locais, Turin também solidificou sua posição

³⁸ TURIN, João. *Manuscrito n° 623*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

profissional ao integrar a Sociedade de Artistas do Paraná (criada em 1931)³⁹ como vice-presidente; e tornou-se uma peça essencial na criação da Sociedade Amigos de Alfredo Andersen (em 1940). Tal organização foi responsável por negociar, junto ao Estado, a criação da Escola de Música e Belas Artes (EMBAP), em 1944.



Figura 8 – Retrato de João Turin junto à obra *Tigre esmagando a cobra*.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Por fim, em 1948, no contexto de inauguração da EMBAP, João Turin portaria, enfim, a tipificação de mestre – isto não somente em razão de sua trajetória fértil no âmbito da escultura paranaense, mas, em especial, pela atuação como professor-fundador da nova instituição de ensino. Tal contribuição foi breve, contudo significativa, tendo auxiliado na elaboração do regulamento escolar e na proposição de exposições anuais de trabalhos dos alunos, demonstrando seu comprometimento com a promoção das atividades artísticas realizadas pelos alunos na instituição. No segundo ano de funcionamento da escola, por alguns meses, Turin ministrou a disciplina de *Modelagem* – porém ele, que era ali o docente de idade mais avançada, faleceu em julho de 1949, sendo logo substituído por Oswald Lopes (1910-1964).⁴⁰

Certa vez, em uma crônica jornalística para o *Revue D'art Dramatique*, Marcel Proust

³⁹ TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.115.

⁴⁰ TORRES, Renato. *O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. Tese de doutorado em educação. UFPR. Curitiba, 2017. p.130; 178; 201. O autor analisou fotografias da sala de Modelagem, que fogem ao recorte desta tese e são posteriores à atividade docente de João Turin na EMBAP; porém, valem menção, pois oferecem uma ideia sobre o método seguido na disciplina e sobre sua influência na configuração estrutural da mesma. Ver Anexo III, seção 1A.

escreveu que, frente ao juízo de seu tempo, os “artistas jamais são os mesmos dois dias seguidos”, pois reiteradamente julga-se que “alguns estão progredindo, outros estão no caminho errado”.⁴¹ Esta afirmação nos revela que o estudo da categoria profissional do artista exige a compreensão de uma imagem flutuante, com muitas versões de um indivíduo frente a seu próprio destino. Por conseguinte, no passeio diacrônico através de uma vida, por meio de uma lente fotobiográfica, nota-se que o escultor João Turin atravessou os estágios da sua jornada, inevitavelmente, como um sujeito transmutado por distintas faces – do “aprendiz” ao “mestre”.

Isto posto, antes de aprofundar a problemática da aproximação da obra escultórica de João Turin com o dispositivo fotográfico, gostaria de considerar, dentro de algumas das facetas biográficas deste protagonista, como se desenvolveu a possibilidade da experiência fotográfica. No percurso desta tese, as fotografias desempenham o papel de fontes de contextualização sobre o ambiente e a subjetividade de João Turin em um modelo biográfico, sobretudo costurando a trama histórica por meio de imagens, como proposto por Boris Kossoy: “a trama que penso pressupõe a ligação de todos os seus fios numa perspectiva transdisciplinar; um pensamento que distingue e une em oposição ao pensamento que isola e separa”.⁴² Portanto, na tessitura de uma escrita cadenciada por documentos visuais, esta tese está enredada como “um paciente artesanato; é o ponto-a-ponto formando tramas e bordados, num cauteloso pouco-a-pouco”. Deste modo, “a tapeçaria que aqui inicio, de pronto apresenta o fio da meada: a ponta de toda história que pressupõe o meu trabalho. [...] Mas, há outros fios que se entrecem aos da meada [...], puxados de outras tramas, desfiando os seus bordados”.⁴³ Para trançar os diferentes fios deste emaranhado, a tese divide-se em duas partes. Na primeira parte, correspondente aos capítulos 1 a 3, observaremos como a intimidade com o procedimento fotográfico foi construída em sua trajetória pessoal, já que as condições para o acesso a essa mídia ainda eram limitadas para um filho de imigrantes em Curitiba, ao final do século XIX. Nesse cenário, percorrem-se questões relacionadas aos anos iniciais da vida de João Turin, com enfoque em sua infância, nos primeiros trabalhos feitos como aprendiz de entalhador, e na formação artística da Escola de Belas Artes e Indústrias à Academia de Belas Artes de Bruxelas. Em seguida, a segunda parte da tese refere-se à investigação específica das diferentes presenças da fotografia relacionadas à sua atividade escultórica, incluindo desde os usos que o próprio artista fez da técnica fotográfica até as reproduções fotográficas e fílmicas das suas obras escultóricas.

⁴¹ PROUST, Marcel. Perfil de artista. *Revue D'Art Dramatique*, 1897. In: *Salões de Paris*. São Paulo: Carambaia, 2018. p.157.

⁴² KOSSOY, Boris. *O encanto de Narciso: Reflexões sobre fotografia*. São Paulo: Ateliê editorial, 2020. p.57.

⁴³ RUSSEFF, Ivan. *Educação e cultura na obra de Mário de Andrade*. Campo Grande: Editora UCDB, 2001. p.9.

O peso e a leveza

Desde minhas primeiras análises sobre coleções de fotografias datadas da virada entre os séculos XIX e XX, observo com curiosidade a presença de monumentos escultóricos suntuosos habilmente veiculados em suportes diversos, como cartões postais, estereoscopias e periódicos ilustrados.⁴⁴ Essas imagens detinham uma presença imponente nos álbuns e envolviam narrativas que sempre me pareceram muito significativas em razão dos aspectos técnicos, sociais e simbólicos exercitados pelas mãos dos fotógrafos sobre cada monumento. No entanto, se pelas lentes da objetiva a escultura apresenta-se abrangida nesse espaço prestigioso, por outro lado, nas estantes da arte paranaense a situação demonstrou-se, paradoxalmente, a oposta.

Ao propor o estudo de diferentes aproximações entre a fotografia e outras linguagens na trajetória de artistas locais, fui surpreendida pela existência de acervos fotográficos bastante significativos, mas ainda subexplorados dentro das coleções destes.⁴⁵ Indubitavelmente fundamentais ao contexto de formação e consolidação de um meio cultural em Curitiba, tais profissionais por vezes são tratados protocolarmente em nossa literatura artística, como se já estivessem completamente desvendados. Isto agrava-se potencialmente no âmbito da escultura, que, comparativamente a outras linguagens, ainda é pouco focalizada pela pesquisa histórica (como observaria o próprio João Turin, “de todas as artes, a escultura é a menos apreciada”, já que “uma estátua, um busto ou um baixo-relevo não têm na sua superfície as maravilhosas cores da pintura [...] só têm a cor do frio mármore, a do rígido bronze e da dura pedra”).⁴⁶ Além de evidenciar esse comum equívoco, a fotografia lança uma luz transversal sobre aspectos desconsiderados pela narrativa estabelecida, assim como elucidam o intenso relacionamento do sujeito moderno com a imagem instantânea amadora e com o aparato fotográfico. Ao explorar as incursões fotográficas de artistas locais, percebi, portanto, que apesar daquelas imagens não serem desconhecidas da história da arte, elas

⁴⁴ Refiro-me aqui especialmente à minha pesquisa sobre a Coleção Julia Wanderley. BUSNARDO, Larissa. *A trajetória social de Júlia Wanderley: uma 'pioneira' na coleção de fotografias*. Curitiba, 2013. Monografia de Graduação, Licenciatura em Artes Visuais, UNESPAR/FAP, Curitiba, 2013.

⁴⁵ Uma das coleções fotográficas específicas que primeiro suscitaram meu interesse nesse sentido foi a do professor e pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935), pertencente ao acervo do Museu Casa Alfredo Andersen, a qual decidi analisar em minha dissertação de mestrado: BUSNARDO, Larissa. *Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2018. Disponível em: educapes.capes.gov.br/handle/1884/57643.

⁴⁶ TURIN, João. *Escultura*. Manuscrito nº 42-1/3. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

tampouco haviam sido tratadas com protagonismo até então. As fotografias dos artistas no contexto entre-séculos – especialmente daqueles que trabalhavam com as linguagens mais tradicionais e acadêmicas, como a escultura – tendem a ser utilizadas também pela história como objetos de importância secundária, ou mesmo nula. Pois, nessa tessitura, existe uma espécie de naturalização da fotografia como um elemento arbitrário utilizado entre outras fontes e reflexões que, de fato, pouco associam aquelas fontes aos propósitos de uma trama considerada já bem familiar.

Diante dessas tendências, a contrapelo, minha experiência pontual com a pesquisa acerca da linguagem escultórica paranaense começa fundamentalmente por meio de uma perspectiva fotográfica. Isto se deve ao fato de que, para além do volumoso montante de manuscritos e relatos autobiográficos, outra parte significativa da documentação pertencente ao escultor João Turin consistia em um arquivo fotográfico. Embora algumas dessas imagens pareçam ter sido amplamente utilizadas e vistas à exaustão em exposições e em escritos memorialísticos sobre o artista, elas ainda não haviam sido objeto de uma análise histórica que se concentrasse de maneira específica na intrigante e paradoxal interface entre a fotografia e a escultura, questionando como se dava, afinal, a experiência moderna de um escultor em relação à fotografia. Na urdidura da problemática, como observado, esta análise é permeada duas perspectivas simultâneas: o percurso da fotografia em relação ao artista e, proporcionalmente, em relação à sua produção escultórica.

A atual relevância histórica de João Turin muito se deve à preservação de seu acervo, que foi mantido pela família após seu falecimento. O acesso público às suas fontes pessoais foi viabilizado com a inauguração da Casa João Turin, em 1989, mantida pela Fundação Cultural de Curitiba. No espaço, eram realizadas exposições e atividades educativas, assim como promoveu-se a publicação do livro de memórias de Elisabete Turin, sobrinha-neta do escultor, que conta com textos críticos de Fernando Bini e Loio Pérsio.⁴⁷ Posteriormente, em 2012, as atividades daquele espaço cultural seriam encerradas, e o acervo, que estava em comodato, foi vendido para o colecionador Samuel Lago, que promoveu junto ao curador José Roberto Teixeira Leite uma grande exposição associada à publicação do livro *João Turin: vida, obra, arte*.⁴⁸ Toda a documentação adquirida, incluindo os manuscritos e as fotografias do escultor formou, a partir de então, o Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago, inicialmente colocado

⁴⁷ TURIN, Elisabete. *Ibid.*

⁴⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

sob a guarda do Museu Oscar Niemeyer.⁴⁹ Por outro lado, os bustos que figuravam nas praças da cidade foram restaurados e substituídas por réplicas, ao mesmo tempo em que os originais remanescentes em gesso passavam pelo processo de fundição – e estas últimas, desde 2021, vieram a compor a coleção exposta no Memorial Paranista. Cabe ainda observar que, para além do espólio do próprio artista, outros acervos públicos também contêm materiais de grande importância para a compreensão histórica da trajetória de Turin, como por exemplo os arquivos pertencentes ao seu amigo e principal apoiador, Romário Martins, atualmente localizados no Museu Paranaense, assim como as edições da revista *Ilustração Paranaense*, disponíveis fisicamente no mesmo local, mas também digitalizadas e acessíveis pela hemeroteca da Biblioteca Nacional.⁵⁰

Apesar de João Turin figurar com destaque nas narrativas históricas sobre a produção artística do Paraná, tais trabalhos ainda enfocam a análise de seu entorno social – ou seja, o personagem merece estudos específicos no campo da História da Arte voltados diretamente para a sua produção escultórica e sua trajetória pessoal, em si. O primeiro material bibliográfico a reunir informações sobre ele foi provavelmente um capítulo de livro de Valfrido Piloto, publicado em 1947, que consistia em uma entrevista com o escultor.⁵¹ Poucos anos depois, em uma polianteia escrita por Erasmo Pilotto,⁵² reuniam-se uma lista de obras e outras informações anteriormente compiladas pelo homenageado. Em um contexto mais recente, menções importantes sobre João Turin foram inseridas em várias publicações sobre arte, como o *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*, de Adalice Araújo,⁵³ e o primeiro volume de *A Arte em seu Estado*, por Eliana Borges e Soleni Fressato.⁵⁴ Também esteve presente na ambiciosa coletânea *De Valentim a Valentim*, uma exposição escultórica nacional com curadoria de Mayra Laudanna e Emanuel Araújo,⁵⁵ cujo catálogo traz um texto biográfico e oferece destaque sobre as obras animalistas *Luar do sertão* e *Tigre esmagando*

⁴⁹ A documentação que integrava o setor de pesquisa da Casa João Turin, por outro lado, ficou armazenada durante muitos anos na também extinta Casa Andrade Muricy, e está atualmente em processo de arquivamento pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

⁵⁰ Também foram consultados 26 volumes recentemente digitalizados pela pesquisadora Ana Carolina Pinheiro. Sobre a materialidade das fontes, tendo em vista o contexto no qual este levantamento foi realizado, sublinha-se que o acesso remoto à documentação e às fotografias foi essencial para a viabilização desta tese.

⁵¹ PILOTO, Valfrido; TURIN, João. J. Turin, um nome para a posteridade. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947.

⁵² PILOTTO, Erasmo. *João Turin*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1952.

⁵³ ARAÚJO, Adalice. 2006. Op. Cit. Passim.

⁵⁴ BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni. *A Arte em seu Estado: História da Arte Paranaense*, v.1. Curitiba: Medusa, 2008.

⁵⁵ LAUDANNA, Mayra; ARAÚJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim: A escultura brasileira, século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p.155.

a cobra, instaladas no Rio de Janeiro. Já no âmbito das pesquisas acadêmicas, há uma presença proeminente de estudos que contextualizam João Turin como um integrante central do movimento paranista, a exemplo das dissertações de mestrado de Luiz Fernando Lopes Pereira⁵⁶ e, Luciana Barone;⁵⁷ assim como as teses de doutorado de Luis Afonso Salturi,⁵⁸ Geraldo Leão⁵⁹ e Renato Torres.⁶⁰ Dentre os estudos específicos cujas narrativas tratam sobre o escultor de forma mais preponderante, destaco um artigo publicado em livro por Noemia Fontanela e Rosane Kaminski,⁶¹ e mais dois artigos apresentados em eventos científicos, um publicado em 2014, por Roger Diniz Costa,⁶² que trata de maneira específica sobre o monumento a Tiradentes; e outro publicado em 2015, por André Malinski e Katiucya Perigo,⁶³ relacionando as propostas estilísticas das obra de Turin às de Auguste Rodin. Mais recentemente, Bárbara Fonseca escreveu artigos e uma dissertação de mestrado inteiramente dedicada a ele, sendo esta focada em um recorte específico acerca da recepção da antiguidade clássica em suas obras decorativas paranistas.⁶⁴

Em síntese, ao levantar este referencial disponível, constata-se que apesar de sua consolidada notoriedade, João Turin é uma figura que ainda exige considerável estudo, assim como o próprio meio escultórico paranaense. Pois, apesar da relevância complementar de todas essas abordagens, nenhum dos autores precedentes até aqui levantados teve enfoque direcionado especificamente à coleção fotográfica, apesar do volume de fontes dispostas em seu arquivo; e, igualmente, às suas diferentes experiências e interlocuções com a imagem técnica, seja durante a trajetória pessoal ou em seu ofício. Nesse sentido, inicio minha incursão sobre o tema retrocedendo alguns passos e realizando o exercício de redescobrir este indivíduo,

⁵⁶ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996.

⁵⁷ BUENO, Luciana Estevam Barone. *O Paranismo e as Artes Visuais*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

⁵⁸ SALTURI, Luis A. *Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX*. Tese de doutorado em sociologia. UFPR. Curitiba, 2011

⁵⁹ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. Tese de Doutorado em História. UFPR. Curitiba, 2007. Ver também: CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária*. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, 25 nov. 2005.

⁶⁰ TORRES, Renato. 2017. Op. Cit. Passim.

⁶¹ FONTANELA, Noemia; KAMINSKI, Rosane. Imagens assimétricas do indígena no Paraná. In: KAMINSKI; NAPOLITANO (Orgs.). *Monumentos, memória e violência*. São Paulo: Letra e voz, 2022.

⁶² COSTA, Roger Diniz. *O 'Tiradentes' de João Turin*. 14º Encontro regional de história. Unespar, Campo Mourão, 2014.

⁶³ MALINSKI, André; PERIGO, Katiucya. *Turin: "Não sou eu em Curitiba um Rodin, uma glória provinciana?"*. I Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar. Apucarana, 2015.

⁶⁴ FONSECA, Bárbara. 2022. Idem. Ver também os artigos: FONSECA, Bárbara. A recepção dos clássicos no movimento paranista: Bento cego, o Homero paranaense. *GAÍÁ*, v.10, n.1, 2019; FONSECA, Bárbara. A presença dos clássicos na arte escultórica de João Turin e a identidade paranaense. *Epígrafe*, v.9, n.1, 10 ago. 2020.

tão pretensamente assimilado pela memória coletiva. Esta tese caminha por uma abordagem transversal, na qual um sujeito histórico que vivia em um contexto moderno e trabalhava em um ofício relacionado à produção de imagens, possa ser compreendido a partir das suas experiências pessoais e profissionais paralelas com a linguagem fotográfica. Para abranger esses aspectos, é proeminente considerar uma ampla variedade de presenças fotográficas no transcurso do referido personagem, seja como um objeto de coleção e apreciação, como registro, estudo ou documentação, tomando relevante papel em seu cotidiano.

O eixo teórico aqui instrumentalizado ao embasarmos a presente reflexão acerca do tema “escultura-e-fotografia” orienta-se pelas observações de Walter Benjamin em seu ensaio fundamental sobre a reprodutibilidade técnica.⁶⁵ No texto, o autor propôs reflexões sobre como se manifestavam as relações entre a imagem técnica – incluindo nesta categoria a fotografia, a litografia e o cinema – com as obras de arte tradicionais – como a pintura e a escultura. Ao observar o comportamento dessa dinâmica visual em seu tempo (nos anos 1930), Benjamin identificou algumas problemáticas nesse processo de reprodução das imagens a partir de outras imagens: a questão da autenticidade; a redução da aura, que se refere a uma espécie de sacralização do objeto artístico a serviço de um ritual, cujo sentido histórico se perde ou se modifica em um mundo secularizado; a ritualização política; o consumo e a recepção. Conforme avaliado por Márcio Seligmann-Silva, em sua análise crítica da cultura Walter Benjamin mostrava-se “preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem essa análise” – portanto, inevitavelmente, “uma reflexão sobre a sociedade moderna dependia de uma *teoria da técnica* e de sua aplicação nas artes”.⁶⁶

⁶⁵ Para viabilizar os fins desta tese, utilizarei simultaneamente algumas traduções diferentes deste ensaio. Existiram ao todo quatro versões originais de “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, e a primeira delas foi publicada em francês pelo próprio autor, em 1936. Uma das traduções que utilizaremos aqui, por Marijane Lisboa, refere-se à última versão reescrita por Benjamin, em 1939, e publicada postumamente, em 1956: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012; A segunda tradução a partir da qual nos embasaremos durante a tese refere-se à segunda versão do texto, no qual Benjamin trabalhou entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936, e a primeira considerada por ele como pronta para publicação. A edição consultada também informa incluir elementos da primeira e da terceira versão. Esta foi reencontrada e publicada mais recentemente, na década de 1980. Portanto, apresenta algumas variações e excertos os quais foram excluídos da quarta versão, mas que são especificamente valiosos para nossas reflexões sobre fotografia e escultura: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019; Usaremos também: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁶⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019. p.25.

Diante desta concepção, constata-se que, em relação à escultura, Walter Benjamin apontava especificamente para a existência de uma dicotomia entre as obras de arte únicas e perenes, criadas a partir de preceitos tradicionais, ritualísticos, e que possuíam um “valor de eternidade”; em contraposição às imagens “montáveis”, “melhoráveis”, ou seja, potencialmente alteráveis, reproduzíveis e sequenciadas. Para exemplificar a questão, o autor compara a experiência da antiguidade clássica com o cinema. De acordo com Benjamin, os gregos não possuíam métodos de reprodução técnica para além da fundição e da cunhagem, ou seja, as suas imagens não eram pensadas para serem amplamente reproduzíveis. Além disso, eles viviam em outro regime de percepção. Desta forma, em consonância com seus valores e o seu modo próprio de percepção, “foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte”.⁶⁷ Em contraposição, a imagem técnica (moderna, secular), participa de um novo modo de percepção, e se caracteriza pela sua efemeridade e possibilidade de reprodução, circulação e modificação. Para o autor, a fotografia foi o “primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário”⁶⁸ e o seu advento pressentiu a aproximação da crise dos valores tradicionais que sustentavam a aura do objeto artístico. Ele chega a afirmar que a reprodutibilidade técnica “emancipa” a obra de arte “de sua existência parasitária no ritual”.⁶⁹

Benjamin exemplifica a questão com uma referência a Chaplin, demonstrando que a capacidade de um filme ser “melhorado”, ou seja, montado de acordo com a vontade de seu editor, o impede de possuir um caráter de unicidade. Sobre esta reflexão, concluiu que “para os gregos, cuja arte orientava-se pela produção de valores de eternidade, o ápice de todas as artes encontrava-se na arte menos passível de melhoria” ou, seja, de edição, como a escultura clássica, “cujas criações se fazem literalmente a partir de uma [única] peça”. Deste modo, o autor indica que, em sua fórmula tradicional, “a decadência da escultura na era da obra de arte montável [como o cinema] é inevitável”.⁷⁰

Em outro momento de seu ensaio, Benjamin também recorrerá ao exemplo da fotografia veiculada por meio de revistas ilustradas para demonstrar a mesma contraposição entre um senso de eternidade, atrelado à obra de arte – e por sua vez, à obra escultórica – e a fugacidade da imagem técnica. Para ele, “as reproduções publicadas nas revistas ilustradas e nos semanários se distinguem inconfundivelmente das imagens [artísticas], pois a singularidade e a permanência

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. In: SELIGMANN-SILVA, 2019. Op. Cit. p.68.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.33.

⁶⁹ Ibid. p.35.

⁷⁰ Ibid. p.69.

estão estreitamente associadas a essas últimas quanto a fluidez e a repetição às primeiras”.⁷¹ De modo equivalente, a esta posição poderíamos somar um pensamento de Henri Bergson, ao observar que a fotografia tem o poder de unir muitos instantes “no mesmo plano, e é assim que o galope de um cavalo se espalha, para ela, num número tão grande quanto se queira de atitudes sucessivas, em vez de se contrair numa atitude única, que brilharia num instante privilegiado e iluminaria todo um período [...] atitude que a escultura fixou nos frisos do Partenon”.⁷²

A escultura para Walter Benjamin, portanto, seja no formato de uma antiga vênus em mármore ou na fundição de um busto, aparece relacionada a uma qualidade de solidez e a um estado de tradição devocional. Com toda sua densidade material, com o peso bruto do bronze, à obra escultórica é historicamente conferido esse “valor de eternidade”, uma vontade de resistência em relação ao tempo. De outro lado, a fotografia, a revista e o cinema se incorporariam a esse ensejo como uma aparição etérea, instantânea e frágil, em sua dimensão reduzida e banal. O fotográfico, ao contrário do escultórico, suspende a percepção e o tempo, demonstra-se leve e fugaz, é mutável, é infinitamente múltiplo. O tempo fotográfico congela-se num eterno segundo, como uma brecha fragmentada de um passado moderno e brevemente visível, onde “o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira”.⁷³ Enquanto isso, o tempo escultórico permanece estático, completo, e detém em sua imponência todas as horas da humanidade. São, desta maneira, duas mídias totalmente contrastantes, que convergem e ligam-se através de um paradoxo: pois se a fotografia, em sua sutil instantaneidade, teria a capacidade de parar o tempo, a escultura, por outro lado, é erguida com a intenção de superar o tempo. O peso e a leveza.

Se tomarmos estas reflexões como lentes para observarmos o caso do sujeito protagonista desta investigação – o escultor João Turin – chegaremos ao ensejo desse instigante paradoxo. Pois, durante toda a sua formação, que ocorreu no seio da arte acadêmica, nosso “lobo da estepe” fora educado por homens do século XIX a compreender a arte a partir de um conjunto de convicções diretamente atrelados justamente a esse “valor de eternidade”. Toda a base de sua experiência artística, na qual ele fora bem sucedido, estruturava-se no domínio de disciplinas que assumiam esse preceito de forma universal, como o desenho, a cópia de moldes e o estudo de temas clássicos. E ao mesmo tempo, no entanto, este sujeito amadureceria em um

⁷¹ BENJAMIN, Walter. In: CAPISTRANO, 2012. Op. Cit. p.16.

⁷² BERGSON, Henri. O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista. In: *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.359.

⁷³ AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.23-24.

contexto onde a técnica despontava como um fenômeno atordoante e revolucionário, especialmente no campo imagético. A fotografia gerava novas e ótimas possibilidades para o ofício escultórico, especialmente no âmbito de sua circulação. Mas, ao mesmo tempo, chegava acompanhada de uma transformação do modo de compreender e acessar a arte. O escultor moderno precisaria deparar-se então com todos os desafios impostos pelo fervilhante século XX, onde aquele suposto “valor de eternidade”, ao qual aspirava tão dedicadamente, vinha sendo dilacerado. Com tal cenário em mente, investigaremos de que modo João Turin se aproximou da fotografia, e como conviveu com o paradoxo que significava fazer esculturas no âmbito da imagem reproduzível.

No início do século XX, uma sensação de modernidade se construía na atmosfera da cidade de Curitiba, que passava por intensas transformações, não apenas do espaço urbano, mas também dos comportamentos, valores e normas citadinos. No âmbito político, intelectuais e instituições contribuiriam para um processo de invenção de novas tradições,⁷⁴ que incluía a reorganização simbólica das memórias sobre o passado histórico local e a construção de uma identidade cultural paranaense com caráter ufanista. Essas tendências locais alinhavam-se aos sentimentos do contexto da virada para o século XX, manifestados por uma sociedade confiante em suas aquisições e alheia aos seus problemas estruturais, que acreditava nos confortáveis valores de um “tempo de certezas” onde certas verdades e a lealdade à pátria ainda não haviam sido testadas pelo encolhimento do mundo.⁷⁵ Estes componentes ideológicos estavam também incorporados a uma discussão estética promovida pela ampla presença e circulação de imagens produzidas em diferentes mídias. Desta forma, ao aparelhamento técnico dirigia-se o mesmo sentimento de fascínio que impulsionava as novas percepções da sociedade moderna. Todas essas experiências relatadas sobre o âmbito curitibano coincidem com as características dos diferentes conceitos de modernidade elencados por Ben Singer. Em seu entendimento, o autor demarca a existência de quatro principais formas de compreender a modernidade: como um conceito moral, cognitivo, socioeconômico ou neurológico. A partir destes pontos, ele considera quais são alguns dos fenômenos característicos da modernidade, como o desamparo ideológico, o choque com as mudanças técnicas e sociais, o desenvolvimento de uma ampla cultura de consumo e, principalmente, o subjetivismo no alargamento das possibilidades de percepção. Dentre esses preceitos, Singer descreve que

⁷⁴ HOBBSBAM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e terra, 2020.

⁷⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz; COSTA, Angela Marques da. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.15.

como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. O interesse recente pelas teorias sociais de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também estamos lidando com [...] uma concepção neurológica da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. [...] mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência.⁷⁶

Sobre a reorganização moderna da percepção, Jonathan Crary considera que um tipo diferente de visão foi reformulado historicamente, desde a primeira metade do século XIX, por meio de um novo conjunto de práticas sociais, saberes e relações com o corpo, acarretando em uma espécie de abstração do olhar. Assim, com o desenvolvimento de discursos científicos e estéticos, o olho tornou-se um lugar central da experiência moderna: “um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário [...] para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma reavaliação da visão”.⁷⁷ Desta maneira, no contexto industrial houve um rompimento dos modelos clássicos da visão, de forma que o observador se equipou de técnicas perceptivas inéditas e tornou-se capaz não apenas de consumir enormes quantidades de imagens, mas também de produzir significações individuais, com uma visão mais subjetiva. Neste ponto, “a fotografia converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens” tornando-se, assim, “componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca”, ou seja, um “elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja [ou onde está implicado] o observador”.⁷⁸

⁷⁶ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.115.

⁷⁷ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.146.

⁷⁸ Ibid. p.21-22.

Partindo destes pressupostos, entende-se a imagem como um processo incluído dentro de um sistema de produção mais abrangente e, portanto, diretamente relacionado às outras mídias com as quais compartilhava espaço. Ou seja, tratar sobre as múltiplas relações de um sujeito moderno com a fotografia implica analisá-las em relação às especificidades do trabalho, do consumo e multiplicação de imagens, segundo propõe Annateresa Fabris.⁷⁹ Ora, em Curitiba a influência dos procedimentos fotográficos já se fazia presente desde a inauguração dos primeiros ateliês, oficinas e escolas voltados para o aperfeiçoamento da produção profissional de imagens, ainda no século XIX. Ou seja, considerando a incipiência brejeira do meio visual e da ausência de uma tradição acadêmica no Paraná daquele contexto,⁸⁰ pode-se dizer que a presença das primeiras produções artísticas na região desenvolveu-se através do ensino profissionalizante e simultaneamente ao ofício fotográfico. Como efeito da expansão da produção imagética, além de vislumbrar-se o princípio da elaboração de um meio artístico profissional (com direito a encomendas, pinacotecas, exposições e agremiações), definia-se, ao mesmo tempo, um sistema de circulação mais abundante e popular de imagens. A este sistema viria a somar-se a fotografia, em formatos e técnicas que ocupariam um papel determinante, como o cartão-postal, a revista ilustrada e, por fim, o advento do cinema. Ao mesmo tempo, a obra de arte, principalmente em seu formato pictórico, tomava lugar em exposições e em coleções. Já a presença da escultura aflorava-se em Curitiba especialmente ligada à decoração arquitetônica, enquanto a instalação pública de monumentos, bustos e efígies se ampliaria mais nas primeiras décadas do século XX.

A inserção de imagens escultóricas em praças seria um componente relevante na transformação da paisagem citadina em Curitiba. A iniciativa de promover imagens de caráter histórico continha desejos políticos e pedagógicos na construção de uma memória elaborada (e controlada) sobre personagens emblemáticos então tornados mártires. Assim, parafraseando Paulo Knauss, propunha-se a elaboração de um verdadeiro imaginário urbano através de propostas de subscrição pública, onde afirmava-se a intenção de recomendar um nome à posteridade.⁸¹ Assim, a partir da década de 1920, especialmente com o retorno de João Turin ao Brasil, ocorreria em Curitiba uma verdadeira “estatuamania paranista”, onde,

⁷⁹ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.11.

⁸⁰ KAMINSKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. (Orgs.). *Sentimentos na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

⁸¹ KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: Escultura pública na paisagem construída do Brasil. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, 2000. p.407-408.

de acordo com Luis Fernando Lopes Pereira, formava-se uma espécie de culto cívico às imagens escultóricas, em que a população passava a interagir com personagens históricos e abraçar os ideais positivistas de ordem, progresso e civilização.⁸² O autor faz esta leitura a partir da apropriação do conceito de “estatuomania”, debatido originalmente por Maurice Agulhon.⁸³ Este, por sua vez, analisou um movimento social, político e artístico caracterizado pelo ordenamento de uma estatuária pública na França durante o século XIX – um evento histórico a partir do qual Lopes Pereira identificou proposições que comparou às características do contexto paranista. Vale observar que, ainda segundo Agulhon, havia um modelo estético em comum aos monumentos inseridos naquele sistema imagético, que poderia incluir baixos-relevos, personagens de feições fidedignas, alegorias e bustos, os quais eram afixados sobre um pedestal com inscrições didáticas que justificavam a notoriedade daquele personagem e sua presença eternamente encarnada em pedra, bronze ou ferro fundido.⁸⁴ Sobre este ponto, Rosalind Krauss observou que há uma relação direta entre as lógicas que orientam as categorias da escultura e do monumento. Para a autora, a escultura funciona como uma representação comemorativa que situa-se em um local determinado e expressa significados de forma simbólica: “esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem [...] seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam”.⁸⁵ Estas diferentes fórmulas que constituem a estrutura dos monumentos também foram descritas detalhadamente por Valéria Salgueiro,⁸⁶ em seu estudo sobre a escultura pública como um instrumento político.

Além da constituição material e do ordenamento espacial em que se apresenta um monumento, é também necessário considerar os fatores sociais envolvidos no procedimento de consagração simbólica da imagem. Em sua apreciação crítica sobre a imagem técnica, Walter Benjamin refere-se à dinâmica entre os valores de culto e de exposição da obra de arte. A partir do exemplo de uma escultura inserida em um contexto tradicional – a Vênus – ele argumenta que a função ritual em que a obra de arte estava até então inserida se modifica com a intervenção da

⁸² PEREIRA, Luis Fernando Lopes. 1996, Op. Cit. p.201.

⁸³ AGULHON, Maurice. La ‘statuomanie’ et l’histoire. *Histoire vagabonde: ethnologie et politique dans la France contemporaine*. v.1. Paris, Gallimard, 1988.

⁸⁴ Ibid. p.161.

⁸⁵ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v.1, 1984. p.131.

⁸⁶ SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008.

técnica. Para o autor, a reprodutibilidade desprende a obra de arte do culto, porque sua função social se transforma, e “na medida em que as obras de arte se emancipam do uso ritual, aumentam as possibilidades de sua exposição”.⁸⁷ Para discutir os impactos da fotografia, portanto, Benjamin apontava para as modificações do valor de culto e a ampliação do valor de exposição. Vale considerar que as reproduções fotográficas de uma escultura costumam fazer ampliar o valor de culto daquela imagem original, seja ele envolto de valores religiosos, éticos, políticos ou estéticos. Como observado por Roxana Marocco sobre a reprodução fotográfica de ícones políticos e culturais demarcados pela estatuária, essas imagens “muitas vezes estão enredadas na política e na retórica da persuasão, onde podem ser usadas na tentativa de transmitir mensagens inequívocas. Às vezes, as fotos são encomendadas como propaganda; outras vezes refletem as convicções artísticas de seus criadores”.⁸⁸ Sobre este aspecto, Paulo Knauss constatou o potencial da escultura pública para mobilizar a sociedade através do ritual envolvido nas cerimônias de inauguração de monumentos. A mobilização social em torno da estatuária, que o autor define como “a festa da imagem”, afirmava a ordem institucional do Estado e definia seu caráter cívico. Desta maneira, “é no processo de ritualização que a escultura se apresenta [de fato] ao olhar”.⁸⁹ Mas junto à ação performativa envolvida nos cortejos, bandas marciais, discursos e cerimônias, poderíamos também incluir como uma convidada ilustre dessa festa a fotografia. Pois, a própria promoção da imagem escultórica em reproduções fotográficas permitia que ela se fizesse reverberar através do tempo e circular em um espaço ampliado, como uma continuação do rito.

Neste ponto, cabe observar que muito pode ser compreendido sobre o fenômeno da “estatuamania” através de seus registros fotográficos, pois esse ato documental tende a vincular os objetos a seus eventos através da comemoração direcionada de sua memória, como se fizessem as vezes de uma testemunha ocular.⁹⁰ Essas imagens, especialmente quando veiculadas em publicações ilustradas, reforçavam o caráter celebrativo das estátuas como heranças culturais que cumpriam sua função de seleção e de memorialização, apontando aquilo que deveria sobreviver

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. In: CAPISTRANO, 2012. Op. Cit. p.17.

⁸⁸ No original: “Photographs, like film and newsreels, are often entangled in politics and in rhetorics of persuasion where they may be used in an attempt to convey unambiguous messages. Sometimes pictures are commissioned as propaganda; at other times they reflect the artistic convictions of their makers”. MARCOCCI, Roxana. Cultural and political icons. In: *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p.127.

⁸⁹ KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. p.179.

⁹⁰ FRIZOT, Michel. Sculpture, between Visual Perception and Photography. In: ECKER; KUMMER; MALSCH; MOLDERINGS (Orgs.). *Lens-Based Sculpture*. Berlin: Akademie der Künste, 2014. p.67.

à erosão do tempo. Os monumentos, segundo Jacques Le Goff, caracterizam-se por esse “poder de perpetuação”⁹¹ e fazem parte de uma montagem discursiva sobre o passado. Por sua vez, fotos e filmes que documentam monumentos, e funcionam como uma extensão do rito a eles atribuído, também participam ativamente desse processo ao exibir, arquivar e perpetuar a festa, passando, inclusive, a monumentalizarem-se elas próprias, como testemunhos dessa memória coletiva.

Com relação à prática de fotografar, não foram poucos os escultores que passaram a apropriar-se pessoalmente da técnica fotográfica durante a trajetória profissional enquanto uma maneira de estudo e de divulgação dos seus ofícios.⁹² O uso da técnica associado a outras mídias é uma prática recorrente desde o princípio de sua difusão comercial – um processo possibilitado já com a daguerreotipia, nos anos 1840, porém mais democratizado após a invenção da Kodak por Eastman, em 1888. Deste modo, passou a ser comum que fotógrafos frequentassem os estabelecimentos artísticos e vice-versa, até que, no início do século XX, artistas de todos os países já podiam valer-se amplamente das possibilidades oferecidas pela fotografia para o auxílio na produção, registro e circulação de suas obras.⁹³ Acresce que as cópias fotográficas respondiam perfeitamente à necessidade compartilhada por muitos profissionais de criar retratos escultóricos com fisionomias as mais fidedignas possíveis: “esperava-se fidelidade aos retratados”, pois “para um escultor do período, era praticamente impossível fugir aos padrões estabelecidos. Ganhar uma encomenda oficial representava sempre uma adesão incondicional às tradições rígidas do classicismo acadêmico”.⁹⁴ Para tanto, a fotografia também servia ao intuito de auxiliar na elaboração de esboços, como uma referência visual. Em concordância, é possível constatar que “a fotografia era uma ajuda indispensável para a nova geração de escultores de muitas maneiras. Serviu como meio de documentação e comunicação, como um bloco de notas visual e instrumento para ‘investigações’ escultóricas; captou em forma de sequências fotográficas e filmicas a passagem do tempo, processos de trabalho e materiais”.⁹⁵ Ao mesmo tempo, as

⁹¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. 7ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2013. p.486.

⁹² PINET, Hélène. História de uma coleção. In: PINET, Hélène (Org.). *Rodin, do ateliê ao museu: fotografias e esculturas*. São Paulo: Base sete projetos culturais, 2009. p.21.

⁹³ FRIZOT, Michel. Entre sculpture et photographie: équivalence et réciprocité. In: FRIZOT, Michel; PINET, Hélène; TIBERGHIE, Gilles; QUOI, Alexandre. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. Paris: Musée Rodin, 2016. p.17.

⁹⁴ RIBEIRO, Noemi. O retrato oficial. In: GRACIE, Reila (Org.). *Julieta e Nicolina, duas escultoras brasileiras: a escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p.54.

⁹⁵ No original: “Photography was an indispensable aid to the new breed of sculptors in many ways. It served as a means of documentation and communication, as a visual notepad and instrument for sculptural ‘investigations’; it captured in the form of photographic and filmic sequences the passage of time, work and material processes”. MOLDERINGS, Herbert. *Lens-based sculpture: the contribution of photography to sculptural experimentalization*. In: ECKER; KUMMER; MALSCH; MOLDERINGS (Orgs.). 2014. Op. Cit. p.14.

câmeras, que se tornavam cada vez mais portáteis e instantâneas, logo deixaram de ser objetos exclusivos dos estúdios e passaram a circular pelas ruas nas mãos de fotógrafos amadores, incluindo-se neste bojo, é claro, a classe profissional dos escultores, como ocorreria com Antoine Bourdelle, Rodolfo Bernardelli ou João Turin. Observa-se neste sentido que, como muitos de seus colegas e mestres contemporâneos, Turin acreditava posicionar-se contra uso da técnica em sua profissão, tendo inclusive registrado em manuscritos a sua visão crítica, defendendo a “superioridade” da escultura como uma forma autêntica de arte na hierarquia entre as linguagens, enquanto a fotografia não seria considerada como uma expressão plástica “genuína”:

Arte é uma palavra que se aplica a todas as coisas que se faz e que denotam um bom gosto na execução e no aperfeiçoamento técnico em todos os ramos da atividade humana. É uma palavra bem aplicada a todos os trabalhos feitos por pessoas conhecedoras de seu ofício, sejam eles, sapateiros, pedreiros, marceneiros ou fotógrafos. Porém, não se deve confundir a verdadeira arte que é a expressão de nossa vida, de nossas paixões, de nossos vícios e virtudes com o artifício mecânico que se aprende. Há homens que creem que uma fotografia tem o mesmo valor de um quadro a óleo de um artista. Acham que com as descobertas de claro escuro e truques de luz e sombra, chegaram a suplantar a arte da pintura. Assim como os que creem nas máquinas que reproduzem retratos em escultura que não são nada mais do que obras mortas ao ponto de vista de arte. Os que julgam a morte dos artistas, creio eu, são os que não penetraram bem no sentido da palavra arte nas artes plásticas.⁹⁶

Entretanto, a despeito de registrar textualmente esta opinião de caráter tão purista (e mesmo conservadora, num sentido extremamente oposto ao de Walter Benjamin), na prática o escultor não se furtou a realizar diversas aproximações com a fotografia. Ao manter o uso frequente de instrumentos fotográficos, independente do perfil conservador, Turin parecia compreender que as imagens fotográficas eram um instrumento inevitável, de grande utilidade no aprimoramento da representação, e que também funcionavam perfeitamente como uma forma de aproximar a escultura dos observadores, em um espaço ampliado pela circulação de reproduções das suas obra de *Arte*.

Aliás, como pontuado por Ursula Frohne,⁹⁷ era curioso que para um escultor as

⁹⁶ TURIN, João. *Manuscrito nº 637a*. Curitiba, n.d. Arquivo J. T. Coleção Samuel Lago. Como exemplo da influência da reprodução técnica na produção artística de sua época, destaca-se sua indignação sobre a existência de uma prática automatizada para reproduzir esculturas “mortas”, pois todas as informações levam a crer tratarem-se de *fotoesculturas*. Ver em: GALL, Jean-Luc. *Photo/Sculpture: L’invention de François Willème. Études photographiques*, v.3. 2005.

⁹⁷ No original: “For the sculptor, the ideal conditions of reception of his or her sculptures were realized, of all mediums, precisely in two-dimensional photography”. FROHNE, Ursula. *Sculpture since the experience of photography: crystallizations of sculptural and photographic thinking*. In: ECKER; KUMMER; MALSCH; MOLDERINGS (Orgs.). 2014. Op. Cit. p.77.

condições ideais de recepção de suas esculturas se concretizassem, justamente na fotografia, que é bidimensional. Pois, retomando a premissa que institui a hipótese de uma oposição dicotômica entre as estruturas dos meios fotográfico e escultórico, pode-se considerar que “como um meio elusivo e espacial, a escultura se opõe à fotografia, que fixa o tempo em um instante e comprime o espaço em duas dimensões”.⁹⁸ Em passagens sobre a escultura, Walter Benjamin⁹⁹ expressava que é na materialidade tátil da obra que se verifica a sua autenticidade, ou seja, aqueles aspectos presentes em um objeto que não podem ser reproduzidos pelos novos aparatos técnicos. Para ele, há toda uma existência por trás de uma obra de arte que não é traduzível pela fotografia, em seus aspectos sensoriais e nas alterações mais ou menos invisíveis do tempo. Foi inclusive a partir desta reflexão que o autor discutiu o *hic et nunc* (o aqui e agora) da obra de arte, a sua unicidade (um corpo físico, que ocupa um lugar específico no mundo) a partir do qual se elaborou o conceito de *aura*. A aura, por sua vez, tem sua origem e o seu significado no contexto da tradição, quando as obras estiveram a serviço de um ritual e, por isso mesmo, perde o sentido no âmbito das novas técnicas de reprodução e circulação, num mundo secularizado. Mas, por outro lado, o autor também salienta que através da fotografia é possível registrar aspectos os quais seriam impossíveis de compreender sobre o próprio original sem ter o auxílio da objetiva. Sobre isto, Sarah Hamill e Megan Luke propõem que o meio da escultura também foi alterado pelo avanço tecnológico da fotografia, pois nela “a materialidade e a escala de uma escultura tornam-se portáteis e flexíveis [...]. A escultura é assim transformada em uma imagem imaginativa, uma visão animada de sua forma, superfície ou local.”¹⁰⁰ Ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia permite uma aproximação muito detalhada, também oferece a impressão de que seria possível apreender a totalidade da obra por meio da sua reprodução.

Qualquer um terá já observado como é muito mais fácil apreender um quadro, e ainda mais uma escultura, para não falar já da arquitetura, numa fotografia do que na realidade. Somos facilmente levados a cair na tentação de atribuir o fato a uma decadência do sentido artístico, a uma deficiência dos nossos contemporâneos. A isso se opõe, porém, o reconhecimento de

⁹⁸ No original: “As an elusive, spatial medium, sculpture is opposed to photography, which fixes time in an instant and compresses space to two dimensions”. HAMILL, Sarah; LUKE, Megan. Reproductive vision: photography as a history of sculpture. In: HAMILL, Sarah; LUKE, Megan (Ed.). *Photography and sculpture: the art object in reproduction*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2017. p.1.

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. In: CAPISTRANO, 2012. Op. Cit. p.14.

¹⁰⁰ No original: “the medium of sculpture has also been changed by the technological advancement of photography. In a photograph, a sculpture's materiality and scale are made portable and flexible [...]. Sculpture is thereby transformed into an imaginative picture, an animated vision of its form, surface, or site”. HAMILL, Sarah; LUKE, Megan. Idem.

que, mais ou menos ao mesmo tempo, a concepção das grandes obras de arte se transformou devido ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Aquelas não podem mais ser vistas como produção de um indivíduo, tornaram-se criações coletivas tão poderosas que, para assimilá-las, temos de reduzi-las. Os métodos de reprodução mecânica são, ao fim e ao cabo, uma técnica de redução, e ajudam-nos a alcançar um grau de domínio das obras sem o qual elas deixariam de ter utilização.¹⁰¹

De modo semelhante, quando Benjamin descreve a recepção da arquitetura,¹⁰² ele define que a obra de arte pode ser acessada tanto de forma tátil, por meio do uso prático, como de maneira ótica, pela contemplação – sendo esta direta ou mediada pela técnica. Com isto, ele descreve a importância das duas experiências sensoriais entre os sujeitos, tanto táteis como visuais, para a análise da percepção na cultura material.¹⁰³ Em concordância com estas proposições, Michel Frizot complementa em sua análise que a percepção da escultura está para além de sua estrutura tátil, porque para ser completamente conhecida ela precisa ser observada em diferentes aspectos, sendo definida também pela visão: “É o olhar que compõe a escultura, e esta última só existe ao ser apreciada através de múltiplos olhares. Uma escultura é melhor compreendida ao ser percebida a partir de diferentes pontos no espaço e em uma série de pontos de vista espalhados ao longo do tempo, e é através desse processo de visualização que a escultura passa a existir”, ou melhor, a incorporar significados.¹⁰⁴

A relação entre fotografia e escultura é, enfim, uma abordagem teórica pertinente que permanece em debate e contribui para a compreensão de inúmeros aspectos da história das imagens, especialmente aquelas que aparecem no cotejo entre duas mídias aparentemente tão diversas entre si. Pois, como observado por Boris Kossoy, “a história da fotografia é, também, a história de suas aplicações”,¹⁰⁵ incluindo-se, portanto, a relevância da interconexão entre arte e técnica ao longo do tempo. Neste caminho, foi observado por Georges Didi-Huberman¹⁰⁶ que um dos fundadores da disciplina da História da Arte, Heinrich Wölfflin, seria um dos primeiros autores a instrumentalizar suas leituras sobre obras de arte a partir de uma disposição fotográfica,

¹⁰¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b. p.66.

¹⁰² BENJAMIN, Walter. In: CAPISTRANO, 2012. Op. Cit. p.33.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.128.

¹⁰⁴ No original: “It's the gaze that composes the sculpture, and the latter only exists by being appraised through multiple gazes. A sculpture is better understood for being perceived from different points in space and in a series of points of view spread out over time, and it is through this viewing process that the sculpture comes into being.” FRIZOT, Michel. 2014. Op. Cit. p.57.

¹⁰⁵ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p.162.

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.21.

em 1896. Posteriormente, na década de 1920, Aby Warburg começaria seu trabalho mais relevante, o *Atlas Mnemosyne*, onde experimentara a interpretação de diversas imagens escultóricas a partir de fotografias. Entretanto, seria apenas a partir da década de 1980 que as acepções teóricas sobre fotografia e escultura começariam a se aprofundar.

Como tem sido observado por H  l  ne Pinet¹⁰⁷ algumas importantes publicações, exposições e colóquios definiram os parâmetros sobre o tema desde então, como as exposições *Pygmalion Photographe*, de curadoria de Rainer Mason em 1985; e *Photographie/Sculpture*, de Michel Frizot e Dominique Pa  ni, que culminou no colóquio e posterior publicação de referência *Sculptor/Photographe*, em 1991. Depois desse evento, em um âmbito geral, pode-se considerar que Frizot tornou-se um dos principais autores a contribuir para esse debate. Ainda entre as publicações francesas, vale também considerar o clássico *O ato fotográfico*, por Phillippe Dubois,¹⁰⁸ texto onde o autor discorre sobre a presença de um “efeito escultórico” na fotografia artística. Enquanto isso, na Inglaterra, Geraldine Johnson¹⁰⁹ organizava o colóquio *Sculpture and Photography*, ocorrido em 1995. Já entre os historiadores germânicos, Erika Billeter foi uma das pioneiras com a exposição *Skulptur im Lich der Photographie*, em 1998. Sua contribuição, junto às exibições francesas, precederia *Lens-based sculpture*, uma exposição realizada em Berlim no ano de 2014, que teve publicação de mesmo título com textos de oito pesquisadores sobre o tema, incluindo Frizot e os historiadores alemães Herbert Molderings, Ursula Frohne, Friedemann Malsch, Dietmar R  bel e Annette Titenberg.¹¹⁰ Por fim, entre as contibuições estadunidenses, Heinz & Bridget Henisch¹¹¹ realizaram um levantamento panorâmico que abordou diferentes categorias de imagens resultantes da interseção entre a fotografia e outras formas artísticas sob o conceito geral de “*mixed media*”, como a fotopintura, a fotogravura, a fotomontagem e a fotoescultura. Vale ainda mencionar o estudo de Jane Becker¹¹² sobre o artista italiano Medardo Rosso (que se dedicou à escultura tanto quanto às fotografias de suas esculturas); e uma publicação

¹⁰⁷ H  l  ne Pinet é a pesquisadora responsável pela seção fotográfica do Museu Rodin, em Paris. Ela trata sobre o escultor e sua ligação entre a fotografia e a escultura em: PINET, H  l  ne. 2009. Op. Cit. p.23.

¹⁰⁸ O livro foi originalmente publicado em 1983 em Bruxelas, mas republicado com adições em 1990. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9ed. Campinas: Papyrus, 2006.

¹⁰⁹ Geraldine Johnson    historiadora da arte especialista em escultura e leciona em Oxford, Inglaterra.

¹¹⁰ ECKER; KUMMER; MALSCH; MOLDERINGS (Orgs.). 2014. Op. Cit. Passim.

¹¹¹ HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. Mixed Media. In: *The photographic experience*. State College: Pennsylvania State University, 1993.

¹¹² Jane Becker    historiadora da arte e especialista responsável pela seção de pintura europeia no *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York. Ver: BECKER, Jane R. Merdardo Rosso: Photographing sculpture and sculpting photography. In: KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art; Yale University Press, 1999.

mais recente, por Sarah Hamill e Megan Luke,¹¹³ que leva as abordagens de autores especialistas acerca da matéria “fotografias de esculturas”.

Ao percorrermos brevemente parte desse caminho crítico e historiográfico da relação entre fotografia e escultura, é possível constatar que apesar de já haver sido estabelecido um debate substancial sobre a temática, esta ainda permanece demasiadamente concentrada entre autores europeus e objetos eurocentrados.¹¹⁴ No Brasil, apesar de contarmos com uma importante e ativa historiografia fotográfica, esta temática específica, para a qual a presente tese enseja contribuir, ainda aparece de maneira breve e exígua em nossos estudos. Entre as únicas autoras que têm refletido sobre essa temática a partir de personagens brasileiros, destaca-se a historiadora da arte carioca Camila Dazzi,¹¹⁵ que escreveu sobre o pintor e fotógrafo Henrique Bernardelli (1858-1936) assim como investigou a Escola Nacional de Belas Artes. Com enfoque nos usos dados pelos irmãos Henrique e Rodolpho Bernardelli (1952-1931) sobre a fotografia, Dazzi aponta como ambos os artistas, pintor e escultor, empregavam a ferramenta para retratarem-se no ateliê, registrando seu ambiente de trabalho e evidenciando a fotografia como um aparato profissional e cotidiano.

Em consonância a essas linhas de investigação, portanto, esta tese direciona-se às interações entre as duas linguagens em questão. Ou seja, o foco primordial desta narrativa não se restringe exclusivamente à fotografia ou à escultura, mas concentra-se justamente na intersecção dessas duas formas de expressão visual durante as experiências do escultor, observando como ela se manifesta e contribui para seu ofício. A abordagem transcende as práticas do artista, abrangendo também as sensibilidades que compõem seu percurso subjacente: a identidade como agente cultural; as reações ao meio; a assimilação de um novo século; as convicções íntimas; as

¹¹³ A publicação tem contribuições dos seguintes autores: Geraldine Johnson, Anne Wagner, Alex Potts, Geoffrey Batchen, Jeffrey Weiss, Christopher Pinney, Britt Salvesen, Stephen Melville, Anne McCauley, Megan Luke, Suzanne Blier, Alina Payne, Sarah Hamill, Jeremy Melius e Stefanie Klamm. HAMILL, Sarah; LUKE, Megan (Ed.). 2017. Passim.

¹¹⁴ Vale considerar que o esforço em busca da historiografia brasileira “decolonial” é um movimento recente e, na época da escrita desta tese, ainda em processo de estruturação: “Em publicações recentes, conferências, exposições e programas acadêmicos, podemos observar esforços significativos para expandir a disciplina, por meio da incorporação de narrativas mais complexas e diversas sobre trocas artísticas ao redor do globo, assim como pela inclusão de novos objetos ao seu cânone [...]. Dois movimentos principais geraram reflexões importantes para a disciplina em tempos recentes: por um lado, o interesse crescente em tradições artísticas diversas e suas interações com as tradições europeias, e, por outro, a intensificação dos debates teórico-metodológicos relacionados ao campo de estudos e à prática da história da arte. [...] Toda uma história da recepção, da circulação e da ressignificação dessas diversas tradições visuais constitui uma parte fundamental do que poderia ser chamado de história da arte do Brasil. No entanto, esse fato foi bastante ignorado pelos estudos de história da arte até recentemente. Gerações de historiadores da arte se formaram no país, a partir do estudo quase exclusivo das tradições europeias”. AVOLESE, Claudia Mattos; DALCANALE, Patrícia (Orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2020. p.7-8.

¹¹⁵ Camila Dazzi é professora doutora em História e Crítica da Arte, pós-doutora em Artes Visuais (EBA/UFRJ). DAZZI, Camila. *O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX*. Revista Esboços. Florianópolis, v.19, n.28, dez. 2012.

percepções e comportamentos; as reflexões melancólicas sobre as reminiscências do passado. Pois, no “espaço poroso habitado pela poética de um tempo construído e vivido individualmente mas revelado na tessitura do social, é essa tessitura que me interessa tocar; todos nós vivemos uma variedade de experiências, de lembranças”.¹¹⁶

Para alcançar tal propósito, esta tese propõe uma sistematização que visa organizar as distintas interposições dessas duas linguagens em questão. Durante o processo de interposição das fontes e na formulação da problemática central desta pesquisa, identificaram-se diversas possibilidades de análise, as quais, por sua vez, podem ser agrupadas em tipologias distintas de função, ou aplicação. Esses conjuntos seguem, deste modo, uma disposição dos usos sociais fotográficos da prática profissional escultórica, agrupadas em três amplas seções:

CATEGORIAS DE ANÁLISE

A Fotobiografia dos usos pessoais	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Ausência da fotografia</i> ∅ ▪ <i>Cliente do serviço de um estúdio</i> ▪ <i>Fotoamadorismo</i> ▪ <i>Dispositivo de memória</i> 	<p>Estudo biográfico da presença e utilização da técnica fotográfica em seus aspectos pessoais, como ferramenta de autorrepresentação, registros familiares e dispositivo de evocação de memórias. Os diferentes papéis desempenhados por um sujeito moderno em relação à fotografia, seja como cliente, fotógrafo amador, colecionador ou destinatário de imagens.</p>
B Esculturas de fotografias	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Projeto / Esboços fotográficos</i> ▪ <i>Referência técnica</i> ▪ <i>Execução fidedigna (fotogênica)</i> 	<p>O uso da fotografia como um novo modo de ver, e como uma tecnologia capaz de ampliar a percepção, aprimorar a precisão. Sua influência no processo criativo do escultor, como um meio de estudo para auxílio da representação realista fidedigna, de caráter “fotogênico” – ou seja, sujeitada à influência direta de um referente fotográfico.</p>
C Fotografias de esculturas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Acesso</i> ▪ <i>Circulação</i> ▪ <i>Difusão</i> ▪ <i>Reverberação</i> 	<p>O papel documental da fotografia em relação ao ofício do escultor, como registro de obras para arquivo pessoal ou de terceiros, ao submeter esculturas em salões e concursos. A circulação e divulgação do ofício do artista, a autopromoção fotográfica, o uso de reproduções de obras de arte em reportagens nas mídias impressas e no cinema.</p>

¹¹⁶ VELLOSO, Monica Pimenta. Sensibilidades sociais e história de vida. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Jul-Set. 2009, v.6, ano VI, nº 3. p.2

A estruturação deste arcabouço metodológico inicia-se pela compreensão sobre o âmbito dos usos pessoais, no qual a fotografia age como um dispositivo de memória. Concomitantes, duas perspectivas complementares desdobram-se no âmbito dos seus usos profissionais, as quais consistem em um grupo de imagens que têm como suporte a mídia fotográfica e como referência a mídia escultórica; bem como o seu inverso, que compreende as imagens criadas em suporte escultórico e que fazem uso da mídia fotográfica como uma referência visual.

Através desta dinâmica, tais categorias de análise oferecem aprofundamento na compreensão do ofício escultórico naquele contexto, no que tange ao processo de execução e circulação da obra de arte. Ou seja, a de além de proporcionar uma nova perspectiva ao processo criativo, expandindo os modos de ver e contribuindo como uma ferramenta de estudo para sua produção artística; no contexto de sua circulação, difusão e reverberação, a fotografia desempenha o papel de documento, atuando inclusive como uma forma de autopromoção em reportagens fotográficas, as quais reverberam não somente como registros, mas como elementos do cotidiano citadino, difundidos na esfera pública. Estes elementos serão abordados na segunda parte desta tese, que se compõe das análises de alguns casos exemplares atrelados a estas categorias explicitadas.

PARTE I – A POSSIBILIDADE DA IMAGEM

CAPÍTULO 1 – DESCENDÊNCIA IMIGRANTE, INFÂNCIA CAMPESINA

Como estávamos amontoados naquele navio meu Deus, quando embarcaram outros passageiros. Naquele bendito vapor éramos mais de duas mil e quinhentas pessoas ocupando a terceira classe, apertados como sardinhas em latas. Não compreendia patavina de quanto falavam aqueles napolitanos e eu, tímido por natureza, não conseguia compreender como havia tido coragem de lançar-me no meio de tantos desconhecidos.¹¹⁷



Figura 9 – Embarque de imigrantes italianos para o Brasil, c.1900.
Fonte: Museu da Imigração do Estado de São Paulo (inci.org.br/acervodigital)

Dos navios aportados no Paraná desde sua emancipação política, em 1853, desceram milhares de imigrantes oriundos do norte da Itália. Em grande parte, eram pessoas de pouca ou nenhuma condição de subsistência: desempregados, endividados, miseráveis, camponeses, proletários, mulheres e crianças, cidadãos resignados à situação paupérrima em que a maioria da população europeia se encontrava no século XIX.¹¹⁸ A partida dos italianos da região do

¹¹⁷ TONIAZZO, Luigi. 1893. Apud. ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.240.

¹¹⁸ Cumpre observar, porém, que não se trata de um grupo populacional homogêneo. Existiram vários outros perfis de imigrantes, de outras classes sociais e profissões, responsáveis inclusive pelo desenvolvimento industrial de capitais como Curitiba.

Vêneto para a América era encorajada pelas promessas de novas oportunidades, as quais apareciam delineadas por um imaginário edênico na forma de terras férteis, comida abundante, propriedade e emprego. De acordo com Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling, “o mito da abundância dos trópicos casou-se bem com uma Europa que expelia sua população pobre [...]. Estima-se que mais de 50 milhões de europeus abandonaram seu continente de origem em busca da tão desejada liberdade”.¹¹⁹ Com essa ideia fixa, estimulados pela intensa propaganda, abandonavam tudo e seguiam corajosos com o que conseguiam levar até os apinhados navios a vapor, onde comumente eram interpelados por uma rede de exploradores que os fazia gastar até as últimas poucas economias, antes mesmo de embarcar. Na perspectiva de Marion Brepohl de Magalhães, o ato de migrar, para além da questão econômica, envolvia os afetos e sonhos daqueles indivíduos:

A própria decisão de partir em busca de fortuna é parte integrante da mentalidade moderna: querer transformar-se no mundo e transformar o mundo foram ambições que permearam o imaginário daqueles imigrantes, tanto quanto daqueles que foram responsáveis pela sua vinda. Mesmo a viagem [...] configura uma experiência a partir da qual a própria identidade do que empreende a mudança é redefinida. O tempo do navio é um tempo de sofrer, mas também um tempo de sonhar, um tempo de silêncio e de espera¹²⁰

Em um registro fotográfico anônimo arquivado pelo *Museu da Imigração* (Figura 9), pode-se ter um pequeno vislumbre das circunstâncias precedentes à viagem de um grupo de imigrantes italianos no cais de um porto, onde constatamos alguns contrastes entre as diferentes figuras que aprontavam suas bagagens. Em segundo plano há um homem sozinho no convés, carregando sua única mala; em primeiro plano há alguns casais que verificam seus baús, canastras e mobílias; uma mulher com avental acompanha uma criança bem asseada; ao centro, uma senhora coberta por um manto roto aguarda sentada. De uns e outros, vê-se tudo o que possuíam em um único instantâneo. Quantos tinham profissão ou residência antes dali? A diferença entre cada um, como asseverado por Zuleika Alvim, provavelmente não passava da condição de acesso a um prato de comida.¹²¹

Já dentro dos navios, os imigrantes encontravam incertezas e conviviam durante semanas com uma situação rigorosa e inóspita, sem higiene e com alimentação racionada. Viviam também alguns embates culturais frente a outros grupos étnicos, pois eram diversas e

¹¹⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa (Orgs.). Um Brasil imigrante, uma Babel de línguas. In: *Brasil: Uma biografia*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.323.

¹²⁰ MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Presença Alemã no Brasil*. Brasília: UNB, 2004. p.41.

¹²¹ ALVIM, Zuleika. 1998. Op. Cit. p.223.

colidentes as origens e hábitos dos italianos que viajavam para o mesmo destino. A decisão de imigrar, enfim, chocava-se a todo o tempo com amostras da dura realidade que os aguardava do outro lado do oceano:

Amontoados em navios de má categoria, descobriam logo na travessia Oceânica as diferenças culturais, as quais se agudizavam no novo lar. Os imigrantes não só eram originários de regiões diversas de um mesmo país, como provinham de países rivais ou com hábitos muito diferentes, de modo que a convivência forçada gerava conflitos infindáveis [...]. As línguas eram várias, os dialetos também, e todos estranhavam a dieta à base de farinha, arroz e feijão e as casas enfileiradas, construídas com tijolos de barro e teto de palha. Assim, longe de constituírem grupo homogêneo, os recém-chegados recriavam nos trópicos seus costumes distintos. Alguns, vindos de regiões mais setentrionais da Itália, estavam adaptados à vida nas cidades. Outros, como a maioria originária do Vêneto, apenas reajustavam por aqui velhos hábitos rurais. Essas populações precisaram substituir a polenta pelo arroz, conhecer novos legumes e frutas, e aguardar um pouco até poder pendurar as linguiças e toucinhos secos no teto das casas. Católicos fervorosos, poloneses e italianos estranhavam o catolicismo rústico existente no país, e reacendiam sua fé decorando as casas com santos da devoção e demais símbolos pátrios.¹²²

Por trás destas cenas havia uma convergência de interesses oriundos de políticas brasileiras e europeias. De um lado, existia a rejeição dos próprios europeus por esses indivíduos, em sua maior parte camponeses, os quais faziam parte de um excedente demográfico que não seria absorvido pelo sistema industrial: eles partiram porque “lutaram o quanto puderam para fugir à proletarização, lutaram para manter seus valores, como o apego à terra”.¹²³ Incentivar a imigração, portanto, era uma forma de expulsar a parte indesejada da sociedade em um grande êxodo populacional. De outro lado, havia também a vontade do Estado brasileiro por atrair essa nova forma de mão de obra para as fazendas, substituindo com subvenções oficiais os trabalhadores escravizados e libertos por europeus (sobretudo os mais pobres e submissos entre eles¹²⁴). O objetivo principal aqui era fazer do processo migratório um instrumento de preenchimento do vazio demográfico em diversas regiões, mas também de embranquecimento. No Paraná, o incentivo à imigração europeia teve relação direta com o processo de substituição das classes trabalhadoras rurais – majoritariamente composta de escravizados de descendência africana – por camponeses europeus morigerados,

¹²² SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa (Orgs.). 2018. Op. Cit. p.324.

¹²³ ALVIM, Zuleika. 1998. Op. Cit. p.230.

¹²⁴ ALENCASTRO, Luiz Felipe de; RENAUX, Maria Luiza. Caras e modos dos migrantes e imigrantes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.294.

sob o pretexto de um projeto de modernização urbana e tecnificação da produção fabril: “o objetivo manifesto era a substituição pura e simples das classes baixas, cujos costumes eram considerados representativos de um período de barbárie a ser esquecido”.¹²⁵ Na metade do século XIX o Paraná era uma região eminentemente agrária, com quadros urbanos modestos, sendo que além da constituição de diversos núcleos coloniais, a urbanização dos municípios, especialmente após a chegada das levas imigrantes, provocaria um verdadeiro rearranjo socioeconômico.¹²⁶

Quando finalmente chegavam ao Paraná, depois de uma extenuante viagem, os grupos imigrantes instalavam-se nas colônias criadas em diferentes regiões do estado, próximas ao litoral ou à capital. Mas a condição de vida nessas pequenas e isoladas vilas era permeada por angústias. Havia primeiro a insatisfação e frustração da descoberta de que a realidade que se apresentava nada tinha de parecido com o sonho construído pela propaganda. As adversidades eram inúmeras, como a insalubridade das instalações; a falta de acesso a mantimentos ou recebimento de alimentos podres; o clima quente e úmido da Serra; as enfermidades tropicais e febres epidêmicas; a falta de assistência médica; os mosquitos e as pragas nas lavouras.¹²⁷ Por fim, também o choque entre a cultura do imigrante italiano com a de outros grupos étnicos e a da sociedade receptora foi tensa e complexa. O processo de assimilação dos hábitos lusos não ocorreu sem embates, especialmente frente ao medo da aculturação, ou seja, da perda dos costumes e tradições originais dos italianos.

Pois bem, dentre os diversos imigrantes venezianos que desembarcaram nessas mesmas condições em Paranaguá, no ano de 1877, estavam o casal Giovanni Baptista Turin e Maria Angela Zanin Turin, com suas duas filhas pequenas – Fiorenza e Angela¹²⁸. Ele era natural de Feltre, uma região montanhosa ao centro do Vêneto; e ela tinha origem savoiarde¹²⁹. Junto aos outros tantos viajantes, instalaram-se na colônia da Nova Itália, em Porto de Cima, um núcleo

¹²⁵ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando Iras rumo ao progresso: Ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829-1889*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996. p.91.

¹²⁶ Idem. *Passim*.

¹²⁷ Documentos do Estado registram os imbróglis relacionados aos colonos de Morretes, no ano de 1878, como a ocorrência da distribuição de carne podre e a ameaça de abandono de diversos colonos, pela falta de prosperidade no local. Ver em: Livro copiador de ofícios enviados pela presidência da província do Paraná a diversas autoridades, entre os anos de 1878 e 1889. SGO490.350. Arquivo Público; Livro copiador das correspondências enviadas pela presidência da província do Paraná ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas entre os anos de 1878 e 1881. SGO488.283. Arquivo Público. Disponível em: administracao.pr.gov.br/ArquivoPublico.

¹²⁸ A chegada da família Turin consta em: Livro 834 do Registro de Imigrantes, ano 1877, ordens 1413 a 1416. Arquivo Público do Paraná. Disponível em: celepar07web.pr.gov.br/deap/imigrantes.asp. Junto a eles, constam outros 2286 nomes de imigrantes italianos registrados no ano de 1877.

¹²⁹ TURIN, João. Manuscrito nº 543. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

que havia sido criado pelo governo da província em Morretes. No tempo em que residiram na vila colonial, eles tiveram mais dois filhos, uma criança que possivelmente não sobreviveu à gestação¹³⁰, e o menino João Zanin Turin, nascido em 21 de setembro de 1878. Sobre o histórico dessa vila colonial e, portanto, as condições em que foram ali recebidos os membros da família Turin, há a seguinte menção no livro *História do Paraná*, de Romário Martins:

MUNICÍPIO DE MORRETES: Nova Italia, colonia iniciada com imigrantes vênetas retirantes da colonia Alezandra, Paranaguá, e desenvolvida com fortes correntes de italianos, declarada fundada a 22 de abril de 1877, com 12 núcleos num total de 610 lotes demarcados mas com poucas casas construídas. Em janeiro de 1878, época em que o govêrno da Província designou o engenheiro André Braz Chalhéo Junior para assumir a direção dessa Colonia, a situação dos imigrantes recém-chegados era lastimável. Em barracões e em casas alugadas, mais de 800 famílias aguardavam seu estabelecimento, completamente inativas, vivendo dos alimentos que lhes fornecia o govêrno. Em março de 1879 e por mais três vezes depois, o Presidente da Província foi pessoalmente verificar a situação dos colonos e estimular a formação de lotes e respectivas casas que então eram apenas 150, restando assim, sem destino, cerca de 3.000 colonos, número que posteriormente aumentou. Sendo grande parte dos imigrantes natural de províncias do norte da Italia, estranharam o clima de Morretes, sendo por isso transferidos para as colonias Alfredo Chaves, Antonio Rebouças, Novo Tiról, Murici e Inspetor Carvalho, no planalto de Curitiba. [...] Centro deste vasto plano de colonização de Morretes e Porto de Cima, a colonia Nova Italia, foi fundada em terras doadas pela Municipalidade pelo Coronél Antonio Ricardo dos Santos e possuía, em 1881, ano de sua maior prosperidade, 72 lotes ocupados por outras tantas famílias italianas compostas de 319 pessoas.¹³¹

Os dados referentes a Porto de Cima descritos por Martins nos informam que, com a falta de estrutura, revelava-se a grande precariedade que enfrentavam os grupos imigrantes instalados na colônia, assim como era imprescindível o apoio estatal para a subsistência destes. A situação dos imigrantes era parecida nos diferentes grupos direcionados ao sul do país durante as grandes levadas imigratórias. Para elaborar uma imagem mental do evento poderíamos comparar, por exemplo, a descrição de Romário Martins com as fotografias de colonos residentes no Paraná registradas por Augusto Weiss nos primeiros anos de funcionamento do estúdio *Foto Progresso* (entre 1890 a 1970). Em uma das imagens da série (Figura 10), verificam-se as condições em que habitavam aqueles indivíduos, como era em geral o ambiente de uma colônia, que formas de

¹³⁰ Os dados sobre a infância de Turin e seus irmãos são incertos, segundo Elisabete. Mas, de acordo com o próprio João Turin, ele foi o quarto filho. TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.18.

¹³¹ MARTINS, Romário. Novos fatores étnicos. In: *História do Paraná*. 3ªed. Curitiba: Guaíra, 1953. p.288-289.

sustento tinham à sua disposição. A precariedade presente na foto parece bastante representativa dos relatos das fontes sobre Morretes na década de 1870 – sublinhadas as devidas ressalvas da distância temporal, e da diferença na constituição das casas, que eram feitas em alvenaria com estilo veneziano. A expressão dos colonos da fotografia parece transmitir uma mistura de angústia e esperança, sentimentos que provavelmente acompanharam os Turin durante aqueles tempos incertos na Nova Italia.



Figura 10 – Augusto Weiss. Fotografia de colonos, n.d.

Fonte: KOSSOY; AZEVEDO, 2017, p.51.

Diante da impossibilidade de adaptação, muitas famílias desejaram voltar à Europa. Alguns indivíduos tiveram essa chance, mas a maioria permaneceu no Brasil, sem jamais conseguir retornar. Outros, migraram para as regiões citadinas e encontraram emprego no comércio e em profissões liberais. Tendo em vista as privações e crises testemunhadas em Morretes, assim como outros tantos fizeram, a família Turin também mudou-se para uma chácara próxima à capital.

Na região de Morretes o trabalho relacionado à exploração do mate era um dos principais usos da mão da obra imigrante. Naquele contexto, o profícuo processo de industrialização reordenava as relações sociais e econômicas do estado, e este processo advinha para além do cultivo, colheita e sapeco da erva. A movimentação ervateira estimulava outras atividades a ela subordinadas, como a fabricação de barris, a impressão litográfica e a instalação de novos meios de transporte, mais eficazes e modernos. Nesse sentido, destaca-se a construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, inaugurada em 2 de fevereiro de 1885, que viria a facilitar especialmente o deslocamento entre a capital e o litoral.¹³² O ambicioso projeto foi assinado pelo engenheiro Antônio Rebouças em 1875, com algumas modificações do engenheiro Teixeira Soares, mas o trabalho de construção começaria apenas em 1880 com a *Compagnie Chemins de Fer Brésiliens*. Até a inauguração da ferrovia, “a comunicação entre o litoral e o planalto era feita pela [...] Estrada da Graciosa, pavimentada na década de 1870. O transporte era muito lento, feito sobre carroças ou lombo de animais, o que facilitava a deterioração dos produtos perecíveis”.¹³³

A necessidade de numerosa mão de obra para a execução da estrada de ferro fez com que os imigrantes da região fossem induzidos a trabalhar nesse projeto. Entre os turmeiros contratados em Morretes, estava o pai de João Turin, Giovanni. Os colonos eram dirigidos especialmente para os trechos mais difíceis, trabalhosos e perigosos ostentados pela geografia vertical e acidentada da cadeia montanhosa (Figura 11), que demandava a edificação de trinta pontes e catorze túneis. Isto significava, claro, que esses trabalhadores eram contratados em massa e não contavam com nenhuma condição de segurança, arriscando-se nas encostas, penhascos e minas, de forma que eram frequentes os acidentes, explosões e soterramentos.¹³⁴

A travessia do cadeado e de outros pontos como o que se encontra o viaduto Carvalho apresentava verdadeiro desafio de audácia e competência; não havia meia encosta e o chão para colocar os pés das pesadas estruturas vindas da França ficava muito abaixo, no precipício. Os viadutos e pontes eram colocados junto à parede íngreme dos rochedos como num encosto por onde passariam os trens, esgueirando-se¹³⁵

¹³² PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. 1996. Op. Cit. p.48.

¹³³ RAMOS, Everson Antonio Caleff. *A folha de ouro e a transformação urbana de Curitiba. In: Transporte Coletivo e Expansão Urbana: Do bonde a mula à tracção elétrica (Curitiba, 1887-1913)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2002. p.21.

¹³⁴ Livro de Contas de Colonos de Morretes. n° 239. Morretes, 1878. Arquivo Público.

¹³⁵ ALBUQUERQUE, Mário Marcondes de. *Cem anos de estradas de ferro no Paraná. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense*, Curitiba, v.45, jan. 1987. p.133.

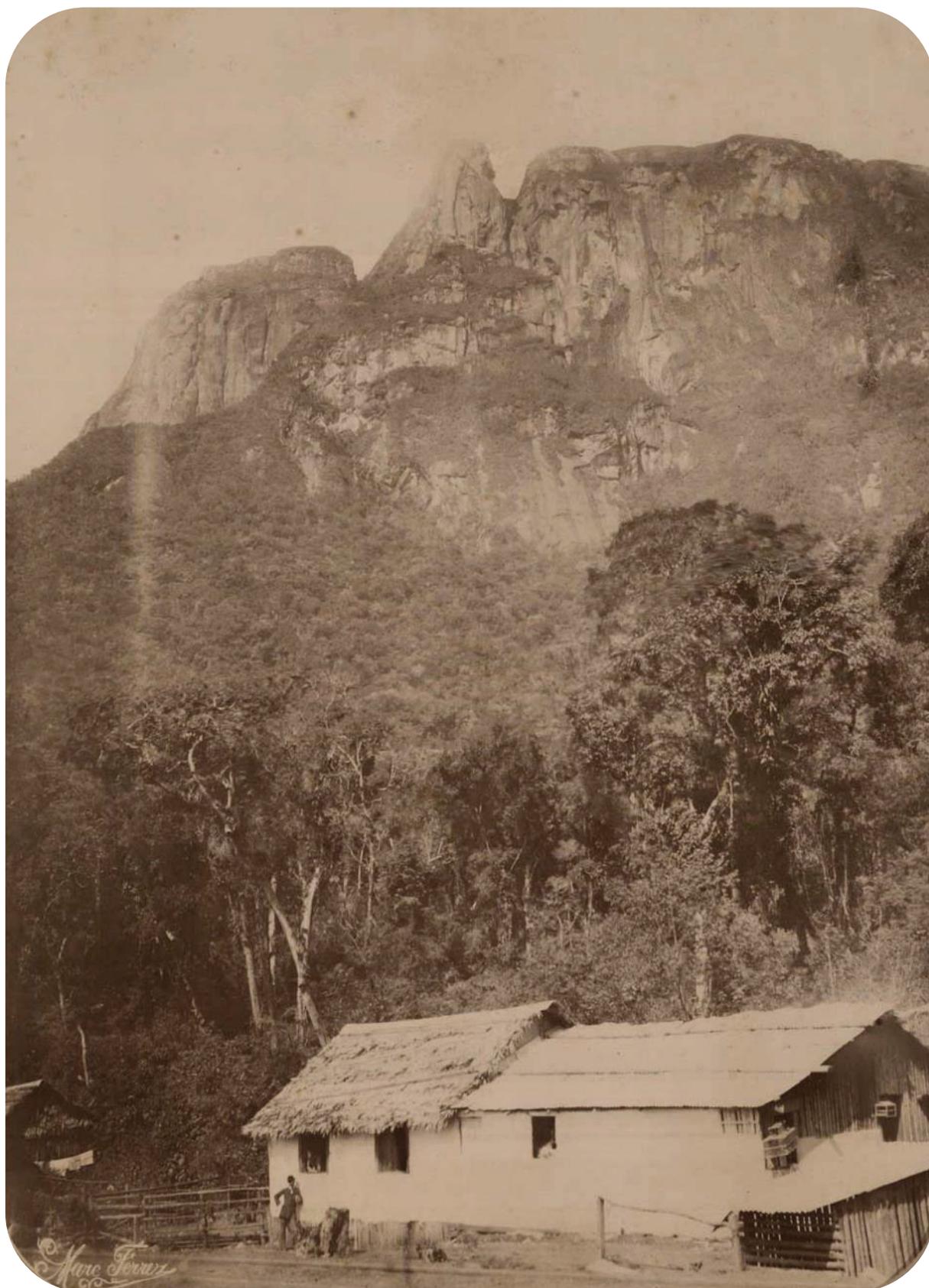


Figura 11 – Marc Ferrez. Pico do Marumbi. Estrada de Ferro de Paranaguá a Curitiba, c.1884.

Fonte: Coleção Thereza Christina. Biblioteca Nacional. (bndigital.bn.gov.br)

Durante a construção da linha férrea, o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), realizou diversos registros que foram inseridos no álbum *Estrada de Ferro do Paraná*¹³⁶. A fotografia já vinha sendo utilizada para a verificação do andamento de obras por engenheiros, e Ferrez, que era praticamente um fotógrafo oficial do Império, foi um dos principais profissionais no país a ser contratado com esta intenção. A fotografia e a ferrovia chegaram ao Brasil no mesmo contexto de modernização, que envolvia a expansão industrial, formação cultural e desenvolvimento urbano. Desde a invenção da daguerreotipia, os maquinismos da modernidade, a começar pelos trens, passariam a ser arquivados por meio das chapas fotográficas. Conforme descreve André Rouillé,

a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma.¹³⁷

Algumas imagens do álbum de Marc Ferrez revelam a extensão gigantesca da ferrovia e ajudam a avaliar a situação à qual estavam expostos os trabalhadores turmeiros – realizando o que o próprio João Turin descreveu em sua maturidade como “a mais formidável obra de engenharia do Brasil”¹³⁸. Isto considerando-se não somente a magnitude industrial, que redefiniria a Serra do Mar, mas o volume do contingente envolvido no processo. Com relação ao registro do fato, não se pode deixar de perceber, por sua vez, como o fotógrafo também se aventurou para obter suas fotos. Como nos aponta Boris Kossoy, a fotografia “é um duplo testemunho, pois registra ou documenta também a atitude e o desempenho do fotógrafo diante do tema: sua visão de mundo, repertório cultural, preciosismo técnico, entre outros atributos individuais”.¹³⁹ Constata-se, assim, a proporção heroica deste feito na impressionante imagem em *contra-plongée* da edificação da ponte São João (Figura 12), na qual apenas com ampliações muito aproximadas pode-se decifrar a presença dos inúmeros homens perigosamente dependurados sobre toda a estrutura das vigas, elevadas a mais de cinquenta metros do chão (Figura 13).

¹³⁶ O álbum encontra-se integralmente digitalizado na Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

¹³⁷ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. p.29-30.

¹³⁸ TURIN, João. Manuscrito nº 440. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

¹³⁹ KOSSOY, Boris. *O encanto de Narciso: Reflexões sobre fotografia*. São Paulo: Ateliê editorial, 2020. p.96.

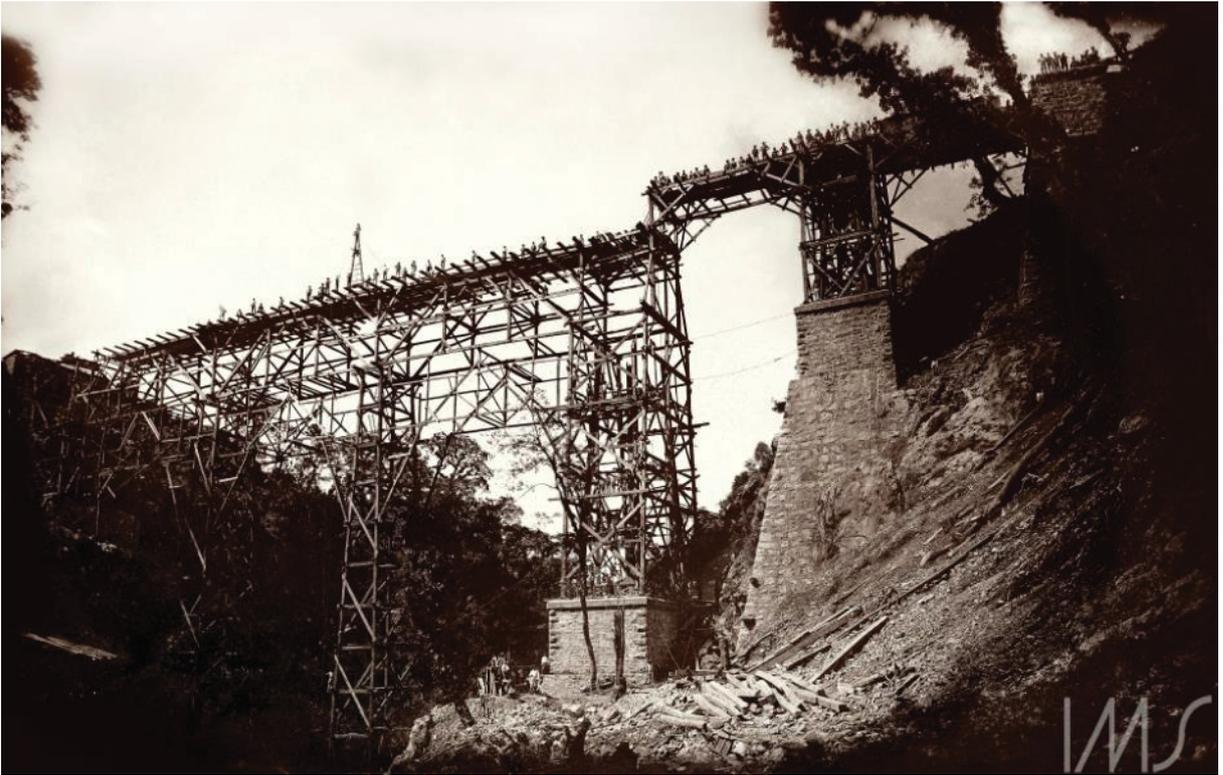


Figura 12 – Marc Ferrez. Viaduto da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, c.1884¹⁴⁰
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez. Instituto Moreira Salles (acervos.ims.com.br)

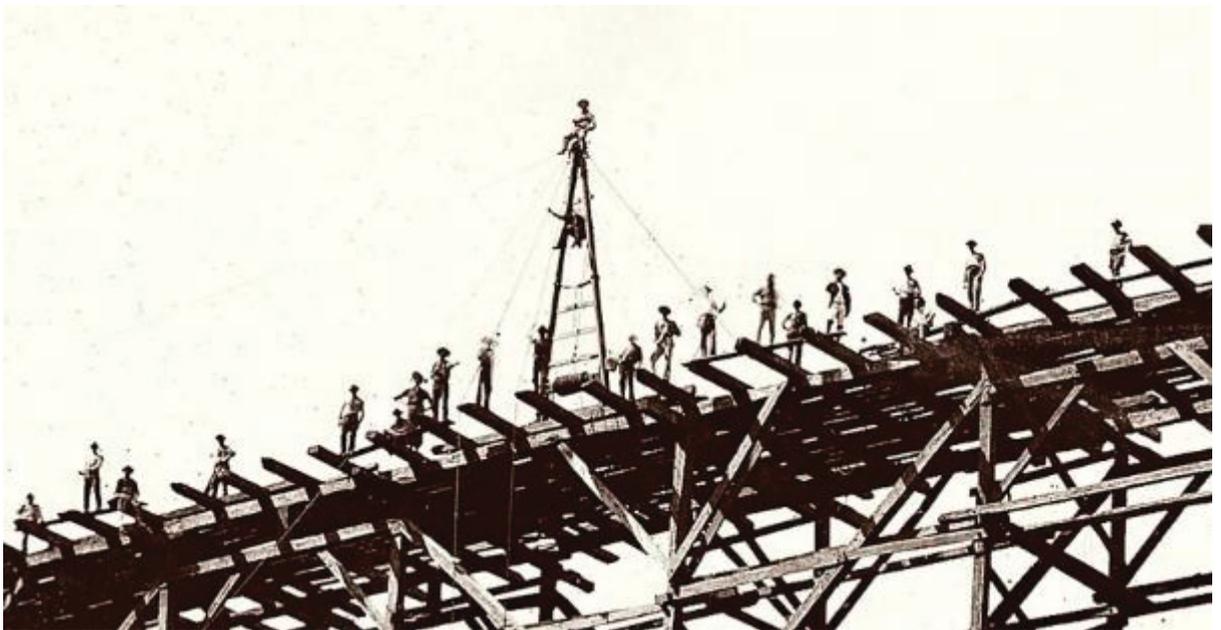


Figura 13 – Detalhe da fotografia “Viaduto da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba”, de Marc Ferrez.
Fonte: Coleção Gilberto Ferrez. Instituto Moreira Salles (acervos.ims.com.br)

¹⁴⁰ É possível visualizar esta fotografia ampliada virtualmente e em alta resolução no Acervo Digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/7071.

Há uma sedução nas imagens de Ferrez, parecida com o instinto impulsivo de olhar para o abismo, evocado pela presença dos trabalhadores da ferrovia, que precisam vencer a condição geográfica da serra para consentir a presença sólida da máquina. É possível imaginar Giovanni Turin entre eles, caminhando firmemente pelos desfiladeiros pedregosos e abrindo passagens através da montanha. Na foto do *Pico do Diabo* (Figura 14) vemos um túnel de grandes proporções formando-se na encosta. À frente, alinhado sobre o caminho dos trilhos, o grupo de trabalhadores responsável pela execução do trecho posa para a câmera. O distanciamento do grupo no enquadramento evidencia o contraste colossal entre as dimensões dos personagens e o cenário. Apesar de provavelmente não terem nenhuma intimidade com o processo fotográfico, e jamais terem obtido acesso ao resultado da imagem em que estiveram presentes, eles obedecem à direção dada por Ferrez. Mas, como sugeriria Didi-Huberman, eles atravessam as lentes, nos contemplam através do tempo suspenso e contam silenciosamente as suas desventuras hostis.¹⁴¹

Após a perigosa expedição de Giovanni a trabalho na serra-do-mar, da qual ele voltara bem e a salvo, em junho de 1887 faleceu sua esposa Maria Zanin, deixando órfão João, aos oito anos, e mais seis irmãos. Sobre o ocorrido, é relatado por Elisabete Turin que “apesar de ser dez anos mais jovem que seu esposo, [Maria] era uma mulher frágil. As dificuldades enfrentadas na nova pátria, o trabalho intenso e os seguidos partos debilitaram-lhe a saúde”.¹⁴² A morte da mãe de João Turin não foi um caso isolado, pois, assim como sucedeu com ela, a realidade das mulheres imigrantes em geral poderia ser bastante dramática, envolvendo jornadas extenuantes de trabalho, famílias numerosas, doenças contagiosas, infecções intratadas e dolorosos partos desassistidos. A mortalidade feminina e infantil, especialmente após o parto, era comum entre as imigrantes, como relatado por Emilie Heinrichs sobre a sua própria experiência no Brasil, no início do século XX:

Estava chegando a hora de meu parto. Apesar de ter o firme desejo de ficar forte, via com assombro este momento. Sem parteira, sem médico em caso de emergência; [...] já vi no cemitério da velha colônia muitas sepulturas de jovens mulheres que morreram durante o puerpério [...]. Pobre mulher, se tudo não correr naturalmente! Eu mesma estava experimentando o que centenas de mulheres antes de mim já passaram na floresta. Vivi os dias e noites de horror de uma mãe em dificuldades [...]. Descrevo este fato apenas para alertar minhas companheiras de sofrimento. Toda mulher que se muda para a floresta deve saber disto [...]. Deve ser o suficiente para que uma jovem mulher desista da imigração.¹⁴³

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Medusa, 2018. Passim.

¹⁴² TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.23.

¹⁴³ HEINRICHS, Emilie. A mulher do Imigrante: Vivências da esposa de um colono no sul do Brasil. Brisgóvia, 1921. In: *Blumenau em Cadernos*, t.52, n.4, jul/ago, 2011. p.7-45. Hemeroteca Digital Catarinense. Disponível em: hemeroteca.ciasc.sc.gov.br.

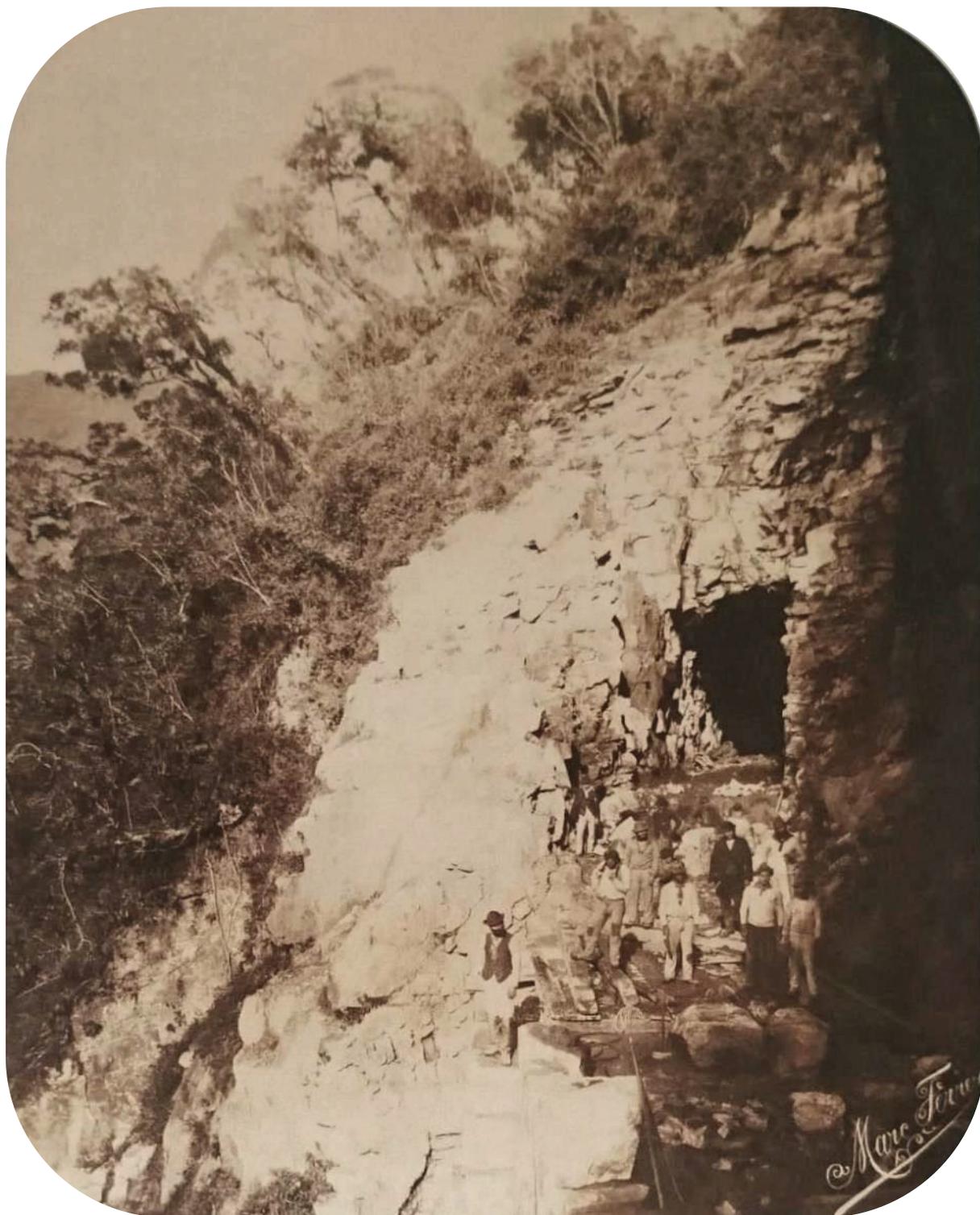


Figura 14 – Marc Ferrez. Túnel do Pico do Diabo, Morretes, c.1885
Fonte: Coleção Thereza Christina. Biblioteca Nacional. (bndigital.bn.gov.br)

Depois da perda da esposa, Giovanni Turin decidiu mudar-se com os filhos para outra localidade, instalando-se na Chácara do Franco, em Vila Guaíra, área à margem da região de Curitiba. No ano de 1887, Curitiba era uma jovem capital em desenvolvimento. A partir de uma fotografia panorâmica realizada por Adolpho Volk em 1883 (Figura 15), é possível ter uma ideia de como era a extensão da cidade naquela década.¹⁴⁴ Suas principais ruas irradiavam a partir da Praça Tiradentes, entre os arredores da recém inaugurada estação ferroviária e o cemitério. E estes locais ficavam bem apartados do centro comercial da cidade, a qual já contava com vários novos e importantes elementos urbanos, como o Mercado Municipal, o Corpo de Polícia, a Escola Normal, a Biblioteca Pública, o Museu Paranaense, o Estúdio Volk, o Jornal Dezenove de Dezembro, o Teatro São Theodoro, o Passeio Público, entre outros.

Grandes esperanças

*Não há necessidade de permanecer nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que nos ‘aprofundamos’ num mundo sem limite. Em breve, se não sabemos aonde vamos, não saberemos mais onde estamos.*¹⁴⁵

Após a definição de Curitiba como capital da província, o eixo da cidade deslocou-se gradativamente do entorno das antigas igrejas para as principais ruas de comércio. E com o passar das décadas novas profissões liberais apareceriam na cidade, com a chegada de famílias imigrantes mais afortunadas, em geral de origem alemã, que traziam consigo seus conhecimentos e técnicas. Abriam, assim, pequenas indústrias, lojas de ferragens, farmácias, confeitarias, livrarias, casas de fazendas, entre outros estabelecimentos de comércio e serviços. Os proprietários desses estabelecimentos também promoveram a construção sucessiva de sobrados em estilo eclético, contrastando com as casas mais antigas, que eram simples, com janelas que davam diretamente para a rua.¹⁴⁶ A inauguração dos primeiros bondes movidos a cavalos, em 1887, a instalação das primeiras praças, o saneamento, a pavimentação e a arborização domesticada também contribuiriam para a ampliação da uma nova paisagem urbana que se formava.

¹⁴⁴ Uma cópia desta fotografia foi colorizada por Alfredo Andersen e encontra-se no Museu Paranaense.

¹⁴⁵ BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: *A poética do espaço*. São Paulo: Abril, 1984. p.317.

¹⁴⁶ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *O verde na metrópole: a evolução das praças e jardins em Curitiba (1885-1916)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1998. p.87.



Figura 15 – Adolpho Volk. Panorâmica de Curitiba. 1883. (Partes I, II e III)
Fonte: Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Em 1899, o literato Sebastião Paraná (1864-1938) notava e descrevia essas mudanças com empolgação: “Curitiba cresce incessantemente. A construção de prédios aumenta dia a dia. e se continuar assim, daqui a pouco tempo será um dos mais belos e atraentes centros de população do Sul do Brasil”.¹⁴⁷ Nesse processo de urbanização, prevalecia entre os habitantes citadinos o desejo de ser moderno. A vontade geral era de ser cosmopolita e viver um estilo de vida burguês, aos moldes das metrópoles europeias, e de ter acesso às novidades tecnológicas, científicas e artísticas estrangeiras. Por esse motivo, exaltavam-se as pequenas transformações da cidade e os esforços individuais de alguns pioneiros como se fossem, finalmente, significar um imenso e inegável progresso. No entanto, os discursos e desejos nem sempre correspondiam à realidade. Na prática, “a cidade de Curitiba viveu sua própria experiência de modernidade. Tardia, periférica e mesmo precária, se confrontada com o processo de modernização tal como vivenciado em outras cidades e capitais mundo afora”.¹⁴⁸ Sobre essa tendência de projetar um sentimento moderno ilusório na cidade, Angela Brandão descreve:

A cidade é exaltada naquilo que tem, ou acredita ter, de moderno, de urbano, de progresso. Se ainda quase não existem, lamentavelmente, automóveis e o bonde elétrico, fala-se, discretamente, em um regular serviço de *tramways* e em gigantescos cavalos. No espelho de Narciso, os burricos, assim como os ratos no conto de fadas, transformam-se em gigantescos cavalos. Exaltam-se as fábricas, as indústrias, por mais caseiras que fossem. Soa quase pateticamente a exaltação de fábricas de palitos de fósforos, de computas. Exalta-se a energia elétrica. Assim, Curitiba precisa e convida homens que conheçam os segredos das máquinas, os caprichos da eletricidade. As noções de modernidade, de progresso e urbanidade se confundem todas e se aproximam completamente dos desejos de melhorias técnicas, de mecanização da produção, dos transportes, das comunicações. [...] essa crença ou desejo de ver modernidade e urbanidade nas cidades brasileiras, onde tais níveis eram bastante precários, faz parte de uma ‘difusão cultural de um gênero de vida urbana’. [...] As cidades [...] sofrem uma transformação cultural que precede as mudanças materiais. Antes de se viver em uma sociedade moderna, industrial e urbana, deseja-se, simula-se um gênero de vida moderno e urbano. Essa precipitação artificial em direção à modernização explica o anseio pela mecanização do cotidiano¹⁴⁹

Se no desejo havia uma sensação de modernidade, no cotidiano das ruas se revelavam o provincianismo, a falta de recursos e as diferenças sociais. O entusiasmo das classes mais

¹⁴⁷ PARANÁ, Sebastião. *Chorografia do Paraná*. Curitiba: Typografia da Livraria Economica, 1899. p.549.

¹⁴⁸ GRUNER, Clóvis. *Paixões torpes, ambições sórdidas: crime, cultura e sensibilidade moderna (Curitiba, fins do século XIX e início do XX)*. São Paulo: Alameda, 2018. p.32.

¹⁴⁹ BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: espetáculo nas máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994. p.90-91.

abastadas demonstrava o desconhecimento ou a ignorância de que a população não tinha de fato acesso aos proclamados melhoramentos e inovações da cidade. Segundo Aparecida Bahls, “a atuação dos poderes públicos ficava muito aquém das necessidades impostas pelo crescimento urbano. Boa parte da população vivia em áreas sem qualquer serviço básico de higiene e pavimentação”.¹⁵⁰ Ou seja, os serviços públicos não eram suficientes para resolver os problemas urbanísticos de Curitiba, pois existia “um ineficiente sistema de abastecimento de água e esgoto, inúmeras ruas centrais necessitando de calçamento e a proliferação de doenças [era] facilitada pela existência de pântanos espalhados por toda a região”¹⁵¹.

Era também expressiva a distinção entre os moradores da cidade, que provinham de antigas famílias de colonizadores lusos, e as novas populacionais de imigrantes. Houve grande resistência e estranhamento por parte da sociedade receptora com relação aos novos grupos instalados na região. Porém, ainda mais rejeição foi sentida pelas comunidades que habitavam fora das margens da urbanidade, os ex escravizados, as famílias imigrantes menos favorecidas e toda sorte de pessoas repelidas pela organização social estabelecida em Curitiba. Esta relação de hostilidade evoca reflexões sobre a distinção entre as experiências dos indivíduos já estabelecidos em uma sólida posição social, em relação aos *outsiders*, que eram recebidos com grandes desconfianças e raramente tinham a oportunidade de aproximar-se do estilo de vida da urbe. Sobre o funcionamento da dinâmica envolvida pelo binômio *estabelecidos-outsiders*, Norbert Elias¹⁵² explica que os residentes mais antigos de uma cidade constituíam para si um conjunto de normas e sentiam como uma ameaça aos seus padrões sociais a presença de grupos de recém-chegados desconhecidos, que caracterizavam como sujeitos não civilizados. De tal modo,

moradores de uma área na qual viviam as ‘famílias antigas’ consideravam-se humanamente superiores aos residentes da parte vizinha da comunidade [...]. Recusavam-se a manter qualquer contato social com eles, exceto o exigido por suas atividades profissionais; juntavam-nos todos num mesmo saco, como pessoas de uma espécie inferior. Em suma, tratavam todos os recém-chegados como pessoas que não se inseriam no grupo, como ‘os de fora’. Esses próprios recém-chegados, depois de algum tempo, pareciam aceitar, com uma espécie de resignação e perplexidade, a ideia de pertencerem a um grupo de menor virtude e respeitabilidade¹⁵³

¹⁵⁰ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. 1998. Op. Cit. p.88.

¹⁵¹ Ibid. p.90.

¹⁵² ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p.25.

¹⁵³ Ibid. p.20.



Figura 16 – Carroças de colonos no Largo Lobo de Moura (Praça Santos Andrade), 1886.
Fonte: Coleção Família Groff. In: BAHLS, 2006, p.6.

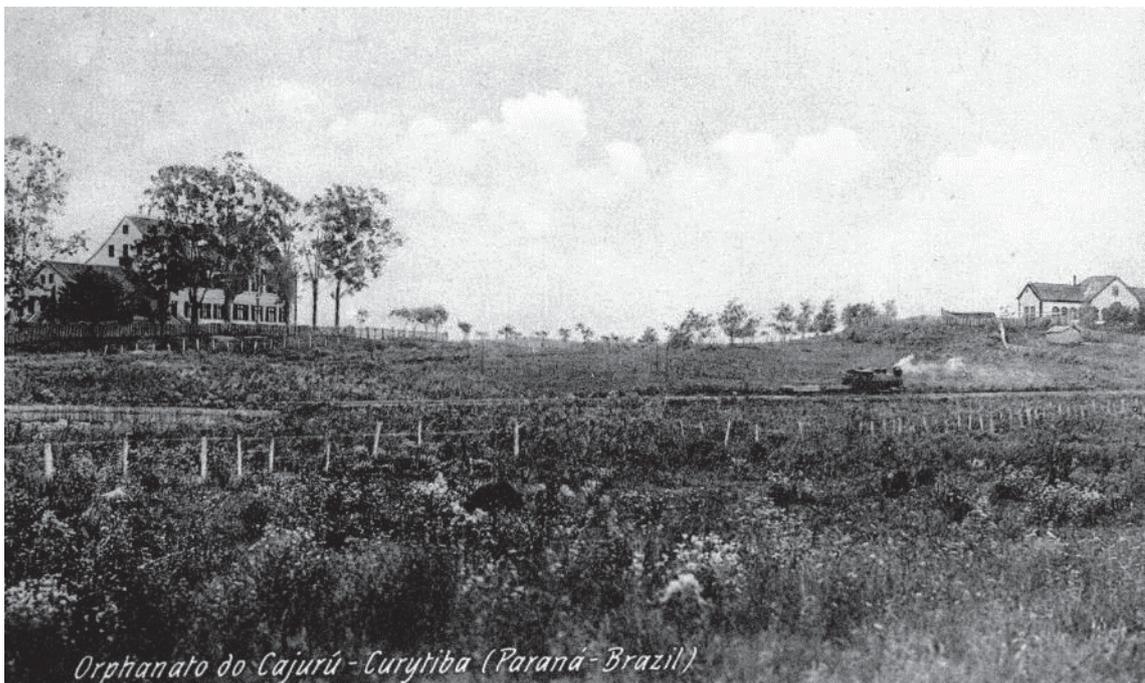


Figura 17 – Orfanato no bairro Cajuru, cartão-postal. c.1906.
Fonte: Coleção Júlia Wanderley. Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Embora em sua análise Norbert Elias realize a leitura de um grupo diferente deste que aqui observamos, é possível apropriar-se destes parâmetros de interpretação sobre a presença de duas posições adversas dentro de uma comunidade como uma maneira de compreender a dinâmica das relações sociais presentes em Curitiba. Pois, apesar da capital paranaense ser uma localidade muito jovem, e certamente distante da realidade europeia, a distinção entre a elite econômica e política, representada pelos lusos colonizadores, e os grupos de comerciantes e operários imigrantes, era declarada e explícita. A partir disso, compreende-se que apesar de, à primeira vista, a cidade parecer um local que possibilitaria uma mudança de perspectiva para os imigrantes que não se adaptaram às colônias e decidiram aproximar-se do ambiente urbano, ao fim e ao cabo estes grupos acabavam marginalizados e seus indivíduos sentiam-se isolados do sistema estabelecido. Um exemplo que ilustra essa dinâmica foi a proibição, em 1883, da circulação das carroças dos colonos, sob a pena de multa, pois “a visão de tais meios de transporte, típicos de imigrantes que vinham ao centro trazer seus víveres, contrastava com a face moderna que se queria apresentar da cidade. O tráfego de carroças preocupou todos os administradores até o início do século”.¹⁵⁴ Em uma fotografia de Curitiba em 1886 (Figura 16) é possível ver um grupo dessas carroças estacionadas juntas onde hoje localiza-se a Praça Santos Andrade, uma região um pouco afastada do centro comercial e do bebedouro do Largo Coronel Enéas (Largo da Ordem). Os colonos as deixavam ali e depois dirigiam-se à cidade, de acordo com a norma.

Como outros colonos que trabalhavam como agricultores nas regiões próximas a Curitiba, a família Turin manteve uma condição de vida estritamente campesina durante alguns anos em Vila Guaira, bem à margem do processo de modernização. Na região, localizada para além da estação de trem, Giovanni plantava milho¹⁵⁵ e seus filhos, distantes dos hábitos citadinos, cresceram brincando na lama. Os arrabaldes mais afastados do centro da cidade eram áreas compostas de chácaras, campos, florestas, algo parecido com o que apresenta um cartão postal com paisagem do Cajuru – proveniente da coleção fotográfica de Julia Wanderley (1874-1918), jovem contemporânea a João Turin e que passou a infância naquela região (Figura 17).

Na cidade, o menino da margem aprenderia a lidar com sua posição *outsider* através da educação e pela associação com outros imigrantes bem estabelecidos. Já os momentos vividos na chácara de Vila Guaira, por sua vez, marcaram a infância de João Turin e deixaram lembranças que viriam a acompanhar o escultor até a idade adulta, em rompantes de nostalgia. Em seus diversos relatos e manuscritos, seriam revisitadas as reminiscências de um passado

¹⁵⁴ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: Blucher, 2009. p.118.

¹⁵⁵ PILOTTO, Erasmo. *João Turin*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1952. p.7.

mais simples e o estilo de vida rústico e bucólico que viveu. Pois, sobre aquele tempo, Turin registrou que até aproximadamente os doze ou treze anos, antes de precisar acostumar-se à vida frenética da cidade, teve “a verdadeira vida de camponês [...] não fiz mais que correr os campos atrás das vacas e dos bois”.¹⁵⁶ Em uma entrevista a Valfrido Piloto, complementou: “Nessa chácara vivi, até os doze anos, vida verdadeiramente primitiva, semi-nu, solto aos meus próprios instintos infantis, feito bugre... Depois voltámos para a cidade”.¹⁵⁷ Ao rememorar esta fase de sua vida comparativamente ao contexto de sua maturidade, em meio às indefinições da Segunda Guerra Mundial, Turin concluiu:

Quando me lembro da minha infância e as maldades que cometia rindo e que era o meu maior praser quebrar tudo o que via e que estivesse ao alcance de minha cetra, e vendo os meninos de hoje com o mesmo desejo de tudo destruir apesar das escolas que frequentam, que são mil vezes superiores às de meu tempo que não se aprendia nada e não ensinavam nada, compreendo perfeitamente a volúpia dos destruidores de cidades. Tanto dos que mandam como dos que atiram bombas de 1000k sobre milhares de famílias que vão pelos ares com suas propriedades. [...] Existirá mesmo dentro de nós o terrível estinto do chacal? Terá razão Darwin? E tudo o que nos ensinam e escrevem é mentira? Seremos mesmo uns animais sem alma que pelo esforço de séculos aperfeiçoam-se o nosso selebro e produsio a inteligência pura matéria? Que terrível caos nos envolve neste mundo! [...] Na impossibilidade de resolver esses pontos, o artista criou um ente barbado e ali fixou o grande misterio que perturbará eternamente todos os homens que pensam um minuto na vida. [...] Eu procuro ser felis aqui que me governo pela suprema farsa da virtude. Depois que só tenho que obedecer não me entereça - o ser ou o nada¹⁵⁸.

Portanto, ao considerarmos todos os detalhes sobre a origem e contexto social da família de João Turin, as impressões de sua infância ganham relevância enquanto pistas sobre sua personalidade e sensibilidade, os quais refletem-se em suas obras no transcorrer de sua vida. Surge, então, uma indagação incognoscível sobre o impacto da crua vivência do jovem “Joanin”, de apenas sete anos, diante da apropriação de uma identidade *outsider*, dos perigos enfrentados por seu pai nas montanhas e o subsequente falecimento de sua mãe. E, mais profundamente, deve-se considerar que a dimensão de tais experiências moldaram a sua vida adulta, especialmente no que diz respeito à sua trajetória profissional como artista.

¹⁵⁶ TURIN, João. Manuscrito nº 543. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

¹⁵⁷ TURIN, João. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947. p.100.

¹⁵⁸ TURIN, João. Manuscrito s.n. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

CAPÍTULO 2 – UMA FOTOGRAFIA SOBRE A ORIGEM: MEMÓRIA E MELANCOLIA

Em *Curitiba: Pequena Montparnasse*¹⁵⁹, publicado originalmente em 1982, o pintor Theodoro de Bona (1904-1990) fez uma analogia entre o ambiente cultural de sua época, na cidade de Curitiba, e aquele que havia observado na Europa, mais especificamente na região de Montparnasse, em Paris. Se no século XIX os cabarés do bairro de Montmartre eram os locais onde se reuniam os artistas modernos para viver a boemia; no início do século XX era nos cafés de Montparnasse que encontravam-se os literatos e os artistas de vanguarda. Pois bem, na narrativa de De Bona há a evidente intenção de relacionar esse hábito social europeu com o momento de ebulição artística paranaense, a partir dos anos 1920 e transcorrendo para o século XX adentro. É inegável que os cafés se tornariam espaços importantes de sociabilidade entre os agentes culturais que circulavam pela cidade. Estes localizavam-se na Rua XV, que logo tornaria-se “muito mais do que uma via destinada à circulação de pessoas na área central da cidade. Na Curitiba de ontem, ela foi o espaço onde se concretizavam os encontros, onde conviviam as *patotas*”.¹⁶⁰ Era ali, entre uma xícara e um cigarro, que os artistas debatiam os rumos de suas produções, as tendências culturais e as lembranças distantes de Paris.

Ao realizar uma leitura sobre a questão da modernidade na obra poética de Charles Baudelaire, Walter Benjamin demonstra que o *boulevard* – ou seja, a rua da metrópole, com seu movimento frenético e multidão anônima – era o local onde emergiam os novos hábitos e comportamentos arquetípicos do homem moderno: o *flâneur*, o dândi, o boêmio. Segundo o autor, o literato moderno era esse indivíduo que, sentado em um café qualquer, bem no meio da tarde, observava absorto os acontecimentos curiosos dos transeuntes e escrevia junto a uma irmandade de companheiros de mesa. O mesmo pode ser compreendido sobre os artistas daquele contexto.

No café, à hora do aperitivo, era o momento de absorver a informação. O hábito do aperitivo surgiu com o advento da imprensa sensacionalista de *boulevard*. Antigamente, quando apenas existiam os grandes jornais sérios, ninguém sabia o que era a hora do aperitivo. Essa é a consequência lógica da 'Crônica parisiense' e dos mexericos da cidade. [...] A assimilação do literato à sociedade em que se inseria consumou-se, assim, no *boulevard*. Era no *boulevard* que ele

¹⁵⁹ DE BONA, Theodoro. *Curitiba: Pequena Montparnasse*. Curitiba: FCC, 2004.

¹⁶⁰ SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1995. p.139.

tinha o seu reservatório de incidentes, de anedotas ou de boatos. No *boulevard* dava largas à exibição das suas relações com colegas e gente de boa vida [...]. E no *boulevard* que passa as suas horas de ócio, que apresenta às pessoas como parte do seu horário de trabalho.¹⁶¹

Os aspectos listados por Walter Benjamin ao caracterizar a “*bohème*” envolvem um importante aspecto do funcionamento do meio artístico naquele contexto, que é o processo de articulação profissional realizado através de uma rede de sociabilidades criada nos momentos de lazer e entretenimento. Estar em um café, portanto, mais do que a hora do aperitivo, era uma forma malandra de se inserir no campo, de conhecer as pessoas certas, de conquistar algum prestígio. O que menos importava era o pingado. Esta característica também se manifesta no ambiente urbano brasileiro em meados do século XX, momento que aparece de forma similar à análise de Benjamin numa crônica mordaz assinada por Valério, em 1942:

Os cafés, confeitarias e bares, são os pontos de reunião da maior parte da população da grande metrópole. Posso ainda ir mais longe, afirmando que êsses pontos são os escritórios da maior parte onde passam o dia assentados a uma mesa, discutindo banalidades, futilidades próprias dos ociosos ou vagabundos. Os escritórios, em geral, vivem fechados, os telefones não atendem, ou porque não tem ninguém, ou porque estão cortados por falta de pagamento. No entanto se dermos um passeio pela avenida central e entrarmos nos cafés [...] ali vamos encontrar as pessoas procuradas!¹⁶²

Na leitura jocosa do cronista, fica explicitada uma opinião caricata sobre o perfil dos sujeitos que frequentavam os cafés – esses ambientes tão “banais”. Eram sujeitos interpretados como ociosos, pessoas que não se ocupavam dos seus verdadeiros trabalhos. Ora, esta parecia ser justamente a posição de muitos agentes culturais, se considerarmos que, além destes serem muitas vezes vistos como uns desocupados, havia também aqueles que, para além das suas produções artísticas, dividiam-se em outras profissões. A estes, a rua era o ambiente mais propício para encontrarem os seus pares, nos entremeios do expediente. Como colocado por Waldemar Curt Freyesleben ao tratar sobre Dimas Costa e sua relação com os frequentadores do café: “não só de pão se vive, do ideal também”.¹⁶³

Em Curitiba, a comunidade de artistas em diferentes grupos que trocavam informações nos cafés teve seu auge nos anos 1940, segundo Dulce Osinski.¹⁶⁴ Esses locais eram pontos de

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.30.

¹⁶² CORREIO DO PARANÁ. Ano X, nº4282. Curitiba, 9 fev 1942, p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br

¹⁶³ O DIA. Ano XXI, nº6232. Curitiba, 2 dez. 1943, p.7. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

¹⁶⁴ OSINSKI, Dulce Baggio. *A modernidade no sótão: educação e arte em Guido Viaro*. Curitiba: UFPR, 2008. p.108.

encontro escolhidos a partir de afinidades culturais e ideológicas, e neles eram colocadas à disposição as últimas novidades artísticas para serem comentadas e debatidas pelo grupo. Um dos principais cafés da cidade a funcionar nesse sentido foi o Café Belas-Artes, situado na Rua XV de Novembro nº255, que no final da década de 1930 já fazia muito sucesso entre os intelectuais que circulavam pela cidade. Antes de uma seção de cinema ou depois da aula na universidade, era no Belas-Artes que muitos reuniam-se para falar sobre a guerra, ler os jornais encontrados na banca do Jorge, comprar charutos e ingressos para o jogo do Atlético, ou mesmo ouvir a partida pelo rádio. Era também ali, em um amplo salão com mesinhas de mármore e vime, que os intelectuais debatiam o livro da vez, a exposição do ano, a inauguração de um monumento novo. Segundo escreveu Eduardo Rocha Virmond no suplemento jornalístico Nicolau, o Café Belas-Artes fora a escrivantina de muitos poemas curitibanos: “nossa propalada universidade”.¹⁶⁵ A nostalgia daquela efervescência cultural foi também descrita em uma balada de José Paulo Paes (1926-1998), que narrava:

Sobre o mármore das mesas
do Café Belas-Artes
os problemas se resolviam
como em passe de mágica.

Não que as leis do real
se abolissem de todo
mas ali dentro Curitiba
era quase Paris:

O verso vinha fácil
o conto tinha graça
a música se compunha
o quadro se pintava.

Doía muito menos
a dor-de-cotovelo,
nem chegava a incomodar
a falta de dinheiro.

Para o sedento havia
um copo de água fresca,
médica pão e manteiga
consolavam o faminto.

Não se desfazia nunca
a roda de amigos;
o tempo congelara-se
no seu melhor minuto.

Um dia foi fechado
o Café Belas-Artes
e os amigos não acharam
outro lugar de encontro.

Talvez porque já não tivessem
(adeus Paris adeus)
mais razões de encontrar-se
mais nada a se dizer.¹⁶⁶

Apesar de José Paulo Paes ter nascido e estabelecido sua carreira como escritor no estado de São Paulo, seu primeiro livro de poesias foi escrito em Curitiba, durante os anos em que morou na cidade como estudante de química industrial, na década de 1940. Em seus versos, o ambiente

¹⁶⁵ NICOLAU. Ano X, nº58. Curitiba, 1996, p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

¹⁶⁶ PAES, José Paulo. Balada do Belas-Artes. In: *Prosas seguidas de Odes Mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.45.

social oportunizado simbolicamente pelo café servia como pano de fundo para a configuração de uma irmandade que partia de interconexões e diálogos como estímulo poético. Essa interdependência lhes causava a impressão de que tudo acontecia no café, necessariamente. O poeta também não perde a oportunidade de comparar a experiência de sua turma em Curitiba com a dos grupos de artistas de vanguarda parisienses décadas antes, o que evidencia como esses indivíduos, baseados em referenciais eurocêntricos, pretendiam-se muito cosmopolitas em suas atitudes urbanas com aspirações modernizantes.



Figura 18 – João Turin em frente ao Café Belas-Artes, n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Entre as agitadas e falastronas mesas do Café Belas-Artes era comum encontrar João Turin, a partir da década de 1930. Ali o escultor era personagem e ator em discussões acaloradas e também em densos debates sobre arte com os amigos. Uma crônica de Saul Lupion Quadros,¹⁶⁷ diretor do jornal *O Dia*, informa que em sua maturidade Turin fora apelidado como “patricarca” por seus confrades. Os amigos em questão eram alguns dos principais intelectuais e agentes culturais daquele tempo, como, para citar apenas alguns, João Voiski, Guido Viaro, Romário Martins e Theodoro De Bona – “a canalhada do Café”,¹⁶⁸ como refere-se Léo Morelli em uma

¹⁶⁷ QUADROS, Saul Lupion. *Crônica sobre o Café Belas-Artes*. n.d. Apud. TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.86-87.

¹⁶⁸ MORELLI, Leo. *Carta a João Turin*. Curitiba, 12 fev.1939. Doc. nº21. Apud. TURIN, Elisabete. 1998. Op.Cit. p.84.

carta irreverente. Em uma fotografia onde aparece ladeado por dois de seus companheiros em frente à fachada do Café Belas-Artes (Figura 18), João Turin posa com uma expressão imponente em seus galantes sapatos lustrados, bengala e chapéu. Ele parece consciente da presença do fotógrafo, mas decide manter o olhar direcionado para o extracampo da imagem, com a atenção focada em algo que ocorria à sua direita, ao largo da Rua XV.

Havia, certamente, muito mais a olhar na rua do que o fotógrafo e sua objetiva. Nas alamedas e avenidas, a atenção estava sempre em disputa. As aglomerações de pessoas desconhecidas atravessavam entre os automóveis, os lambe-lambes perambulavam atrás dos passantes, as luzes guiavam os olhares, os sons e cheiros se misturavam de forma irreconhecível – cenas urbanas que corriam mais rápidas do que os olhos conseguiriam acompanhar. Nesse ambiente saturado de informações e estímulos, o sujeito moderno tem a sensação de que já não é possível apreender toda a infinitude de novidades que se passavam ao redor. A desatenção, para Jonathan Crary, é um problema da modernidade, pois “um aspecto crucial da modernidade é uma crise contínua da atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção”.¹⁶⁹ Era, enfim, justamente em busca dessa profusão atordoante de novidades atraentes que os artistas adotavam o hábito de frequentar o café.

Lá estaria Turin, em uma tarde qualquer da década de 1940, quando chegou uma curiosa notícia do amigo gravador e medalhista argentino José Peón (1889-1972). Na crônica de Saul Lupion Quadros¹⁷⁰ relata-se que Peón havia construído uma pequena oficina em Porto de Cima, para onde viajava todos os finais de semana.¹⁷¹ Em uma dessas viagens, ao conversar com alguns residentes mais idosos da vizinhança, o gravador acabou por descobrir o endereço da antiga casa colonial da família Turin. Surpreso, resolveu tratar sobre o novo achado com Romário Martins (1874-1948), e este, que era um amigo em comum, sugeriu a Peón que espalhasse a notícia no Café Belas-Artes, pois assim esta certamente chegaria a João Turin.

¹⁶⁹ CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.36.

¹⁷⁰ QUADROS, Saul Lupion. n.d. Op. Cit.

¹⁷¹ Outro relato notável sobre as viagens de Peón foi feito pelo fotógrafo Vladimir Kozák, quando visitaram a *Gruta das Fadas*. Na ocasião ele fez uma série de vinte fotos: “já vi várias grutas em diferentes partes do mundo, mas tenho que admitir, esta que descobrimos no dia 26 de maio de 1940 é a mais bela e rica de todas. Nós estávamos em quatro, o artista argentino José Peon, Sr. Norman Rowe, Englishman, um garoto brasileiro como assistente e eu, um Checoslovaco. Nós batizamos a caverna de ‘Fairy tale cavern’ pela sugestão do Sr. Norman Rowe, e algumas semanas depois quando retornamos a este lugar, nós colocamos na parede da caverna uma pequena placa de bronze com a data da descoberta; Eu sinto que nenhuma descrição é suficiente para retratar a beleza deste ‘País das Maravilhas’, e uma boa fotografia faria apenas pequena justiça a este charme.” KOZÁK, Vladimir. *Campinhos Caverns: Paraná*. MP.KO.2356. Museu Paranaense. c.1940. Original em inglês.

Quando a família Turin mudou-se de Porto de Cima para Curitiba, João era ainda um garoto pequeno demais para lembrar-se de detalhes sobre a casa de sua família. Pois, como explicitado por Maurice Halbwachs, “não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social”.¹⁷² A atividade social de Turin se iniciaria um pouco mais tarde, quando já vivia próximo a Curitiba, como observaremos mais adiante. No entanto, os sentimentos concernentes à origem em Porto de Cima apareceriam de forma proeminente mesmo na fase mais madura de sua trajetória. Após a descoberta de José Peón, formou-se uma pequena comitiva de amigos que acompanhariam João Turin até o endereço indicado, onde o grupo se deparou com uma antiga casa de alvenaria, em uma área de terra batida. O encontro foi registrado com uma animada fotografia (Figura 19), onde aparecem junto ao escultor os amigos Theodoro de Bona, Sinibaldo Trombini, Marcos de Bona e José Buzzeti apontando para a fachada do local onde Turin nascera, 66 anos antes.



Figura 19 – João Turin em visita à casa onde nasceu, em Porto de Cima, 1944.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Esta fotografia do passeio à colônia de Porto de Cima foi realizada com uma câmera portátil, de uso pessoal. A partir da década de 1930, o retratismo amador já estava plenamente consolidado no Brasil e era acessível a aquisição de diversos equipamentos e revelações

¹⁷² HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ed. São Paulo: Centauro, 2006. p.43.

fotográficas no comércio curitibano. De acordo com Nelson Shapochnik, o grande responsável pelo desenvolvimento do fotoamadorismo foi o lançamento da Kodak, em 1888, um equipamento que “se adequava ao uso essencialmente individual e familiar, possibilitando agora o registro de cenas da intimidade e da privacidade, sem a mediação do fotógrafo profissional”.¹⁷³ Esse hábito informal de se auto retratar e de registrar imagens em viagens turísticas fazia parte do cotidiano dos amigos de João Turin¹⁷⁴. Embora o grupo em questão tivesse entre seus parceiros mais próximos alguns fotógrafos profissionais bem sucedidos (como João Baptista Groff), é mais provável que a imagem da casa de Porto de Cima tenha sido realizada pelas mãos de um amador, tendo em vista a presença de alguns problemas no tratamento da imagem, como o desfoque, a superexposição e o enquadramento direcionado pelo operador da câmera. Pois, se por um lado há indício de que houve algum ordenamento na configuração razoavelmente simétrica da pose, com Turin ao centro; por outro lado, o fotógrafo não pensou em retirar a cadeira posicionada à sua frente, e tampouco se preocupou em ocultar do quadro a janela à direita, por onde algumas crianças agitadas espiavam a cena. O retrato amador, para Shapochnik, implicava essa espontaneidade, pois era uma resposta intuitiva às poses e trejeitos de outrem, sem grandes preocupações, de forma que os resultados acabavam eivados por imperfeições técnicas e composicionais, quase sempre toleradas pelos sujeitos retratados.¹⁷⁵ Independentemente do resultado final que iria obter na imagem, o fotógrafo em questão estava muito mais preocupado com outro aspecto: fazer daquele ato fotográfico um evento e conservar no instantâneo a memória de um reencontro afetivo com o passado. Realizar a fotografia que esteve até então ausente.

No final da década de 1870, eram escassas as possibilidades de realizar registros fotográficos no Paraná, especialmente fora da capital. Em seu *Dicionário Histórico-Fotográfico*, Boris Kossoy¹⁷⁶ registrou naquela década a presença de oito fotógrafos itinerantes na província, dos quais apenas dois chegaram aos arredores de Morretes: João D’Almeida Barboza e Marcos Agapito de Mello. Outros tantos, como Angelo Rafael Grecco (um fotógrafo italiano), se detiveram apenas em Curitiba. A principal especialidade ofertada por esses profissionais era,

¹⁷³ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org). *História da vida privada no Brasil – República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.470-471.

¹⁷⁴ Nos museus de Curitiba há disponíveis muitas outras fotografias informais e amadoras de artistas paranaenses entre amigos, feitas na primeira metade do século XX. Pode-se citar, a título de exemplo, as imagens resultantes dos passeios para pintura ao ar livre entre Turin e Guido Viaro (disponíveis no acervo João Turin, coleção Samuel Lago) e de Alfredo Andersen com Romário Martins (Museu Casa Alfredo Andersen); e os instantâneos de Erbo Stenzel (Museu Oscar Niemeyer) ou de Waldemar C. Freyesleben (Museu Casa Alfredo Andersen).

¹⁷⁵ SCHAPOCHNIK, Nelson. 1998. Op. Cit. p.471-472.

¹⁷⁶ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p.349.

em geral, o retrato em formato *carte-de-visite*. Dato, entre as poucas fotografias que conhecemos de sua família, Turin preservou um retrato de seu pai, realizado nesse pequeno formato – lembrança a qual posteriormente o escultor utilizaria como referência para retratá-lo em um busto, esculpido com o objetivo de adornar seu jazigo (Figura 20 e Figura 21).



Figura 20 – Fotografia de Giovanni Turin. n.d.
Figura 21 – Busto de Giovanni Turin, por João Turin.
Fontes: LEITE, 2010; TURIN, 1998.

Naquele momento, se eram limitadas as possibilidades dos imigrantes recém-instalados no Brasil conseguirem realizar um retrato de família; por outro lado, não havia a possibilidade de eles guardarem registros de outras memórias afetivas da mesma maneira que um indivíduo de meados do século XX, quando tornar-se-ia extremamente comum ter um clichê com a fachada de sua primeira casa ou uma paisagem da colônia onde viveram. Essas foram imagens *sobre* a infância que João Turin teve a chance de realizar pessoalmente apenas em 1944, já matizadas pela neblina da nostalgia.

Por isso, quando João Turin voltou à cidade onde nasceu para rever o antigo lar, ele encontrou a oportunidade de reconstituir um quadro há muito tempo esquecido em sua coleção de lembranças turvas. Para além do simples reconhecimento dos espaços, eram os ânimos e as sensações íntimas que se apresentavam dispersas no decurso: nesse momento, descobre-se com arrebatamento que “a lembrança permaneceu, agarrada às fachadas daquelas casas, aguardando ao longo daquela vereda, na borda daquela enseada [...] e, quando voltamos a passar por lá, damos uma paradinha e ela retoma em nossa memória”.¹⁷⁷ Entretanto, apesar de ele saber ter

¹⁷⁷ HALBWACHS, Maurice. 2006. Op. Cit. p.53.

vivido lá, sua recordação provavelmente era pouco realista, porque há muitas décadas ele não tinha mais nenhum contato com aquele cenário, por vezes recordando-o apenas com os relatos imprecisos de acontecimentos familiares “vividos por tabela”.¹⁷⁸ Em concordância com os apontamentos de Halbwachs sobre as características e conflitos da memória individual face à dita memória coletiva, pode-se considerar que o distanciamento temporal e geográfico fazia das antigas impressões de Turin sobre Porto de Cima pouco confiáveis, além de tornar difícil a possibilidade de ele voltar sozinho para reaver vestígios de seu passado, sem a ajuda de outros testemunhos. E estando lá, confrontado com a realidade, até que ponto a casa de sua memória era a mesma que ali restava? Pois, se “nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros”,¹⁷⁹ essa recordação em comum da família Turin talvez não reproduzisse tão precisamente o passado, de modo que “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias”¹⁸⁰. Isto não significa que a experiência dele fosse baseada em uma ideia falsa sobre o seu passado, mas era resultado de uma impressão singular, ou seja, construída a partir de fragmentos da sua realidade pessoal. Como descreveu Jorge Bondía, um acontecimento de vida “nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada”, portanto, “se a experiência não é o que acontece, mas o que *nos* acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência”.¹⁸¹

No excerto *O longe e as imagens*, Walter Benjamin trata sobre as formas de pensar o real em contraposição às memórias, em suas dimensões oníricas e empíricas, e reflete de forma poética sobre a experiência individual e a autenticidade dos fenômenos da imaginação, que chamou de “imagens de pensamento”. De maneira simbólica, Benjamin descreve o momento do choque entre a experiência da realidade e as interpretações do imaginário, quando “cada coisa próxima que o toca o desmente”. Segundo o narrador, as memórias precisam ser esquecidas para então poder aproximar-se das impressões daquele instante, de modo a que, já à distância, venha a reconstruir as suas próprias imagens de pensamento. O “sonhador”, aqui, é um indivíduo que tem tendência a olhar de acordo com a própria perspectiva, arquivando suas

¹⁷⁸ Segundo definido por Michel Pollak, são momentos vividos pelo grupo ao qual um indivíduo sente pertencer, nos quais ele nem sempre participou, mas que, em seu imaginário tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível conseguir saber se ele realmente participou ou não. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. v.5, nº10. Rio de Janeiro, 1992. p.201.

¹⁷⁹ HALBWACHS, Maurice. 2006. Op. Cit. p.29.

¹⁸⁰ HALBWACHS, Maurice. 2006. Op. Cit. p.32.

¹⁸¹ BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. nº19. Jan.-Abr. 2002. p.23; 27.

imagens em uma moldura fixa, e que, ao retornar a um local “há séculos inalterado”, enfrentará sua memória e a resistência do inconsciente.

O gosto pelo mundo das imagens não se alimentará de uma obscura resistência ao saber? Olho para a paisagem lá fora: o mar parece um espelho na sua baía, as florestas sobem até ao cume do monte como massas imóveis e mudas; mais longe, as ruínas de um castelo, desde há séculos inalteradas; [...] tudo isso ele tem de esquecer para se entregar às imagens. Nelas encontra serenidade, eternidade. Cada asa de pássaro que o roça, cada golpe de vento que lhe provoca um frêmito, cada coisa próxima que o toca o desmente. Mas toda a distância lhe reconstrói o sonho, que se apoia em cada parede de nuvens, que se ilumina de novo com a luz de cada janela. E revela-se na sua máxima perfeição quando consegue retirar o agulhão do próprio movimento e transformar o golpe de vento num sussurro [...]. O prazer do sonhador é o de fixar a natureza na moldura de imagens esmaecidas.¹⁸²

No texto introdutório de um relato com caráter autobiográfico intitulado *Infância berlinense*, Walter Benjamin tratou sobre a necessidade de cultivar a categoria das imagens de pensamento como uma forma de não perder acesso às lembranças da infância. Com isto, ele advertia sobre a possibilidade de que a melancolia se sobrepusesse às memórias, as adulterando.

No ano de 1932, quando me encontrava no estrangeiro, começou a tornar-se claro para mim que em breve teria de me despedir por longo tempo, talvez para sempre, da cidade em que nasci. [...] apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia – as da infância. Mas o sentimento de nostalgia não podia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito [...]. Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social.¹⁸³

Ao interpretar esta reflexão em especial, Jeanne Marie Gagnebin¹⁸⁴ constatou que aquilo que interessava a Benjamin era a tentativa de elaborar uma experiência com a infância onde se remetesse sempre à reflexão do adulto. Este, com sua experiência de desajuste em relação ao mundo, ao lembrar o passado não o lembrava tal como realmente fora, mas somente através do prisma do presente projetado sobre ele.

¹⁸² BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento; Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.121.

¹⁸³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única; Infância Berlinense: 1900*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.69.

¹⁸⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Infância e pensamento*. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.181.

Essa reflexão sobre o passado visto através do presente descobre na infância perdida signos, sinais que o presente deve decifrar, caminhos e sendas que ele pode retomar, apelos aos quais deve responder pois, justamente, não se realizaram, foram pistas abandonadas, trilhas não percorridas. Nesse sentido, a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta.¹⁸⁵

Em sua maturidade, João Turin realizou vários relatos manuscritos onde parecia refletir sobre a nostalgia causada pelo contraste entre a realidade de seu tempo presente, em meados do século XX, e o passado romântico do século XIX, o qual idealizava na forma de uma paisagem campestre. Em um desses textos, ele descreveu o trajeto feito em meio a uma floresta ensolarada, onde, seguiria por um caminho nunca percorrido e encontraria algo inesperado. Instintivamente tomado por uma energia nostálgica, relacionou o encantamento pelo crescimento da natureza à sensação de solidão, sentimento que o teria atormentado durante toda a vida adulta, segundo Valfrido Piloto.¹⁸⁶ O trecho soa como uma metáfora sobre a nostalgia, e o “inesperado encontro”, que o texto não esclarece, poderia muito bem ser aquele em que Turin voltava a Porto de Cima:

Não há para mim lugar mais belo do que a solidão do bosque e vales desertos onde tudo vive germina e cresce embalado pelo vento e acariciado pelo sol. Ali respira-se bem sentindo o cheiro das plantas e da relva aquecidas pelos raios ardentes do sol [...]. Foi num dia assim cheio de luz que ia eu calmamente por uma estradinha de terra ladeada por altas árvores que projetavam seus contornos no chão que eu pisava lentamente. Inebriado pelas formas e cores de tudo o que via, alegre seguia aquele caminho que não conhecia e que devia conduzir-me a um inesperado encontro.¹⁸⁷

Ao revisitar a infância, há muito tempo tão distante, João Turin teve a atitude de realizar uma imagem fotográfica, tomada como lembrança. Esta reação a um evento ao qual se gostaria de guardar se tornou possível, é claro, com a presença da câmera – do aparato – mas também é devida ao fato de que os sujeitos do contexto pós revolução industrial encontravam-se dependentes da presença de imagens, e tinham sua experiência muito atrelada ao olhar.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Na entrevista publicada por Valfrido Piloto, o autor faz menção a essa característica da personalidade do escultor: “Turin foi quase mendigo e amargou de fome, em fidelidade ao ideal que o impelia. É hoje, com uns nacos de glória, um solitário. Ainda sonha a perfeição inatingida. [...] Conheceu a noite e a dor, antes de chegar à sua redenção. Cedo começaram as provações”. PILOTO, Valfrido. 1947. Op. Cit. p.99.

¹⁸⁷ TURIN, João. *Manuscrito n° 483a*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

¹⁸⁸ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.34.

De acordo com Susan Sontag, em um contexto onde a imagem fotográfica funciona como uma relíquia, o apelo dos artefatos fotográficos reside em terem o status de objetos encontrados, rastros de uma presença, como se fossem “lascas fortuitas do mundo”.¹⁸⁹

Em suas considerações sobre o rastro e o testemunho para a narrativa histórica, Márcio Seligman-Silva¹⁹⁰ explicou que na modernidade o ato de deixar rastros partia da vontade de preencher um vazio do devir em relação ao passado. Assim, os sinais encontrados pelo caminho trariam à tona respostas sobre algo que estava ausente. O autor menciona uma passagem de Walter Benjamin, que sobre o conceito concluiu: “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou”.¹⁹¹ Com isto, identifica-se que a sensação de proximidade com um elemento rememorado do passado ocorre comumente com o intermédio de registros daquele evento, inclusive por meio da fotografia, que tem uma espécie de “autoridade sobre a imaginação”.¹⁹² Por isso se manifesta a forte necessidade de registrar uma foto com o caráter de uma lembrança. A imagem fotográfica passa a ser interpretada como uma prova irrefutável de que um fato existiu, como o resquício de um testemunho ocular, tornando presente algo que habita ausente do olhar e sendo, ao mesmo tempo, apenas um recorte incompleto do que aquele referente já foi. Para Sontag, uma imagem produzida por uma câmera é “literalmente, um vestígio”, de modo que as fotos superariam qualquer imagem enquanto uma “lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram”.¹⁹³ Em conclusão, pode-se compreender que o rastro fotográfico funciona como um dispositivo da memória, inclusive ao reconfigurar nossas lembranças sobre os acontecimentos. Fotografias podem agir como testemunhos, e, em sua permanência, elas “exigem que nos recordemos”.¹⁹⁴

Porém, vale adicionar aqui a ressalva de que embora a fotografia seja um índice de algo que realmente existiu diante da objetiva, ela não pode ser lida como sua reprodução exata: é “um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade”.¹⁹⁵ Assim, aquele rastro fotográfico é, em parte, uma espécie de ficção.

¹⁸⁹ Ibid. p.84.

¹⁹⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p.113-118.

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. v.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.747.

¹⁹² SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.26.

¹⁹³ Ibid. p.24.

¹⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.26.

¹⁹⁵ SONTAG, Susan. 2003. Op. Cit. p.26.

Tudo é silêncio



Figura 22 – João Turin. Imigrantes. Escultura em bronze. n.d. (três diferentes ângulos)
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

O fascínio exercido por fotografias é como um convite ao sentimentalismo – conforme Susan Sontag – pois elas “transformam o passado no objeto de um olhar afetuoso, embaralham as distinções morais e desarmam os juízos históricos por meio do páthos generalizado de contemplar o tempo passado”.¹⁹⁶ Mas, de outro lado, no processo de rememoração, se uma ideia acerca do passado é construída a partir da interpretação do sujeito sobre os rastros de uma experiência, a porção imaginária dessas recordações é intensificada pela carência de registros. Desta maneira, a ausência de imagens fotográficas referentes a um evento contribui para a dinâmica do esquecimento. Há uma lacuna que se forma naquele espaço, uma especulação sobre as memórias íntimas que submergiram no tempo, uma impressão de descontinuidade, de afastamento e perda dos afetos vividos. São novamente os sintomas da melancolia, causados pela falta de referências e respostas acerca de fragmentos da memória não correspondidos por uma subsequente fotografia. E assim, na duração de uma vida, abre-se um abismo entre o derradeiro e o devir.

O estranhamento inquietante dos objetos mais familiares é o preço pago pelo melancólico às potências que fazem guarda ao inacessível. [...] Dado que a sua lição consiste em que só se pode apreender o que é inapreensível, o melancólico só se sente bem entre esses ambíguos despojos emblemáticos. Como relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, eles capturaram [...] uma vaga ideia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Ibid. p.86.

¹⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. Os fantasmas de Eros. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.55.

Na trajetória de João Turin existiram muitas “imagens de pensamento” que permaneceram arraigadas em sua memória – apesar da ausência de fotografias que as oportunizassem ser frequentadas por algo mais do que vagas e fantasiosas ideias. Mas estas também sustentavam algo que nenhuma fotografia seria realmente capaz de expressar. A cada uma dessas memórias correspondem inúmeras imagens, alimentadas na forma de diferentes melancolias, como a morte precoce de sua mãe, a vida campesina e a origem italiana diluída com a imigração. Tais temáticas seriam revisitadas em suas obras de arte, como a escultura *Imigrantes* (Figura 22) e o baixo relevo *O último adeus*, bem como em anotações pessoais, manuscritas durante toda a vida. Aqueles instantes opacos da infância marcaram de forma profunda a sua identidade, mas estiveram fixados na memória apenas pela experiência – já que ele não contava propriamente com o apoio de imagens visuais. Entre essas figuras melancólicas, destacam-se alguns dos fragmentos sensíveis que guardou em seu imaginário acerca dos aspectos da colônia que ele conheceu.

As imagens de pensamento de Turin referentes à melancolia da infância podem ser acessadas em seus manuscritos pessoais. Apesar de ter morado em Morretes apenas por um curto período, João Turin cultivou uma impressão quase romanesca do local onde passou seus primeiros anos de vida, a qual influenciaria o seu olhar e a sua produção artística. Em um poema intitulado *Porto de Cima*, por exemplo, podemos observar como o artista registrou as suas sensações íntimas sobre aquele tempo e local:

Entre rochedos
e frondosa mata,
trêmulo e desconhecido
sob um céu de prata
dorme Porto de Cima

A terra é tão farta
de seiva tão fecunda
que ninguém pode viver
e os que ousam ali ficar
roubada lhe é a força
e vivem a cambalear

Espera Porto de Cima
que um dia hão de vir
os eleitos dessa terra
e d’ela usufruir

E as águas cristalinas
que descem corcovando
são lágrimas peregrinas
que cantando
deslizam
e vão beijar o mar¹⁹⁸

No poema, Turin soa como se conservasse influências líricas similares a escolas literárias como o naturalismo, o romantismo e o simbolismo, especialmente pela temática utilizada. Este último, em especial, teve destaque entre os literatos atuantes no Paraná, em especial na figura de Emiliano Pernetá. Em seu texto, Turin iniciou um enredo com a personificação de “Porto de

¹⁹⁸ TURIN, João. *Porto de Cima*. Manuscrito nº 610. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Cima”, tornado um personagem mitológico que é descrito como “trêmulo” e dorme entre as montanhas enquanto aguarda os heróicos “eleitos dessa terra” – quem, supõe-se, seriam os imigrantes. Entretanto, ele imprime um tom melancólico à narrativa épica aqui delineada, contrapondo as palavras “farta” e “fecunda” à afirmação de que naquele local “ninguém pode viver”, pois “roubada lhe é a força”. Ao fazê-lo, o autor descreve uma trama dolorosa, a qual podemos relacionar à sua experiência pessoal com a orfandade e com o exaustivo e perigoso trabalho de seu pai na construção da ferrovia, por exemplo. Toda a estrutura do poema é permeada pela instrumentalização de elementos da natureza, os quais descrevem emoções e ações: a “terra” provê, as “águas” descem e o “mar” é beijado. No desfecho, Turin alude mais diretamente ao assunto da imigração, quando descreve que “lágrimas peregrinas” cantam e deslizam a caminho do mar. O tom melancólico dessa imagem parece aludir àquele mesmo misto de esperança e nostalgia que observamos anteriormente nas fotografias dos colonos.

Esta maneira de expressar sua memória e a identificação com a região litorânea do Paraná foram elementos que também apareceram em outros de seus manuscritos. Se, como apontou Walter Benjamin, “para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer”,¹⁹⁹ no caso de João Turin este instante em particular parecia ser a infância em Porto de Cima. Notoriamente, durante a vida adulta, ele se utilizou das origens na serra-do-mar como um elemento identitário: conforme interpretado pela sobrinha-neta Elisabete Turin, o fato de ele ter nascido “aos pés do Marumbi” teria sido “motivo de orgulho para o artista que sempre buscou e encontrou na natureza a força de sua expressão criadora”²⁰⁰ – seja pela temática do animalismo ou pela conexão com a terra e a modelagem do barro. Esse uso da “imagem de pensamento” referente ao Pico do Marumbi pode ser identificado em outro trecho de poesia redigido por ele (Figura 23), onde expressava sua nostalgia e evocava o encantamento da infância, dizendo: “No olvido dorme solitário o torrão onde nasci. Tem por manto a neblina e por guarda o gigante Marumbi. Tudo é silêncio”.²⁰¹ A estrofe em questão tem algumas características similares às do poema analisado anteriormente. Nestes versos, a montanha é transformada em um mitológico gigante, o Marumbi, que resguarda Porto de Cima, descrita como “o torrão onde nasci”. Não há nenhum outro personagem. Aqui, a vila ainda dorme, agora coberta pela neblina, e aparece descrita como “solitária”, porque permanece “no olvido”, esquecida no silêncio da floresta.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. 1928. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.253.

²⁰⁰ TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. Passim.

²⁰¹ TURIN, João. *Manuscrito n° 455*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

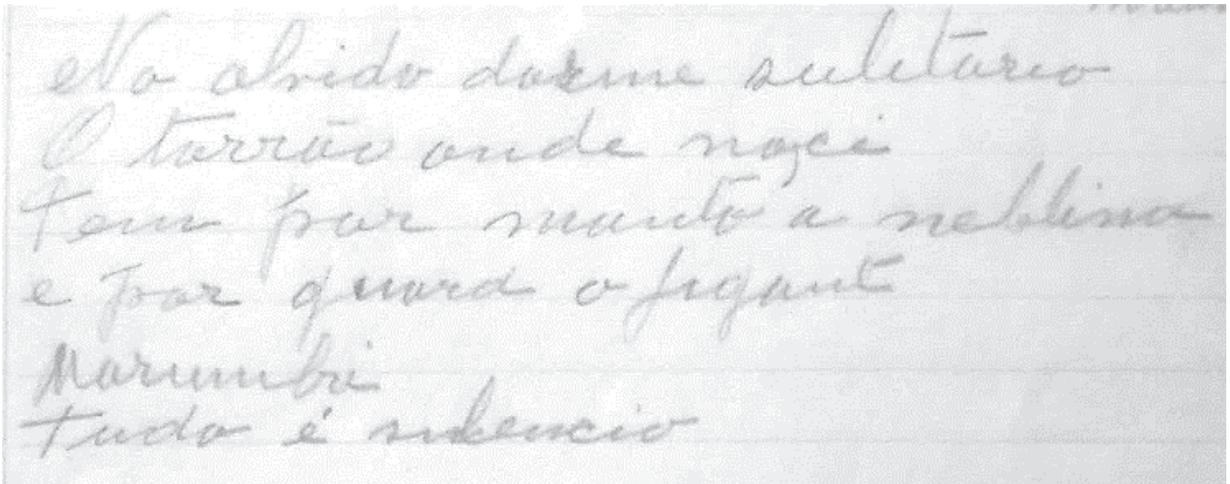


Figura 23 – Detalhe do Manuscrito nº455 de João Turin, n.d.

Fonte: Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago.



Figura 24 – Arthur Wischral. Cartão postal com paisagem de Morretes, n.d.

Fonte: SUTIL & BARACHO, 2007, p.138.

Uma fotografia feita por Arthur Wischral (1894-1982) e editada em formato de cartão postal (Figura 24), na primeira metade do século XX, nos mostra uma vista bucólica da região de Morretes registrada de dentro da floresta atlântica, em perspectiva panorâmica, como se observasse “calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte”.²⁰² Na pacata vila que circunda o rio, as poucas construções se espalham entre as árvores e são recobertas por uma suave neblina estendida até o distante Pico do Marumbi, que praticamente desaparece no último plano. Para Marcelo Sutil e Maria Luiza Baracho, esta fotografia é exemplar de um tema recorrente desse fotógrafo, que demonstrava ter interesse especial pelos “campos, as serras e pequenas cidades interioranas [...] numa natureza ora intocada, ora modificada pela ação humana”, ali representada pela “simplicidade das casas rurais”,²⁰³ assim como pelos detalhes do litoral. Entre aquelas montanhas, o som entrecortante da ferrovia foi o primeiro sinal da modernidade a se impor.

As características impressas na foto, além de aproximarem-se visualmente das lembranças descritas por Turin em seu poema, ajudam a contextualizar a tranquilidade morna, o vazio e o silêncio transcendente do local, os quais diferiam fortemente do frenesi de uma cidade como Curitiba, ou mesmo de uma grande metrópole como Paris. A consciência sobre esse contraste sensível aparece em outro manuscrito de João Turin, escrito em 1934. Neste, ele descrevia suas impressões sobre o meio urbano e declarava uma nostalgia profunda do espaço que habitara em sua infância, onde, parafraseando Gaston Bachelard, a tranquilidade animava-se com mil vidas e estremezia em movimentos que em nada incomodavam a aura no imenso silêncio da floresta.²⁰⁴

Quis na manhã desse dia amanhecer longe da turbulenta cidade. Quis despertar no meio da natureza, bem longe, num bosque solitário onde não houvesse o rumor das máquinas nem o roncar dos automóveis. Quis, despertando, respirar o ar puro e ouvir o sussurro das aves e das folhas secas levadas pelo vento. Foi assim que numa manhã, manhã encantadora e bela, despertei quando os primeiros raios de sol estendiam-se como flechas por sobre toda a extensão das matas. Tudo era alegria sobre a terra maravilhosa fecunda e bela. Levantei da fresca relva, respirei e abri os braços, e meus braços se estenderam por toda a superfície imensa da terra em que nasci. E tudo respirou como eu respirei e tudo cantou como eu cantei. Cantou os bosques, os vales e montanhas. Cantou a passarinhada nas frondosas e floridas copas em toda a extensão das matas. [...] O sol subia acompanhado de longas nuvens que pareciam pinceladas de mil

²⁰² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel V. Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019. p.59.

²⁰³ SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *O Acervo Arthur Wischral: documentos de um olhar*. Boletim Casa Romário Martins. v.31 n°134. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007. p.133.

²⁰⁴ BACHELARD, Gaston. 1984. Op. Cit. p.318.

cores. Subia, beijando toda a natureza que despertava alegre cantando a canção eterna da Primavera. Diante de tanta beleza senti-me grande e puro como um deus antigo e de meu peito saiu um canto forte e sonoro que se repetiu pelos vales e montanhas.²⁰⁵

No excerto, encontram-se algumas imagens similares às dos poemas já analisados, como os elementos naturais personificados e que realizam ações humanas (o sol que beija, aves que sussurram) e a figura do gigante, que aqui é o próprio narrador, aludindo à mitologia clássica ao descrever sentir-se “puro como um deus antigo”. Também é interessante notar como Turin se expressa através de elocuições que apelam para impressões sensoriais, como sons, aromas e cores, já que “nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais”, os pontos de referência que guardamos são justamente aqueles “de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores”,²⁰⁶ como descreve Michael Pollak. Mas, para além do romantismo e das figuras de linguagem comumente utilizadas nas descrições apresentadas por Turin, chama atenção, em primeiro lugar, a maneira como ele exprime sua identificação com o ambiente que descreve, ao enunciar que na terra em que nascera “tudo respirou como eu respirei”. Aqui, o autor exprime uma sensação de pertencimento, ao contrário do que realizou logo no início do texto, quando demonstrava-se incomodado e repellido pelas máquinas da “turbulenta cidade”, da qual desejava “amanhecer longe”.

As sensações de angústia e de repulsa com relação aos fenômenos e aparatos da modernidade eram reações comumente presentes em meio aos indivíduos contemporâneos a João Turin, que viveram a virada entre os séculos XIX e XX. Havia sérias desconfianças com relação aos novos comportamentos e produtos de consumo; artistas negavam o seu interesse secreto pela máquina fotográfica,²⁰⁷ os pedestres temiam a velocidade dos automóveis, cada vez mais potentes; o jornalismo investia na violência e na narrativa sensacionalista. Inaugurava-se também uma nova maneira de se fazer a guerra, com proporções inéditas de destruição, demonstrando, como observou Benjamin, que “a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica seu instrumento e que a técnica não estava suficientemente desenvolvida para dominar as

²⁰⁵ TURIN, João. Manuscritos nº 123a; 123b. Curitiba, 21 set. 1934. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁰⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. v.2, nº3. Rio de Janeiro, 1989. p.11.

²⁰⁷ Nota-se que muitos artistas desde o século XIX negavam ou escondiam o uso da fotografia em seus procedimentos artísticos, especialmente dentro das academias. Desenvolvo mais sobre esta questão em: BUSNARDO, Larissa. *Fotografias pictóricas; pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2018.

forças elementares da sociedade”.²⁰⁸ Na cidade, a descontinuidade e imprevisibilidade da rua demonstravam-se em profundo contraste com relação ao ritmo das vilas rurais, onde a sensibilidade das impressões passava por outros modos de consciência, mais simples, mais lentos, mais etéreos.²⁰⁹ O desenrolar da modernidade, enfim, envolveria um crescente bombardeio de novos estímulos, transformando paulatinamente as experiências concretas e subjetivas dos indivíduos urbanos através do completo atordoamento dos sentidos, segundo Ben Singer.²¹⁰

A modernidade implicou um mundo fenomenal - especificamente urbano - que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovavam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. [...] As cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana [...], a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas (em particular com a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890) tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado.²¹¹

Em sua análise sobre o hiperestímulo, interpretado por meio das charges veiculadas nos jornais, Ben Singer faz uma descrição da experiência perceptiva sentida por indivíduos de um ambiente urbano, entremeado por novidades com as quais não conseguiam lidar, e com a intensa agitação de uma grande metrópole – como era Nova York, em 1890. Como já observamos, em meados do século XX, a jovem cidade de Curitiba apresentava um cenário em processo de desenvolvimento, no qual, em uma escala bem menor, os habitantes já conviviam cotidianamente com alguns dos fenômenos atordoantes e fragmentados típicos do que seria a experiência da modernidade.

Nesse contexto, para um sujeito como João Turin, que foi criado por imigrantes, o

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.35.

²⁰⁹ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. 1902. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p.12.

²¹⁰ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.116.

²¹¹ *Ibid.* p.116-117.

encontro com a dinâmica urbana das metrópoles europeias, e depois o convívio com a lenta modernização de Curitiba, seria uma experiência que modificaria a sua percepção sobre a própria cidade natal. Pois para o escultor, que havia nascido na segunda metade do século XIX, retornar ao ambiente rural morretiano na década de 1940 evidenciara não somente a passagem do tempo, mas a grande distância entre o desejo futurista da metrópole e a silente tradição campesina (Figura 25). O espaço pacato do século XIX havia ficado para trás, exceto por aquele endereço em Porto de Cima, preservado pela melancolia.



Figura 25 – Fotografia da Igreja de São Sebastião, Porto de Cima. Atribuída a João Turin, c. 1944.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago

*Agora nada mais. Tudo silêncio. Tudo,
Esses claros jardins com flores de giesta,
Esse parque real, esse palácio em festa,
Dormindo à sombra de um silêncio surdo e mudo...
Nem rosas, nem luar, nem damas... Não me iludo,
A mocidade aí vem, que ruga e que protesta,
Invasora brutal. E a nós que mais nos resta,
Senão ceder-lhe a espada e o manto de veludo?
Sim, que nos resta mais? Já não fulge e não arde
O sol! E no covil negro deste abandono,
Eu sinto o coração tremer como um covarde!²¹²*

²¹² PERNETA, Emiliano. Ao cair da tarde. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 25ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p.322.

CAPÍTULO 3 – A AULA DE ESCULTURA



Figura 26 – Praça Tiradentes em 1905.

Fonte: Coleção Júlia Wanderley. Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

No horizonte da cidade em transformação, uma estranha e confiante atmosfera rondava a paisagem continuamente. Por entre os meandros dos pequenos sobrados, nas lojinhas e nas igrejas, lia-se sobre uma mudança de espírito, acompanhada de necessidades urgentes, que antes eram impensadas. Os sonhos de modernidade de uma pequena e jovem comunidade, que antes emanavam das tentativas esparsas e disposições isoladas de viajantes e estrangeiros, passavam a delinear-se ali mesmo. De maneira entusiasmada e idealista, um relato de Rocha Pombo narra sobre o desenvolvimento de Curitiba até o ano de 1900, quando o cotidiano da capital paranaense encontrava-se em plena transformação, com a presença de novos ambientes públicos, meios de transporte e técnicas de produção industrial.

Curitiba será em pouco tempo um dos mais notáveis centros industriais do Brasil; e isso devido às suas condições topográficas, a seu clima excelente, a seu bom serviço de transporte [...]. Além disso, tem seus arredores colonizados, fornecendo por isso braços baratos e abundantes para qualquer indústria. [...] As nossas cidades, na maior parte, recebem o influxo do espírito novo. [...] A nossa capital é uma das mais belas, das mais opulentas e grandiosas do Sul. Quem viu aquela Curitiba, acanhada e sonolenta, de

1853, não reconhece a Curitiba suntuosa de hoje, com as suas grandes avenidas e *boulevards*, as suas amplas ruas alegres, as suas praças, os seus jardins, os seus edifícios magníficos. A cidade é iluminada à luz elétrica. É servida por linhas de *bonds* [...]. Há em plena atividade, dentro do quadro urbano, mais de trezentas fábricas e oficinas [...]. Já se funde em Curitiba tão perfeitamente como no Rio. Já se grava e já se fazem, em suma, todos os trabalhos de impressão tão bem como os melhores da Europa. O movimento da cidade é extraordinário, e a vida de Curitiba é já a vida afanosa de um grande centro. Existem [...] nove tipografias, muitas de primeira ordem, e uma litografia importantíssima. Entre os estabelecimentos de ensino, além do Ginásio e da Escola Normal, que são oficiais, contam-se a Escola de Artes e Indústrias, o Conservatório de Belas-Artes, o Seminário Episcopal.²¹³

Nesse panorama, como evidenciado no texto do autor, o processo de urbanização do espaço citadino e emergência de uma nova classe burguesa em Curitiba foi bastante intensificado pela tecnificação da indústria ervateira, e, a partir de 1880, o cenário urbano também seria marcado pela inauguração de novos espaços de sociabilidade. No entorno das praças arborizadas, que foram desenhadas segundo o modelo parisiense para atribuir à jovem urbe uma aparência de civilidade²¹⁴, nasciam espaços de recreio e de festividades, perambulavam os cidadãos atarefados, os bondes e as carruagens, e circulavam os primeiros jornais. As proximidades da Praça Tiradentes, a principal da cidade, transformavam-se paulatinamente e apresentavam uma aparência a cada ano mais urbanizada (Figura 26). Todos esses aspectos compunham em Curitiba, na virada entre os séculos XIX e XX, um forte desejo de modernidade inspirado em moldes europeus e acompanhado da assimilação de um conjunto de normas de morigeração e do ideário positivista. Para Sandra Pesavento, as “cidades são, por excelência, um fenômeno cultural, ou seja, [...] pressupõem a construção de um *ethos*, o que implica a atribuição de valores para aquilo que se convencionou chamar de urbano”.²¹⁵

Desta maneira, junto a um novo imaginário social adviria a inauguração de desejos e gostos os quais indicariam os níveis de progresso da cidade moderna, e, nesse contexto, a chegada simultânea de diversos aparelhos e técnicas alteraria a percepção daqueles que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos.²¹⁶ Assim, de acordo com Rafael

²¹³ POMBO, José Francisco da Rocha. Golpe de vista geral sobre o Paraná dos nossos dias. 1900. In: *O Paraná no Centenário (1500-1900)*. 2ed. São Paulo: José Olympio, 1980. p.140-142.

²¹⁴ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *Praças de Curitiba: espaços verdes na paisagem urbana*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.30, nº131, set. 2006. p.1.

²¹⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: Território do historiador. In: RAMOS; PATRIOTA; PESAVENTO (Orgs). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.14.

²¹⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.26.

Cardoso, a segunda metade do século XIX foi um período “de ampliação de atividades culturais de toda espécie, incluindo a produção e veiculação de imagens”.²¹⁷ Ou seja, a intimidade com as imagens relacionava-se diretamente com o desejo urbano pela modernidade.

Apesar do desejo de acesso às imagens, a produção local ainda era incipiente no final do século XIX. Até a década de 1880 havia apenas uma produção iconográfica esparsa no Paraná, produzida por engenheiros e artistas itinerantes, e faltavam os elementos necessários para a formação de um meio artístico – algo que seria possibilitado após a chegada e estabelecimento dos primeiros profissionais voltados a esse ofício, como o pintor português Mariano de Lima (1858-1942); o litógrafo espanhol Narciso Figueiras (1854-1917) e o pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935).²¹⁸ Sublinha-se, porém, que as dificuldades encontradas por esses profissionais imigrantes frente à sociedade receptora e à ausência de um campo artístico estruturado, além das limitações próprias de uma cidade ainda em desenvolvimento, corroboravam para que eles buscassem por novas configurações de trabalho, as quais estimulassem o interesse pelo seu ofício. No novo contexto que desenhava-se, tornara-se fundamental viabilizar a possibilidade das imagens através da inauguração dos primeiros espaços de ensino, assim como com a ampliação dos meios de difusão de informações por meio das tipografias e oficinas litográficas. Segundo Iriana Vezzani, apesar da técnica litográfica já estar em declínio no Rio de Janeiro, ela ainda era considerada uma inovação em Curitiba e possibilitaria melhorias no processo tipográfico paranaense.²¹⁹ Nesse bojo, as revistas ilustradas tornavam-se as principais instâncias locais de formação do gosto e interesse por imagens.²²⁰

Ainda com relação à litografia, vale observar que a inserção dessa técnica gráfica no estado do Paraná foi bastante impulsionada por meio do âmbito industrial ervateiro, em especial através da produção de rótulos e embalagens. Com a expansão da exportação de erva mate a partir de 1880, diferentes marcas passaram a investir na produção de etiquetas para os barris,

²¹⁷ DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: Blucher, 2000. p.44.

²¹⁸ Desenvolvi de maneira mais direta sobre esse contexto de formação de um meio imagético entre os primeiros profissionais que se estabeleceram na cidade de Curitiba durante o século XIX em minha dissertação de mestrado: BUSNARDO, Larissa. *Fotografias pictóricas; pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2018.

²¹⁹ VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Illustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 2013. p.43.

²²⁰ KAMINSKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. (Orgs.). *Sentimentos na história*. Curitiba:ed. UFPR, 2012.

com desenhos sofisticados e coloridos.²²¹ Em uma curiosa fotomontagem feita por Julia Wanderley (Figura 27), onde esta incorporava a foto de um homem (que parece ser o organizador do evento, Romário Martins) sobre uma fotografia em formato de cartão-postal, podemos ter um vislumbre de um importante evento industrial que foi sediado pelo Museu Paranaense, a Exposição Nacional de 1908.²²² Na imagem, uma grande quantidade de barris, caixas e rótulos litográficos acumulam-se em um estande dedicado ao “Estado do Paraná”. Era possível verificar, portanto, que a presença desse tipo de produção visual já estava então bem incorporada à próspera indústria ervareira. No entanto, essa necessidade aos poucos estenderia-se também a outros produtos, tornando a presença de figuras com marcas e logotipos cada vez mais comum pela cidade durante o início do século XX.



Figura 27 – Seção de barris e rótulos para erva-mate na Exposição Nacional de 1908.

Fonte: Coleção Júlia Wanderley. Instituto Histórico-Geográfico do Paraná.

Imagens passaram, portanto, a circular pela cidade em diferentes âmbitos, seja a partir das demandas industriais, na foma de rótulos, propagandas, e produtos; enquanto obras de arte, nos gabinetes e pinacotecas; como ornamentos, objetos decorativos e utilitários; ou mesmo como diversões populares, nos estereoscópios, cartões-postais, caricaturas ou no cinematógrafo. Entretanto, mesmo com esforços individuais, havia uma imensa ausência de

²²¹ SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Rótulos e embalagens: Marcas do tempo*. Boletim Casa Romário Martins. v.33, nº140. Curitiba: FCC, 2009. p.12-14.

²²² CARNEIRO, Cintia. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná*. Curitiba: SAMP, 2013. p.151-162.

incentivos públicos voltados ao desenvolvimento cultural na cidade, de modo que os artistas, em iniciativas quase sempre individuais, passavam por uma série de obstáculos que dificultavam as suas condições de sobrevivência profissional.

Já a fotografia se fez presente em Curitiba antes mesmo do estabelecimento dos primeiros profissionais dedicados às outras áreas de produção imagética mais tradicionais, como a pintura, a escultura e a litografia. Na virada entre os séculos XIX e XX, alguns dos principais fotógrafos com estúdio na cidade eram Adolpho e Fanny Paul Volk, José Gonçalves Vasquez, Antônio Linzmeyer e os irmãos Weiss²²³. O *Estúdio Volk* era o mais robusto deles, tendo em vista as possibilidades técnicas e estruturais das quais dispunha. Além disso, devido ao reconhecimento social obtido na cidade, o Estúdio Volk era procurado para a realização de retratos por famílias de diferentes classes e etnias imigrantes.²²⁴ Sobre a questão da clientela imigrante, vale refletir sobre como era a intimidade dos estrangeiros mais estabelecidos na cidade com a fotografia na virada para o século XX; e se o acesso a estúdios fotográficos era uma realidade também para as outras famílias italianas em Curitiba, como os Turin.

O grau de intimidade dos indivíduos com a fotografia não é um dado fácil de compreender, pois depende de diferentes fatores, para além da disponibilidade técnica, envolvendo especialmente a possibilidade socioeconômica e o próprio interesse de adquirir o serviço fotográfico. Naquele contexto, o hábito de fotografar-se ainda era uma novidade para muitos e tornava-se um signo de distinção, especialmente quando a imagem era bem construída, com um belo cenário, retoques ou colorização pintada à mão, assim como uma boa pose. Como sugere Arlindo Machado, a pose é “uma tentativa de fixar a eternidade nesse instante fugaz em que o obturador dá a sua piscadela; é a luta para introjetar no momento aleatório da fotografia o momento ideal da pintura”, e por isso “nos petrificamos diante dele, como uma estátua grega ou renascentista, e forjamos no bronze de nosso próprio corpo a imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser”.²²⁵ Deste modo, o processo de criação de uma autoimagem para o registro evidenciava o padrão social e o estilo de vida do retratado, e isto também frequentemente requeria planejamento: para conseguir o retrato desejado era preciso ter dinheiro, tempo, boas vestimentas e acesso a um fotógrafo. Por isso, posar para um retrato no estúdio fotográfico consistia em um verdadeiro evento social na passagem para o século XX em Curitiba.

²²³ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002.

²²⁴ SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de doutorado em Sociologia. UFPR. Curitiba, 2010. p.201.

²²⁵ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. p.62.

Sobre a democratização do acesso à fotografia no século XIX, Annateresa Fabris observa que “o cartão de visita supriu a ‘ausência de retrato’ nas classes menos favorecidas”²²⁶, e neles era comum que os fotógrafos procurassem disfarçar as diferenças sociais com o uso de recursos cênicos – no entanto, os truques eram traídos pela feição, que em geral demonstra o desconforto e o estranhamento²²⁷. Mas, desde a invenção das primeiras técnicas com preços mais acessíveis até a introjeção de fato do costume de retratar-se entre os cidadãos menos abastados de Curitiba, deu-se um longo trajeto. A impressão de que havia acesso dessas classes ao estúdio fotográfico, dada pela presença massiva de retratos, não significa necessariamente que essa foi uma realidade amplamente difundida para a maior parte dos indivíduos.

De acordo com a análise de Pierre Bourdieu²²⁸, a fotografia é um artefato essencialmente urbano e distante de populações campesinas – ou seja, indivíduos que habitam fora ou à margem da cidade. Para eles, o consumo da fotografia seria mais seletivo, porque esses grupos tenderiam a priorizar o acesso a alimentos e ferramentas de trabalho, considerando o ato de retratar-se como “se fazer passar por um senhor”²²⁹: um luxo comparável a passear ou viajar, atividades modernas que eram realizadas por pessoas de classes mais abastadas. Ao mesmo momento, ainda de acordo com o autor, um sujeito campesino que decidisse realizar um retrato fotográfico poderia desejar utilizar-se dessa prática para distanciar-se do seu grupo de origem e aproximar-se dos hábitos citadinos.²³⁰ Segundo informado por Boris Kossoy, o preço da dúzia de retratos em um estúdio fotográfico brasileiro no fim do século XIX equivalia mais ou menos a duas gravatas de cetim ou cinco quilos de café moído.²³¹

Para fazer uma comparação similar sobre o âmbito local, se considerarmos as informações descritas em um recibo do Estúdio Volk de 1906²³², o preço de cada retrato custava o valor aproximado de 1\$000, que equivalia naquela década a um quilo de carne suína, segundo o tabelamento de mercado indicado em uma nota publicada no jornal *Diário da Tarde*²³³. De tal modo, o acesso ao retrato fotográfico era muito mais custoso em um contexto onde para grande parcela da população a realidade incluía: a fome; a impossibilidade de acessar uma

²²⁶ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Ed USP, 1991. p.20.

²²⁷ Ibid. p.21.

²²⁸ BOURDIEU, Pierre. Distinciones de clase y clase distinguida. In: *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.88-89.

²²⁹ Ibid. p.91.

²³⁰ Ibid. p.92.

²³¹ KOSOY, Boris. 2002. Op. Cit. p.29-32.

²³² Recibo do Estúdio Volk com encomendas de Romário Martins. 1 set. 1906. Museu Paranaense.

²³³ DIÁRIO DA TARDE. nº725. 20 jul. 1901. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

escola, com conseqüente analfabetismo; e a dificuldade de desenvolver-se em uma profissão liberal, ou mesmo de conseguir um emprego. Na maioria das vezes, quando era acessível, o retrato ficava reservado a momentos solenes ou era realizado com uma função específica, como enviar a um parente em outro país ou anexar a um documento em instituições onde isto fosse requisitado. Entretanto, na mesma medida em que a capital paranaense se urbanizava, a demanda e o gosto por imagens também passariam a se expandir, facilitando gradativamente as condições de sua circulação.

Tendo em vista os apontamentos sobre o processo de democratização das imagens no Paraná, podemos considerar que para o jovem João Turin o acesso à fotografia e à realização de um retrato não fosse um evento corriqueiro, pois ele pertencia a uma família de imigrantes de origem campesina e durante a infância ainda não era afeito aos hábitos e costumes urbanos. No entanto, devido à morte da mãe, em determinado momento foi necessário que João encontrasse um ofício para ajudar nas despesas da família, realizando serviços manufatureiros, como aprendiz de ferreiro e torneiro; enquanto as irmãs mais velhas, Fiorenza e Angela, assumiam os trabalhos da casa. Desta forma, a partir dos doze anos, o menino de Porto de Cima aprenderia a se comportar como um distinto rapaz citadino.



Figura 28 – Estúdio Volk. Retrato de João Turin (atribuído aos 15 anos de idade, c.1893)

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 29 – Estúdio Volk. Retrato de João Turin (na anotação, atribuído aos 17 anos, c.1895)

Fonte: TURIN, Elisabete. 1998. p.25.

Daquele período há um conjunto de fotografias feitas pelo Estúdio Volk na década de 1890, que são provavelmente os retratos mais antigos dele. É significativo que seus primeiros retratos fotográficos tenham sido realizados após a idade em que já havia começado a trabalhar, quando o garoto tinha maior acesso geográfico e econômico aos serviços oferecidos na cidade. A primeira imagem (Figura 28) foi atribuída aos quinze anos de idade, e a segunda (Figura 29), como consta na anotação sobre a foto, aos dezessete.²³⁴ Entretanto, na comparação entre as duas, constata-se que podem ter sido feitas na mesma data. Apesar da idade exata em que Turin aparece nas imagens, tratam-se de registros próximos ao momento em que o rapaz começaria a atuar como aprendiz de marceneiro, no fim da infância, início da juventude. Em ambas as fotografias ele aparece com os mesmos trajes: um paletó, uma camisa branca, uma gravata listrada atada com o mesmo nó, medalha na lapela e um lenço no bolso. Apesar de ser então conhecido na praça como “João Guri”,²³⁵ aqui Turin posa com jeito de adulto e simula um olhar solene, além de tentar transparecer certa maturidade. Por outro lado, também aparece com um elemento a mais: um cigarro em mãos. Esta espécie de *punctum*²³⁶ em especial parece simbolizar justamente o ápice de uma infância que foi repleta de percalços e grandes responsabilidades, culminando na antecipação da vida adulta.

Vale ressaltar que de acordo com Phillipe Ariès é muito recente na história o conceito de adolescência. Por muito tempo houve uma inconsciência sobre o lugar da infância e das particularidades de cada faixa etária na família, de modo que as categorias das crianças menores e maiores de doze anos confundiam-se. Por esse motivo, no início do século XX era comum ver prolongar-se entre os jovens as particularidades dos trajes reservados às crianças, como calças curtas, por exemplo – especialmente entre os mais pobres.²³⁷ Estas etapas da vida apareceriam separadas de forma mais clara entre as famílias burguesas ao final do século XIX, com o acesso dos jovens adultos ao ensino superior. Desta maneira, era frequentemente por meio de dois tipos de demarcadores que a infância teria distinções mais claras com relação à vida adulta: o acesso à escola ou o alistamento militar. Por outro lado, entre as famílias de classes mais pobres, a noção de infância não colocava as crianças em um universo separado

²³⁴ No entanto, ambas as fotos parecem ter sido realizadas na mesma sessão, o que colabora para o debate sobre as incongruências em relação à data de nascimento de Turin. Ver: LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p.13.

²³⁵ LEITE, José Roberto Teixeira. *Idem*. p.308.

²³⁶ Na leitura de uma fotografia, atrair-se por um *punctum* é encontrar um significado particular e subjetivo para a imagem a partir de um pequeno detalhe, que pode ou não ser intencional do fotógrafo, mas conquista irreversivelmente a interpretação do observador. Sobre o conceito ver: BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²³⁷ ARIÈS, Phillippe. *História social da criança e da família*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p.70.

dos adultos; portanto, assim que fossem capazes de encontrar alguma ocupação, o realizavam. Nos ofícios fabris, eram os menores e as mulheres os que compunham a maior parcela da mão de obra, já que, em consequência de sua extrema dependência social, eram empregados menos onerosos aos patrões. A condição de dependência, enfim, teria relação direta com a percepção sobre a infância.²³⁸ Sobre esta condição, Gilson Queluz avalia que:

os menores constituíam-se em importante setor da mão de obra nacional. Ao adentrarem o espaço da fábrica, era negada sua especificidade de crianças, ou seja, corpos pertencentes à esfera não produtiva, sendo reservado a eles o tratamento dado aos operários. Apesar da apropriação e reelaboração do conceito de infância pelo operariado como forma de combate político [...] a criança pobre permaneceu sujeita à exploração do trabalho.²³⁹



Figura 30 – Fanny Paul Volk. Interior da fábrica de calçados da família Hatschbach. 1904.

Fonte: Casa da Memória. SIMÃO, 2010, p.315.

Outra fotografia proveniente do Estúdio Volk (Figura 30) ajuda a contextualizar o funcionamento social no interior do ambiente fabril curitibano na virada para o século XX.

²³⁸ Ibid. p.42; p.176.

²³⁹ QUELUZ, Gilson Leandro. Escola de Aprendizizes Artífices do Paraná (1909-1930). *Revista Tecnologia & Humanismo*, ano 24, n. 39, jul./dez. 2010. p.43.

Na imagem, que mostra a fábrica de calçados pertencente à família Hatschbach, há um perfil heterogêneo de pessoas envolvidas na produção de sapatos masculinos. Além dos homens (provavelmente de origem imigrante) que manejavam o maquinário mais pesado, há um discreto grupo de mulheres com máquinas de costura ao fundo da cena, e, ao centro da imagem e em primeiro plano, situa-se um grupo de garotos jovens incumbidos da colagem do solado, que têm à mesa várias ferramentas. Alguns meninos demonstram um semblante circunspeto ou confuso, interrompidos em seus afazeres; outros sorriem para a câmera; e há inclusive um mais travesso que decidiu virar-se de costas bem na hora da tomada. Pela fotografia, o grupo de adolescentes é o mais numeroso entre os funcionários da fábrica.

A partir dessas considerações, é presumível que uma criança como João Turin pudesse estar vulnerável a diferentes tipos de exploração e violência enquanto atuava em um universo tão árido quanto o trabalho em ambientes urbanos. Através de diferentes relatos, ele rememorou passagens difíceis do trabalho infantil, envolvendo assédio, abuso²⁴⁰ e agressão física. Em uma entrevista registrada por Valfrido Piloto consta uma parte desse difícil currículo, o que também nos oferece uma explicação possível sobre a constante mudança nas profissões a que ele tentaria dedicar-se como aprendiz quando pequeno, em 1890.

meu pai me fez aprender a arte da forja, e fiquei ferreiro. Porém, criança ainda, patrões desalmados me maltratavam a tal ponto que fui obrigado a fugir. [...] Passei-me, então, para outros ofícios: marceneiro e, mais tarde, torneiro. Eu continuava, todavia, a padecer da infelicidade de só encontrar patrões maus, que me espancavam bastante para compensar a pouquíssima comida que me davam... Novamente fugi, e dessa vez fui aprender o ofício de entalhador de madeira. Disso vivi até 1906.²⁴¹

Como observado, de acordo com Turin, a atividade que melhor lhe coubera fora o ofício de entalhador, o qual começara no ano seguinte, aos treze.²⁴² O primeiro profissional a receber o menino e ensinar-lhe técnicas de entalhe foi Homero Lorenzini (1865–19--), um jovem artista também de descendência italiana, que naquela década possuía endereço na Rua São Francisco²⁴³ e mereceu menção elogiosa na imprensa por ter realizado “desinteressadamente”

²⁴⁰ É relatado no manuscrito nº368 de João Turin sobre o momento em que “aos doze anos de idade, trabalhando como ajudante de sapateiro, o adolescente teve a primeira experiência amorosa, seduzido pela esposa do patrão. De acordo com o seu registro, [...] mulher de uns trinta anos, baixa, muito bonita e alegre, e conclui: Ela desonrou-me.” TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.24.

²⁴¹ TURIN, João. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947.

²⁴² TURIN, João. Manuscrito nº 1421. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁴³ A República, Curitiba, ano XIII, nº 198. 11 set. 1898. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

(ou seja, sem receber nenhum pagamento), junto com Attilio Rosio, um estandarte para as festividades do “4º Centenário do descobrimento do Brasil”, em 1900.²⁴⁴

No entanto, o grande professor de João Turin nessa atividade foi o marceneiro e torneiro austríaco Henrique Henke (18---1909), cuja oficina ficava na Rua Doutor Pedrosa²⁴⁵, onde Turin trabalhou recebendo o salário de aproximadamente 7\$000²⁴⁶ por dia até conquistar sua bolsa para estudar no exterior. No ano de 1906, o seu tutor se aposentou e passou o ponto para o genro, que era confeitoiro.²⁴⁷ Além de marceneiro, Henke foi também um taxidermista, de modo que a sobrinha neta de Turin questiona se a experiência na observação dessa atividade não teria influenciado no interesse do escultor por representar animais.²⁴⁸ Mas, mesmo que não exista esta relação, é plausível interpretar que a prática com o habilidoso entalhador tenha auxiliado no desenvolvimento da artesanania e florescimento do gosto pela arte. Henke tinha uma fábrica de grande porte, onde utilizava-se de imbuia e outras espécies nobres para produzir móveis imponentes em “estilo europeu” e uma variedade de objetos de madeira. Em uma matéria do jornal *A República*, em 1899, o articulista que havia sido convidado a visitar o estabelecimento relatou alguns detalhes sobre o tipo de produção realizado por Henke e seus auxiliares:

Desde muito que fásiamos justiça ao merito artistico do Sr. Henke [...]. Ficamos justamente satisfeitos ao apreciar cada peça da elegante e artistica mobilia, feita a capricho, estylo à Renaissance. Vimos uma elegante mesa contendo 32 qualidades de madeira do Paraná, cada qual mais bella, tendo as gavetas forradas com o nosso lindo carvalho; uma cama de casado, de embuia, apresentando originalissimas pinturas proprias mesmo da excellente qualidade desta madeira; duas mesas de cabeceira, porte-bibelot, psyché, mesa com 12 cadeiras de espaldar, escultradas e forradas de couro repoussé, buffet credence e outras elegantes peças pertencentes à rica mobília, muitas das quaes têm espelho bisauté e marmores de côr. Ficamos realmente satisfeitissimos por vermos a perícia com que se trabalha nas officinas do distincto industrial Sr. Henke, cuja reputação é geralmente conhecida até mesmo fora do estado, como o demonstra uma carta [...] dirigida do Rio de Janeiro, na qual se faz grandes economios ao sr. Henk [sic]²⁴⁹

²⁴⁴ *A República*, Curitiba, ano XV, nº 102. 11 mai. 1900. p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁴⁵ *ALMANACH DO PARANÁ*. Curitiba, nº 3, 1900. p.101. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁴⁶ No livro de José Roberto Teixeira Leite aparece a informação “mil réis por dia mais comida” (p.14). No entanto, em um manuscrito do artista é possível interpretar o número 7\$000. Tendo em vista a divergência nos dados, optou-se por seguir a informação que consta na fonte original. TURIN, João. Manuscrito nº 506. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁴⁷ *A República*, Curitiba, ano XXI, nº 292. 10 dez. 1906. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁴⁸ TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.24.

²⁴⁹ *A República*, Curitiba, ano XIV, nº 81. Curitiba, 12 abr. 1899. p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

Sobre a menção feita a respeito da boa recepção dos serviços de Henrique Henke na capital do país, vale complementar com uma nota publicada no jornal carioca *Brazil*, em 1883. Apesar desse texto ter sido publicado dezesseis anos antes do trecho anterior, não há confirmação de que se trata do mesmo documento elogioso citado pelo articulista. No entanto, o que chama atenção ali é o ponto onde nota-se uma observação bastante crítica acerca das características estéticas dos produtos da fábrica.

Todos os objectos têm obra de torno e de talha e são trabalhados com muito esmero; alguns tampos de mesas apresentam lindos e bem combinados mosaicos das mais bellas madeiras, que são verdadeiros specimens da flora paranaense. Pena que tão bem acabados productos de marcenaria resintam-se de uma certa falta de gosto, proveniente da absoluta ignorancia do desenho, que n'estes casos é elemento indispensável à belleza e elegancia. [...] Bem andariam aquelles que dirigem e se interessam pelos progressos da provincia, conseguindo, ao menos, que um bom desenhista fosse em auxilio do activo marceneiro²⁵⁰

A partir dos dois excertos veiculados na imprensa, pode-se formar alguma ideia de quais eram os tipos de trabalhos em marcenaria realizados pelo jovem artífice João Turin na fábrica de Henrique Henke. Os móveis e objetos utilitários eram em geral construídos com entalhes detalhados, poderiam possuir encaixes em mosaico e combinações de uma variedade de tipos de madeira, por vezes combinados a materiais luxuosos, como espelhos e couro. Portanto, no ofício, ele teria a oportunidade de aprender a realizar diversos serviços sofisticados com o uso da madeira, incluindo-se a escultura de figuras ornamentais, a exemplo de uma bengala que pertence a seu acervo (Figura 31).



Figura 31 – Bengala esculpida em madeira por João Turin. n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Todavia, sabe-se que a especialidade de Turin na fábrica era o entalhe, já que, segundo registrou em manuscrito, ele “era o único entalhador da officina do sr. Enque [sic]. [...] recebia elogios nos jornaes que os guardava orgulhosamente no bolço para quem os quisesse ver”.²⁵¹ A informação registrada pelo artista parece insinuar que ele interpretava os elogios recebidos pelo

²⁵⁰ BRAZIL. Ano I. n° 201. Rio de Janeiro, 11 nov. 1883. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁵¹ TURIN, João. Manuscrito n° 506. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

padrão nos jornais como se na verdade fossem destinados a ele. Esse traço de personalidade é reforçado por indícios de outro manuscrito, onde ele refletia sobre a juventude e a importância da experiência obtida com o trabalho e os estudos: “talvez fosse pretencioso nos primeiros anos, quando não sabia, não compreendia absolutamente o que era saber”.²⁵²

Ao mesmo tempo, outra questão que aparece na matéria do jornal *Brazil* é a importância atribuída ao conhecimento do desenho e sua aplicação na indústria. Sobre a finalidade prática do desenho, para Rafael Cardoso, a tendência a relacionar a arte e a indústria em iniciativas de formação técnica naquele contexto servia como uma forma de suprir necessidades produtivas e solucionar as deficiências na qualificação da mão de obra, reformando os padrões de gosto e de consumo.²⁵³ Também, segundo Gilson Queluz, tratava-se de um projeto de aproximação dos trabalhadores ao universo dos valores burgueses através de estratégias de disciplinarização, seja no interior das fábricas como fora delas.²⁵⁴

Mas, em 1883 (ano de publicação da crítica no *Brazil*), ainda não havia na cidade de Curitiba nenhum grande espaço voltado especificamente ao objetivo de formar uma mão de obra especializada para compor as indústrias que advinham com a modernização urbana, as quais demandavam diversos conhecimentos técnicos, incluindo o desenho. No Rio de Janeiro já existiam duas importantes escolas voltadas para o ensino de arte naquele contexto, a Academia Imperial de Belas Artes (1816), onde predominava uma orientação artística neoclássica; e o Liceu de Artes e Ofícios (1858), mais voltado para as artes aplicadas.²⁵⁵ Ambas seriam tomadas como referências para a criação da primeira iniciativa com o mesmo objetivo em Curitiba, a Aula de Desenho e Pintura (1886), um espaço idealizado por Antônio Mariano de Lima, e que em 1889 tornaria-se a Escola de Artes e Indústrias do Paraná, instituição também fundada e dirigida pelo pintor.²⁵⁶ A Escola ficava localizada na Rua Aquidaban (atual Emiliano Pernet).²⁵⁷ A fotografia de sua fachada eclética na época da inauguração, no prédio da antiga Escola Carvalho (Figura 32 e Figura 33), mostra um imóvel imponente, ajardinado, com janelas amplas, contrastantemente erguido em uma rua ainda sem pavimentação.

²⁵² TURIN, João. Manuscrito nº 673. Curitiba, c.1910. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁵³ DENIS, Rafael Cardoso. 2000. Op. Cit. p.76.

²⁵⁴ QUELUZ, Gilson Leandro. 2010. Op. Cit. p.42.

²⁵⁵ OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 1998. p.187.

²⁵⁶ Mariano de Lima já ofertava suas Aulas de Desenho e Pintura desde 1886. Outra instituição que se organizaria com objetivo semelhante seria a Escolas de Aprendizes Artífices do Paraná (1909).

²⁵⁷ Não é foco desta análise considerar possíveis alterações dos endereços citados. Entretanto, vale a observação de que o espaço geográfico também tem sua própria historicidade, de modo que, muitas vezes, podem existir transformações da paisagem urbana e mudanças de endereço nos entremeios da narrativa os quais devem sempre exigir atenção.



Figura 32 – Fachada frontal da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c.1889.

Figura 33 – Fachada posterior e jardim da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c.1889.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)²⁵⁸

²⁵⁸ De acordo com Sabrina Rosa Cadori, o nome da instituição foi alterado para Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná em 1893. Numa litografia feita com referência nesta fotografia, o nome da escola foi colocado em sua versão completa, em 1895. CADORI, Sabrina Rosa. *Entre lápis e pincéis: O ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886–1917)*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2015. p.99.

As primeiras propostas de ensino artístico na cidade de Curitiba advogariam pela causa do desenho como base para a atividade dos jovens artífices e operários industriais, anunciando os prenúncios do design no Paraná, de acordo com Rosane Kaminski.²⁵⁹ Esta prerrogativa era enfatizada principalmente porque a associação entre a arte e os ofícios funcionava como uma maneira de convencer o Estado sobre a necessidade de desenvolver essas atividades, já que seriam indispensáveis ao desenvolvimento econômico.²⁶⁰ Em relatório sobre a escola, o diretor Mariano de Lima reforçava a importância desse projeto de ensino de caráter técnico:

ainda que pudéssemos julgar as Bellas Artes por um objecto de luxo (como quer muita gente refractária à verdadeira civilização) outro tanto não poderiam fazer em relação às indústrias manufactureiras que absolutamente não podem progredir sem a existência de estabelecimentos escolares como o de que tratamos acima, visto que sem os respectivos conhecimentos não pode haver bons officiaes de officina. Ora, sem ir mais longe, Curityba promete ser industrial e cremos que o seu maior elemento de riqueza directa hão de ser as muitas fábricas que por ahi já vão apparecendo²⁶¹

Em conformidade com a tendência profissionalizante em voga na Europa, nos Estados Unidos e na capital do país, Mariano de Lima propunha que o ensino da arte tinha uma função essencial como ferramenta para as indústrias, tornando mais capacitados os profissionais com uma formação específica. Essa estruturação tecnicista era voltada para o convencimento não apenas do Estado sobre a importância daquele projeto educacional, mas também aos alunos, como pode-se constatar no aviso nº55 de 1894, veiculado no jornal *A República*, onde a secretaria chama a atenção de possíveis interessados em aperfeiçoamentos técnicos:

Escusado é dizer aos interessados que algumas aulas dos citados cursos são de grande utilidade ao aperfeiçoamento das artes industriaes do Estado, como sejam as de: marceneiros, ferreiros, carpinteiros, decoradores de casas, etc. [...] As aulas funcçionam das 8 horas da manhã às 9 da noite, sendo tanto o ensino como o respectivo material gratuitos a todos os alumnos. Em breve serão dois edificios em que funcçiona esta instituição illuminados a luz electrica²⁶²

²⁵⁹ KAMINSKI, Rosane. Concepções de ‘desenho industrial’ no Paraná em fins do século XIX e começo do XX. 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP, 2004. p.2.

²⁶⁰ SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2004. p.36.

²⁶¹ LIMA, Antônio Mariano de. *Relatório apresentado ao ilustre Snr. Secretário doe Negócios do Interior Justiça e Instrução Publica*. Curitiba, 11 out. 1895. p.15. Arquivo Público do Paraná.

²⁶² *A República*, Curitiba, ano IX, nº 189. Curitiba, 28 dez. 1894. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

Com o propósito de permitir a formação de jovens artífices através do acesso à arte, a instituição era acessível a todas as camadas da população, colocando lado a lado “nos dois sexos o que há de mais seletos em todas as posições sociais, desde o mais elevado ao mais humilde”.²⁶³ Esse caráter democrático da instituição nem sempre era aprovado, pois a mistura de estudantes de diferentes estratos sociais era considerada uma situação problemática para as moças das famílias de elite, face ao fato de que a mesma situação alegadamente não ocorreria em outros estabelecimentos “mais seletos”, como o Conservatório de Artes (1895), fundado por Paulo D’Assumpção.²⁶⁴ Mas, de fato, a maior parcela dos quase duzentos alunos que frequentavam os cursos tinha perfil próximo ao de Turin: eram menores proletários em busca de alguma instrução profissional. Por essa razão, a Escola foi idealizada para funcionar nos três turnos, das 8h até as 21h, de forma totalmente gratuita e em classes mistas, aceitando alunas e alunos de diversas faixas etárias (acima dos doze anos).

Posteriormente, no papel de ex membro do corpo docente da Escola de Belas Artes e Indústrias, o pintor Alfredo Andersen declarou em uma entrevista no *Diário da Tarde* sobre o seu ponto de vista em relação aos benefícios das aulas noturnas, e também denunciou o desinteresse público de apoiar o ensino profissionalizante aplicado do desenho, um método que ele defendia em seu discurso como um fator de desenvolvimento sócio-econômico:

Quando cheguei ao Paraná, em 1893, visitei em Curitiba a 'Escola de Artes e Industrias' dirigida pelo sr. Mariano de Lima, impressionando-me bem essa ligeira visita. Encontrei as diferentes classes cheias de alumnos: crianças, moças, rapazes e homens, todos trabalhando na melhor ordem. [...] Alguns annos mais tarde offereci ao director dessa Escola os meus serviços de professor, mas já então ele luctava contra a escassez de meios [...]. Fundei então [em 1902] a minha escola de desenho e pintura, que ainda funciona. Mais tarde, fui instituido professor de desenho da Escola Allemã e do Collegio Paranaense do dr. Marins Camargo, sendo em 1909 convidado pela directora da Escola de Artes e Industrias, então de d. Maria Aguiar de Lima, para assumir a direcção das aulas nocturnas [...]. A creação de um curso nocturno de desenho foi excellentemente recebido pelo publico e em breve se tornou preciso reduzir a matricula aos profissionais de officio e industria excluindo-se os dilettanti. [...] Inutil enaltecer os beneficios resultados do ensino do desenho aos operários [...]. É preciso, em primeiro lugar, que o governo, a quem o caso grandemente interessa, anime as tentativas particulares que sejam boas, estimulando moral e até certo ponto materialmente o ensino de desenho, ensino tão necessário

²⁶³ OSINSKI, Dulce Regina Baggio. 1998. Op. Cit. p.193.

²⁶⁴ SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. 2004. Op. Cit. p.89. Esta crítica, que na prática contrapõe a escola de Mariano de Lima à escola de Paulo D’Assumpção, sobre quem trataremos adiante, parece estar mais relacionada à desavença pessoal entre os dois professores do que de fato ao comportamento dos alunos.

como o de saber ler e escrever [...]. O que nos falta ao nosso meio é energia e perseverança, resultantes sem dúvida do pouco caso que ainda se liga ao ensino de desenho pela pouca compreensão do seu imenso valor.²⁶⁵

A ênfase dada por Andersen sobre a presença dos operários na instituição de ensino e a importância de sua formação para o desenho demonstra que o jovem entalhador João Turin era exatamente o público-alvo a quem estavam destinadas as chamadas para matrícula da Escola de Belas Artes e Indústrias, veiculadas nos jornais. É plausível que ele tenha conhecido a escola por meio de uma delas, ou mesmo através de um estímulo dado pelo patrão, Henrique Henke, que, por ter empregado o garoto por tanto tempo, deve ter notado alguma aptidão. Apesar de não conhecermos exatamente a razão que fez Turin inscrever-se como aluno da Escola de Mariano de Lima, é possível afirmar que essa decisão contribuiria muito para aprimorar sua qualificação profissional na marcenaria, mas também estimularia seu olhar para a execução das primeiras figuras escultóricas.²⁶⁶

Sobre escolas do ofício artístico e seus mestres escultores

Para um jovem garoto filho de imigrantes e em busca de uma profissão, como era o perfil de João Turin na década de 1890, o acesso a uma escola gratuita, de formação específica para as suas habilidades artísticas e com todo o suporte necessário para a continuidade do desenvolvimento pedagógico, significava uma verdadeira transformação na perspectiva de vida. Na Escola de Belas Artes e Indústrias, que frequentou durante os anos da adolescência até o início da idade adulta, teve a oportunidade de aprender mais sobre marcenaria e desenvolveu-se com profundidade na escultura, sendo que aos dezenove anos (em 1897) já havia tido a experiência de realizar diferentes técnicas e especialidades dentro da área, esculpindo “bustos, cabeças, retratos e estátuas”, como listou em manuscrito.²⁶⁷ Daquela época, o artista lembrava especificamente de dois trabalhos feitos em madeira que receberam destaque: um busto de Vicente Machado e um monumento ao compositor Carlos Gomes²⁶⁸, que foi premiado em uma exposição.

No momento da inauguração da Escola existiam poucas disciplinas. Outras cadeiras

²⁶⁵ ANDERSEN, Alfredo. Uma enquete com o professor Andersen. In: Diário da Tarde, nº5597, 8 jan. 1917, p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁶⁶ Também não há clareza, nas fontes consultadas, sobre o seu ano exato de ingresso na instituição.

²⁶⁷ TURIN, João. Manuscrito nº 1421. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

²⁶⁸ TURIN, João. Manuscrito nº 506. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

passariam a ser criadas aos poucos, de acordo com a demanda, às quais passavam a ser nomeados os novos professores, quando havia a possibilidade.²⁶⁹ A criação da disciplina de Escultura ocorreu em 1888, antes mesmo da instituição ser fundada, quando ainda tratava-se da Escola de Desenho e Pintura de Mariano de Lima.²⁷⁰ No momento da ampliação das atividades, portanto, a escultura transformou-se em um curso basilar na estrutura pedagógica daquela entidade, com uma grade estruturada de disciplinas. Como consta na nota nº71 divulgada no *Diário do Paraná*, o “Curso de *esculptura*” acontecia de segunda a sábado, no período da tarde, e exigia o estudo de Anatomia e Fisiologia, Desenho com modelo vivo, Escultura de ornatos e Estatuária.²⁷¹ Segundo as normas da instituição, as cadeiras de desenho e anatomia eram obrigatórias em todos os cursos, consideradas como pré requisitos para a realização das outras: “disciplinas ligadas ao desenho compunham um curso geral, que continha matérias básicas e preparatórias para os demais cursos. Fazia também parte da grade dos cursos cadeiras específicas ao longo dos anos, conforme o aprofundamento necessário”²⁷².

Em um estudo sobre o funcionamento das diversas disciplinas ofertadas na Escola de Belas Artes e Indústrias, Sabrina Cadori constatou que as proposições didáticas utilizadas na instituição remetiam às práticas herdadas da tradição acadêmica neoclássica. Isto se deve à inspiração direta na estrutura da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que utilizava os modelos tradicionais provenientes da Missão Francesa e da formação da antiga Academia Imperial, quando o estilo neoclássico se estabeleceu no Brasil. A autora demonstra esta característica em dois pontos principais: na presença de disciplinas como Escultura de ornato e Estatuária, que remetem à tradição clássica greco-romana; e no uso didático de cópias em gesso.²⁷³

De acordo com Mariana Ramos, a presença de modelos de gesso na história da arte tem relação com o culto pela antiguidade por parte de colecionadores e artistas desde o Renascimento, e eles passaram a existir de forma massiva inicialmente para ornamentar os palácios das famílias nobres na Europa²⁷⁴. Esses modelos começaram a tornar-se objetos de estudo já no século XVII, mas foi no século XIX que a prática encontrou seu auge, nas Academias de Arte, onde a aprendizagem das “belas artes” estava intrinsecamente relacionada ao ato de copiar os

²⁶⁹ OSINSKI, Dulce Regina Baggio. 1998. Op. Cit. p.191.

²⁷⁰ LIMA, Antônio Mariano de. *Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná*. Curitiba, 3 set. 1888. Arquivo Público do Paraná.

²⁷¹ DIÁRIO DO PARANÁ, Ano II, nº13. 17 jan. 1897. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

²⁷² CADORI, Sabrina Rosa. 2015. Op. Cit. p.157.

²⁷³ Ibid. p.197.

²⁷⁴ RAMOS, Mariana Correia. *O gesso na escultura contemporânea: a história e as técnicas*. Mestrado em Escultura. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Lisboa, 2011. p.47-48.

clássicos,²⁷⁵ com o objetivo de erudir sobre os ideais estéticos almejados e exaltar um suposto “valor de eternidade” atribuído à escultura grega.²⁷⁶ A cópia de obras clássicas era, portanto, um recurso didático muito comum em escolas de arte. Aqui, podemos lembrar que, acordo com Walter Benjamin, a reprodução técnica da obra de arte era uma novidade no século XIX, mas, no entanto, o ato em si da reprodução não era. Pois, assim como os estudantes utilizavam o método da cópia para treinar, os seus mestres o faziam para disseminar as suas próprias obras, e, portanto, “a obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível a pessoas imitar aquilo feito por pessoas”.²⁷⁷ Como apontado por Marlon dos Anjos:

Na história da arte e na prática de estudo artístico, é comum o ato de copiar ou reproduzir obras de artistas [...]. O ato de copiar implica em reproduzir, imitar, fazer da mesma forma, material ou tecnicamente, para assemelhar-se a um original. Isso tem sido comum na história da humanidade até a invenção da gravura ou da fotografia. Qualquer rei ou mecenas encomendava cópias de obras que lhe agradassem [...]. Ao longo dos séculos, artistas aprenderam seu ofício imitando as criações e as técnicas de grandes mestres até absorver as lições desses expoentes. [...] copiam os trabalhos daqueles que admiram, daqueles que gostaria de ser, dos mestres reconhecidos cuja obra sintetiza tudo que esperam realizar.²⁷⁸

Em Curitiba, a prática didática da cópia a partir de imagens e modelos de referência é algo que fica explicitado na análise do *Quarto Relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias*, onde se encontra uma interessante lista de objetos conservados no depósito e que eram utilizados como recurso nas diversas aulas da instituição. No documento, constam por exemplo os seguintes itens: modelos de ornato; modelos de figura; bustos; modelos de figura nua completa; bustos e estátuas de gesso; modelos para arquitetura; modelos para pintura; modelos de desenho; peças diversas.²⁷⁹ Além disso, parece provável que a reprodução de peças em gesso fizesse parte da prática escultórica no ateliê, porque consta no mesmo relatório uma lista de compras de materiais necessários para o ano de 1892, onde está discriminada a necessidade de uma arroba de gesso para o curso de escultura – que é um material básico para a realização de moldes e ornatos decorativos. Mas não constam na lista mencionada outros materiais que também poderiam ser

²⁷⁵ Ibid. p.59.

²⁷⁶ Para Walter Benjamin, a característica que define a arte grega é a busca pelo valor de eternidade. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019. p.68.

²⁷⁷ Ibid. p.54.

²⁷⁸ ANJOS, Marlon dos. *Falsificação e autenticidade: a arte como convenção*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2016. p.63-66.

²⁷⁹ LIMA, Antônio Mariano de. *Quarto Relatório da Escola De Artes e Indústrias do Paraná*. 1892. p.7. Museu Paranaense. Disponível em: memoria.pr.gov.br.

utilizados em aula, no entanto, como argila e madeira; ou mesmo ferramentas de trabalho, como esteques, plainas, formões e goivas. Todos esses materiais eram fornecidos aos alunos, e, de acordo com o mesmo relatório, o custo para manter cada estudante anualmente era de 25\$000.²⁸⁰

Outro elemento a ser destacado é a presença da técnica fotográfica dentro da instituição. Pois, a partir de alguns dos dados fornecidos, compreende-se que a fotografia era um procedimento intimamente associado ao funcionamento da Escola de Belas Artes, desde a sua fundação – como uma forma de registro, mas também como um instrumento de ensino. Verifica-se nas listas de despesas do relatório institucional informações que elucidam sobre a rotina de atividades e comportamentos inerentes ao seu funcionamento, como, por exemplo, o fato de que as ilustrações veiculadas dentro da revista *A Arte*, editada pela própria instituição, eram devidamente pagas, incluindo-se o serviço fotográfico contratado para o mesmo fim. Constam nestas listas os nomes de J. Vasquez, Max Kopp e Adolpho Volk como agentes colaboradores nesta atividade. Vale destacar que, além das fotografias, eram encontrados no periódico também anúncios dos mesmos estúdios fotográficos. Mas para além do periódico institucional, a escola também contava, já no ano de 1897, com uma variedade importante de materiais ilustrados com reproduções fotográficas para estudo em sua Biblioteca, dentre eles “livros ilustrados de artes e sciencias; revistas ilustradas; gravuras; oleographias;²⁸¹ photographias stereoscopicas (à disposição na Escola para leitura e exame)”.²⁸² Em específico sobre a *estereoscopia*, a partir de fotografias do interior da escola, é possível identificar, nas proximidades de sua secretaria, a presença de um grande visor estereoscópico (Figura 35), assim como, no relatório de 1895, também detalham-se exatamente quais eram os temas das 450 imagens disponíveis para consulta (Figura 34).

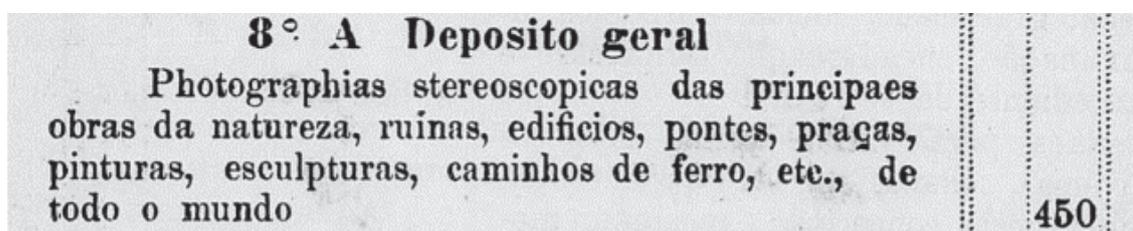


Figura 34 – Lista temática das fotografias estereoscópicas disponíveis para consulta na biblioteca da EBAI.

Excerto do relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias, 1895.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br/biblioteca)

²⁸⁰ Ibid. p.14-24.

²⁸¹ Oleografia, ou oleogravura, é uma “litografia colorida impressa com a textura de uma tela, de modo a parecer-se com uma pintura a óleo. Embora consideradas um pouco vulgares, as oleografias gozaram de grande popularidade na segunda metade do século XIX”. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.384.

²⁸² DIÁRIO DO PARANÁ, Ano II, nº20. 27 jan. 1897. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.



Figura 35 – Aparelho estereoscópico na sala de espera da Escola de Artes e Indústrias. c.1895.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)

Os visores estereoscópicos possibilitavam a junção das duas fotos que compunham um cartão fotográfico estereoscópico em uma única, criando a ilusão de profundidade. A possibilidade de percepção do tridimensional era emulada pelo bidimensional através de um jogo ótico. A imagem estereoscópica logo tornou-se uma imagem de consumo, sendo altamente colecionáveis e, por consequência, funcionavam como um instrumento de diversão popular, aparecendo inclusive como atração em parques de diversões como o *Coliseu Curitibano*. Mas, de acordo com Jorge Armáiz, para além do entretenimento, a estereoscopia teve um impacto cultural extremamente significativo nos sistemas educacionais no início do século XX. Pois, tornou-se recurso visual em escolas, universidades e bibliotecas, abrangendo todos os níveis educacionais, e sendo a primeira indústria fotográfica de massa voltada a este fim. O formato, naquele período, chegava a superar o dos cartões postais, atingindo níveis massivos de produção e distribuição. Deste modo, o acesso visual à reprodução deste formato fotográfico impactava profundamente a forma como o conhecimento era transmitido e absorvido:

o verdadeiro impacto da estereoscopia como artefato cultural reside no fato de que, pela primeira vez na história da humanidade, uma parcela significativa da população estava coletivamente visualizando e consumindo uma extensa gama de imagens, cuidadosamente produzidas e organizadas. Antes da expansão e diversificação da indústria estereoscópica, não existia outro meio de distribuição ampla e generalizada de imagens fotográficas. Tratava-se de um formato icônico comum, fontes específicas de imagens, um complexo organizado, classificado e articulado de imagens da variedade temática e geográfica mais imensa já criada e disponível. Sem dúvida, isso contribuiu para alterar de forma profunda e

significativa as mentalidades e visões de mundo da sociedade.²⁸³

A fotografia estereoscópica também teve seu papel de destaque como uma ferramenta de ensino para escultores. Estabelecimentos importantes como a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, utilizavam essa tecnologia em suas aulas; e, em Curitiba, a Escola de Belas Artes e Indústrias também fez uso dessa ferramenta de percepção visual – com a qual a geração de João Turin teria a oportunidade de acessar inclusive reproduções de obras de arte. No caso do ensino da escultura, em especial, a representação do tridimensional através da fotografia era satisfeita através do acesso à sua estereoscopia.

Além desses formatos fotográficos, disponíveis para a consulta dos alunos, a fotografia também teve papel central nos relatórios institucionais como modo de “provar que o progresso da Instituição a que nos referimos tem ido muito além do que o permitem os meios que para tal fim temos obtido [...] se verá, fiz photographar todas as dependencias do edificio em que funciona este estabelecimento”.²⁸⁴ Neste documento de teor comprobatório, a visão do ambiente interno também ajuda a compreender alguns detalhes de como era a sua rotina e quais foram os aprendizados que desenvolviam-se na naquela instituição.

As diferentes representações fotográficas encontradas dos ambientes da escola denotam a intenção da captação de momentos do cotidiano da escola e cumpriram uma função de propaganda e de registro. Cientes de que as organizações ou disposições do mobiliário e dos materiais poderiam ser forjadas para o registro, constatamos a diversidade de ambientes, materiais e técnicas apresentados, o que, juntamente com o diálogo com a cultura material, nos possibilitou a construção de explicações sobre a experiência e os métodos na escola. Assim como os trabalhos artísticos que ali são mostrados, tais imagens são elementos que fizeram parte de um discurso elaborado para constituir uma autoimagem a ser difundida por Lima e pelo seu estabelecimento de ensino. Essas imagens, junto com outros documentos produzidos pela Escola, tinham por vezes a finalidade de legitimar os esforços de seu fundador, das autoridades de ensino, dos docentes e das demais pessoas vinculadas em prol do desenvolvimento e da consolidação dessa instituição.²⁸⁵

²⁸³ No original: "el verdadero impacto de la estereoscopia como artefacto cultural radica en que, por primera vez en la historia de la humanidad, una proporción significativa de la población estaba mirando y consumiendo en común un extenso conjunto de imágenes, cuidadosamente producido y organizado. Previo a la expansión y diversificación de la industria estereoscópica no existió ningún otro medio de distribución amplia y generalizada de imágenes fotográficas. Se trataba de un formato icónico común, unas fuentes de imágenes específicas, un complejo organizado, clasificado y articulado de imágenes de la más inmensa variedad temática y geográfica jamás creada y disponible previamente. Sin dudas, ello aportó a modificar las mentalidades y visiones de mundo de la sociedad". ARMÁIZ, Jorge L. Crespo. Impacto cultural de la estereoscopia: los sistemas educativos. In: *La primera sociedad mediática: fotografía, estereoscopia y el nuevo orden visual*. Porto Rico: Edição do autor, 2016. p.35-37.

²⁸⁴ LIMA, Antônio Mariano de. 1892. Ibid.

²⁸⁵ CADORI, Sabrina Rosa. 2015. Op. Cit. p.255.

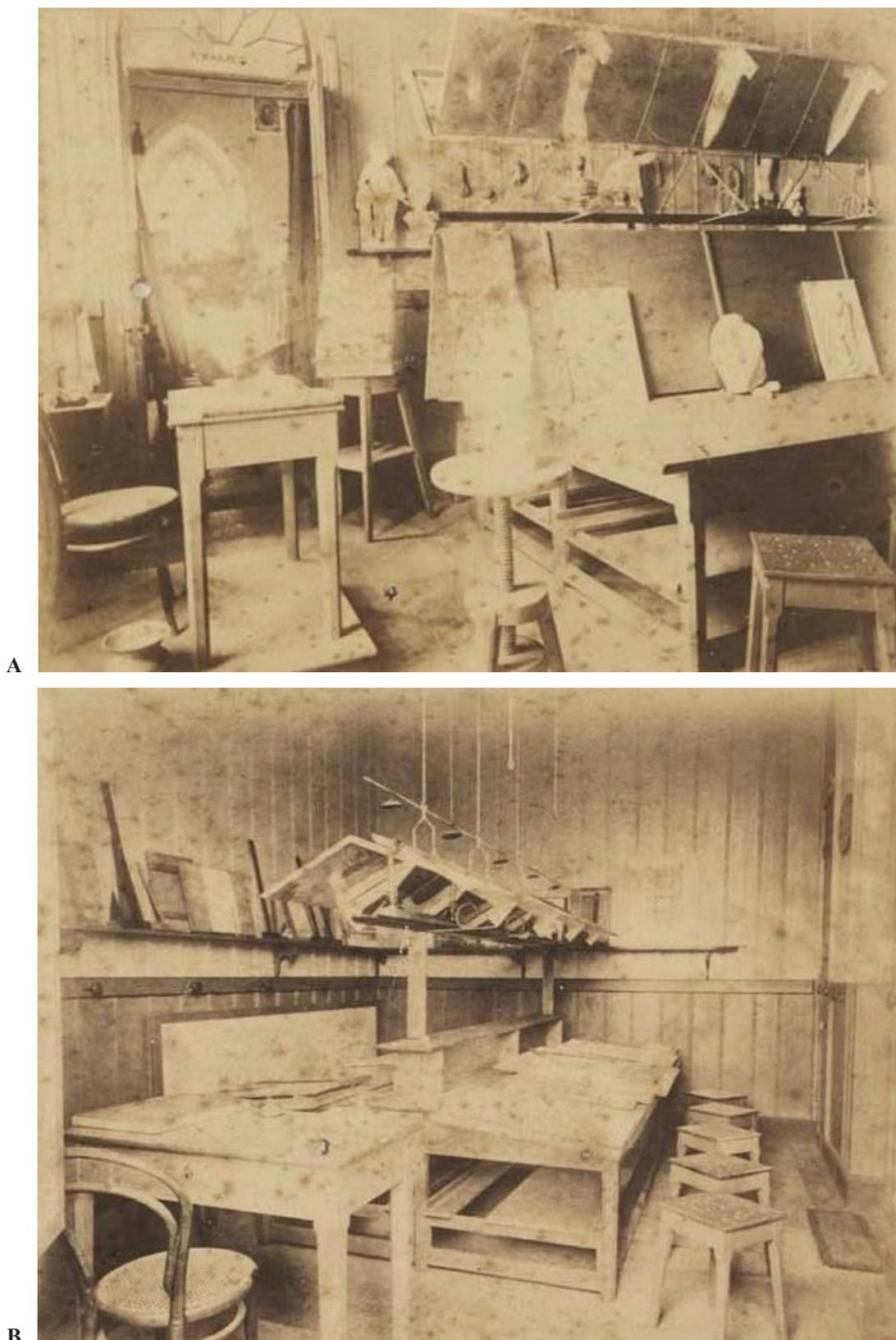


Figura 36 – Detalhes da *Aula de escultura* (A) e *Aula de architectura e mechanica* (B) em conjunto de fotografias da escola enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional em 1893.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)²⁸⁶

²⁸⁶ A imagem completa pode ser vista no Anexo III, seção 1A.

No conjunto, existem duas fotografias diferentes da sala de escultura, apesar de uma imagem aparecer legendada como “Aula de *esculptura*” (Figura 36A) e a outra como “Aula de *architectura e mechanica*” (Figura 36B), pois aquele mesmo espaço dava lugar paralelamente aos três cursos, provavelmente em turnos diferentes. Segundo o relatório de 1892 era também um dos ambientes que mais continha móveis e utensílios na escola, com 73 itens, perdendo apenas para a sala de desenho, que era a maior de todas, com 92 itens.²⁸⁷ Cada uma das fotografias em questão foi habilmente caracterizada de acordo com a temática a que se propunha ilustrar, portanto vemos objetos referentes às aulas de escultura apenas na primeira imagem; e na segunda notam-se elementos referentes à arquitetura. Em comum, ressalta-se a presença de uma longa mesa centralizada, em torno da qual ficavam posicionados os bancos. Acima da mesa, vê-se na segunda foto a moderníssima fiação de iluminação elétrica, e embaixo há uma área vazia, provavelmente utilizada para armazenar os trabalhos dos alunos. Também há uma prateleira suspensa na parede à esquerda, onde na primeira fotografia aparecem alguns modelos de gesso e na segunda há alguns quadros e régua T, demonstrando que se tratava de um espaço para armazenar ferramentas e materiais didáticos. Abaixo da prateleira há cabideiros de parede, onde poderiam ser pendurados os pertences pessoais dos alunos de escultura.

Com relação aos objetos específicos do curso de escultura, nota-se sobre a mesa a presença de um conjunto de moldes e relevos de gesso, provavelmente indicando que seriam trabalhos executados pelos alunos. Da mesma forma, aparece centralizado na fotografia um torno – objeto giratório utilizado para fazer peças em argila, permitindo observá-las em todos os ângulos ou manipular volumes cilíndricos, como o vaso que aparece no canto inferior esquerdo. O equipamento aparece em primeiro plano, destacando o uso específico dessa técnica como um elemento importante do curso. Logo na entrada da sala, sobre um tablado, posiciona-se a cadeira do professor. A posição parece estar de acordo com a prática de ensino frontalizada que era a adotada nas escolas durante o século XIX, geralmente com o uso de uma mesa, uma cadeira e uma lousa distanciados dos alunos, com o objetivo de centralizar as atenções e oferecer ao instrutor um ponto de vista completo da classe. Sobre a mesa, é possível visualizar um livro, provavelmente para registro da frequência, e um tinteiro.

Imagina-se que até a data da formalização do curso de escultura da Escola de Artes e Indústrias, Mariano de Lima ou outro professor colaborador não identificado tenha assumido as disciplinas necessárias. No entanto, sabe-se que no ano de 1890 essa cadeira passou a ser ocupada pelo professor Paulo Ildefonso D’Assumpção (1868-1928), nomeado em 29 de

²⁸⁷ LIMA, Antônio Mariano de. 1892. Op. Cit. p.6.

setembro para reger o curso de escultura²⁸⁸. Antes de lecionar, Paulo D’Assumpção havia sido aluno do pintor Mariano de Lima, em 1886, ou seja, antes de existir a instituição e o curso específico para a modalidade da escultura. Após frequentar as aulas por um semestre, conseguiu transferir-se para o Rio de Janeiro, onde completaria os estudos na Escola Politécnica e na Academia Imperial de Belas Artes, como bolsista do governo paranaense. Na Academia, onde diplomou-se em Escultura e História da Arte no ano de 1889, foi aluno do escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931), que havia sido recém-nomeado como professor de Estatuária após retornar de um intercâmbio em Roma.



Figura 37 – Paulo Ildefonso d’Assumpção, n.d. Acervo DEDHIS, UTFPR.
Fonte: QUELUZ, 2010, p.51.

No Rio de Janeiro, Paulo D’Assumpção também ministrou aulas de Desenho no Liceu de Artes e Ofícios, em 1888. Desse modo, quando retornou a Curitiba, assumiria a cadeira de Escultura da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná já com alguma experiência na carreira de professor. Como listado por Gilson Queluz, ele “desempenharia outras atividades na área educacional, como professor em diversas cadeiras do Ginásio Paranaense e Escola Normal. Foi professor interino de geografia, de desenho, de geometria e trigonometria [...] ocupando uma série de importantes e contrastantes cargos”.²⁸⁹ Sua trajetória docente na escola de Mariano de Lima, no entanto, foi breve. Acabaria já em 1891, após uma divergência com o diretor, que se aprofundaria em 1894, quando D’Assumpção fundou o Conservatório de Belas Artes. Depois, ele seria ainda o diretor da Escola de Aprendizes Artífices do Paraná (Figura 37) e escreveria

²⁸⁸ LIMA, Antônio Mariano de. *Ofício de Comunicação do Diretor da Escola de Artes e Indústrias do Paraná para o Sr. Paulo Ildefonso de Assumpção*. Nomeação de Professor da Cadeira de Escultura. 8 out. 1890. Museu Paranaense.

²⁸⁹ QUELUZ, Gilson Leandro. 2010. Op. Cit. p.50.

como crítico de arte no jornal *A República*. Foi, enfim, uma figura que exerceu múltiplas funções na cidade, não atendo-se à produção escultórica, apesar de ter amplo conhecimento e especialização nos usos da madeira, a ponto de publicar um livro, em 1922, intitulado “As madeiras do Paraná: sua classificação e utilização”.²⁹⁰ O uso desses fundamentos, no entanto, estava mais voltado a processos industriais, e não artísticos.

No ano de 1891, por conseguinte, quem assumiria a cadeira de professor de Escultura na Escola de Belas Artes e Indústrias seria Carlos Hübel (18--1902)²⁹¹, um experiente marmorista alemão que possuía oficina na Rua Direita nº12 (ou Rua Treze de Maio nº19), aproximadamente desde a década de 1880 até 1900, quando mudou-se para a Rua da Liberdade nº5 (atual Barão do Rio Branco). A sua marmoraria tinha certa relevância na cidade e conseguiu boa participação nas exposições industriais de seu tempo, sendo por esse motivo listada nos jornais em 1895 e em 1910. Sobre seus trabalhos, o jornal *Diário da Tarde* chegou a publicar uma nota que dizia: “Officina de mármore e escultura: a mais importante e antiga do Paraná”.²⁹² Independentemente da afirmação ser considerada verdadeira ou não, ela corrobora com a interpretação de que os serviços executados pelo escultor na cidade foram relativamente conhecidos entre os seus pares. Talvez esse tenha sido um dos motivos que o fez ser escolhido como professor do curso de Escultura da Escola de Belas Artes, considerando que ele não era o único profissional na cidade a realizar trabalhos desta natureza.

A primeira informação encontrada na imprensa sobre o escultor é datada de setembro de 1889, quando ele informava ter recebido um sortimento de mármore da Europa, com os quais produziria sob demanda quaisquer serviços escultóricos necessários.²⁹³ Apesar de reforçar sempre a ligação com os materiais e estilos europeus, por vezes também utilizava a matéria prima produzida localmente, como informado em uma nota de 1901: “nesta officina faz-se todas as classes de trabalhos em mármore, architectura, ornamentações e esculptura [...] em pedra

²⁹⁰ D'ASSUMPÇÃO, Paulo Ildefonso. *As madeiras do Paraná: sua classificação e utilização*. Curitiba, 1922. Museu Paranaense. Passim.

²⁹¹ Não foi possível precisar com detalhes a data em que Carlos Hübel iniciou sua trajetória como professor. No entanto, ele aparece listado no relatório de 1891 da Escola como o responsável pela cadeira de Escultura. Foram localizadas poucas informações sobre ele nos acervos pesquisados. Seu sobrenome aparece nas fontes com as seguintes grafias: Huebel; Hüebel; Hubel; Hübel; Hübel; Ubel; Hübet. Hüchel. Porém, em documentos da Escola de Belas Artes, ele próprio assinou como “Carlos Hübel”, grafia que será, portanto, a escolhida para esta tese. Mais informações em: DESTEFANI, Cid. *A cruz do alemão*. Curitiba: Edição do autor, 1993.

²⁹² DIÁRIO DA TARDE. Ano III, nº535. 21 jan. 1901. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. (Após 1902, quando Carlos Huebel faleceu, a marmoraria continuou a funcionar sob a direção de sua esposa, Philippina Huebel, no mesmo endereço. O casal de escultores mereceria investigação à parte. DIÁRIO DA TARDE. Ano IV, nº1209, Curitiba, 21 fev. 1903. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.)

²⁹³ DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXVII. nº129, 1 out. 1889, p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

nacional grez”.²⁹⁴ Sobre os tipos de serviços que costumava ofertar, aparecem listados nos anúncios: inscrições, monumentos, soleiras, escadas e lavatórios em mármore; peças decorativas e adornos para edifícios feitos em cimento, gesso ou estuque; ladrilhos e mosaicos; anjos, cruzeiros, coroas, grinaldas e letras gravadas para lápides. A maior parte dos trabalhos realizados pelo escultor, portanto, compunha-se de peças utilitárias, de decoração, construção civil ou elementos tumulares – atividades que correspondiam ao interesse da clientela, relacionados justamente à ornamentação arquitetônica e fúnebre, como sugere uma matéria publicada no jornal *A República*:

Em companhia dos nossos estimáveis colegas do Diário da Tarde visitamos hoje a importante oficina de escultura decorativa e marmores do sr. Carlos Huebel, estabelecido à Rua da Liberdade. Tivemos ocasião de examinar os monumentos funerários que ali estão sendo construídos [...]. O sr. Adolpho Hubel, na mesma oficina, tem em mão alguns trabalhos de escultura ornamental, entre eles um Mercurio, destinado à fachada do novo palacete do sr. Joaquim Queiroz, em cuja pratibanda será colocado. É uma oficina bem montada e que possui uma variedade innumerável de ornamentos próprios para as construções civis.²⁹⁵

A procura por ornamentações inspiradas pelo gosto europeu nas residências burguesas da cidade repetia um hábito social herdado da estrutura da corte, onde a expressão do prestígio e da posição social das famílias também aparecia em suas habitações. Nesse sentido, havia uma coerção silenciosa de que a configuração visual, a divisão interna e o desenho das fachadas obedecessem a uma hierarquia simbólica de representação, inspirada no estilo europeu. Conforme Norbert Elias²⁹⁶, nas classes que correspondiam a essa distinção, o valor utilitário e a economia eram menos importantes do que a exuberância, que deveria ser correspondente ao nível de prestígio a que pertenciam os indivíduos – e por isso a ornamentação da casa não dependia necessariamente de riqueza, mas de posição social.

Numa sociedade em que cada manifestação pessoal tem um valor socialmente representativo, os esforços em busca de prestígio e ostentação por parte das camadas mais altas constituem uma necessidade de que não se pode fugir. Trata-se de um instrumento indispensável à autoafirmação social, especialmente quando [...] os participantes estão envolvidos numa batalha ou competição por status e prestígio. [...] o modo essencial de marcar uma posição social é documentá-la por meio de um estilo de vida apropriado,

²⁹⁴ DIÁRIO DA TARDE. Ano III, nº714, 10 jul. 1901. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. [sic]

²⁹⁵ A REPUBLICA. Ano XVI, nº154, 09 jul. 1901, p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. [sic]

²⁹⁶ ELIAS, Norbert. Estruturas de habitação como indicadores de estruturas sociais. In: *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.66-84.

segundo os parâmetros desse nível.²⁹⁷

Portanto, Carlos Hübel direcionava suas atividades na marmoraria para atender a essas demandas estéticas relacionadas ao estilo de vida de uma burguesia curitibana emergente. Vale pontuar que apesar de sua marmoraria não receber qualquer atenção na historiografia artística local, a qualidade do trabalho de Hübel, dadas as proporções, foi reconhecida entre seus pares. Do mesmo modo, as atividades por ele executadas representavam um nicho profissional que é essencial para compreenderem-se as nuances e operações da escultura, sobretudo em um contexto provinciano como o de Curitiba. Ou seja, embora esses espaços artísticos, mais vinculados à indústria, como marmorarias e marcenarias, tenham sido subestimados no estudo da arte, são fundamentais para contextualizar as características e funcionamento da escultura naquele período. Sobre esta questão, Alberto Chillón exemplifica que

frequentemente os artistas deviam complementar sua atividade artística com outras ocupações que permitissem aumentar sua renda. [...] Marc e Zéphyrin Ferrez criaram indústrias, o primeiro abrindo em 1836 uma loja e oficina de escultura na própria Academia de Belas Artes, onde além de bustos de gesso e barro, o que seria sua principal produção escultórica, encarregava-se da realização de ‘vazos para jardins, próprios para repuchos, bem como diversas obras de talha, taes como pernas de commoda, encostos de cadeiras, tudo pelo mais commodo preço’.²⁹⁸

No contexto encontrado por Hübel, as demandas artísticas estendiam-se também para além das casas e palacetes, figurando nos espaços públicos que mais espelhavam os hábitos da cidade, como é o caso do cemitério. Sobre a ornamentação cemiterial em Curitiba, Clarissa Grassi²⁹⁹ ressalta que os espaços de sepultamento eram altamente segregativos e havia uma verdadeira competição na definição de status das famílias de elite através da opulência dos seus jazigos, o que se concretizava com a adição de ornamentos, obras de arte e escolha de diferentes estilos arquitetônicos.

Como observado, um dos principais nichos comerciais de Hübel era justamente a realização de elementos para túmulos. Muitos de seus anúncios, inclusive, apareciam com enfoque no dia de Finados, solicitando aos clientes que atentassem a essa data para decorarem

²⁹⁷ Ibid. p.83.

²⁹⁸ CHILLÓN, Alberto Martín. A indústria da escultura. In: *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. Tese de Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea. UERJ. Rio de Janeiro, 2017. p.253.

²⁹⁹ GRASSI, Clarissa. A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula. *XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios*. Florianópolis, 27-31 Jul. 2015.

os jazigos de suas famílias com esculturas feitas por ele. Em um anúncio veiculado em xxx, Hübel oferecia uma ampla gama de serviços, desde os mais luxuosos até os mais econômicos, e também oferecia a execução de ornatos escultóricos executados a partir de fotografias.

Para o dia de finados! – Tenho a honra de levar ao conhecimento do respeitavel publico, que recebi directamente das principaes fabricas da Europa, uma grande quantidade de Monumentos, assim como figuras para ornamentação de tumulos etc. os quaes serão vendidos por preços commodos para o dia de Finados. – Além disto, tenho um grande numero de Monumentos executados em minha officina, lavrados do mais fino marmore Carrarez [sic] e effectuados com todo o estylo e esmero, que achão-se à disponibilidade dos srs compradores. – Todo trabalho será feito por dezenhos a gosto do freguez, tendo para este fim todos os modelos dos melhores professores; podendo assim executar trabalhos mais novos e modernos. – Chamo atenção para o meu deposito de marmore, do qual será vendido qualquer quantidade. Estando eu em correspondencia directa, poderei effectuar toda encomenda que me for feita, por preços mais razoaveis do que qualquer um dos meus collegas da capital. – Fui confiado com a representação da primeira officina artistica do Snr. Professor Vincenzo Bonnoni em Carrara (Italia); o qual tem pedreira de Marmore de sua propriedade, e relativo aos seus trabalhos artisticos tem uma fama universal! – Para pessoas de menos fortuna tambem poderem ornar os tumulos dos seus queridos mortos, offereço as figuras de terracotta, as quaes são muito duravel [sic] e são vendidas por preços modicos. – Amostras de pranchas de Majolica e Cimento, trabalho masaico [sic], que servem para ornar casas, achão-se expostos. Grande sortimento de coroas e ornamentos de vidro, louça, flores artificiaes de panno, etc., para enfeites de tumulos, estão à venda. – Pedras com letras douradas, fundas ou altas; adornadas e simples. Marmore para: lavatorios, balcoes, mezas de todas especies; teem promptas ou serão executadas à gosto do comprador. – Encomendas de figuras, que servem de ornamentação de jardins, quartos e cazas, serão **feitas por photographias** (modelos), com promptidão. – Convido portanto ao respeitavel publico para fazer uma visita ao meu estabelecimento. – Carlos Huebel, Officina de Marmorista e esculptor. Rua Treze de Maio nº19, Curityba.³⁰⁰

Sobre a arte tumular presente no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, os rastros que informam a autoria das imagens são precários, mas há um levantamento fotográfico realizado por Clarissa Grassi³⁰¹ que traz algumas informações e ajuda a determinar a atuação dos profissionais locais e estrangeiros contratados para realizar os jazigos. De acordo com a classificação da autora, no local há uma variedade de temáticas nas imagens, que remetem a personalidades históricas, retratos, santos, cruzeiros, anjos e alegorias. Entre elas, encontra-se uma

³⁰⁰ Reprodução visual do anúncio disponível no Anexo III, seção 3. A República, Curitiba, ano VIII, nº 225, 20 out 1893, p.4. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

³⁰¹ GRASSI, Clarissa. *Um olhar... a arte no silêncio*. Curitiba: Edição da autora, 2006. Passim.

à qual Grassi apelida de *Alegoria à serenidade* (Figura 38). Trata-se de uma figura feminina de olhos fechados e cabelos soltos que guarda seu túmulo eclético em pé, sob uma capelinha gótica, segurando uma delicada coroa de flores. É uma escultura de mármore com leves ares de influência neoclássica, feita por Carlos Hübel (a única escultura à qual foi possível atribuir sua autoria até o momento desta análise).



Figura 38 – Detalhe de escultura em mármore de Carlos Hübel. n.d. Cemitério Municipal.

Fonte: GRASSI, 2006, p.13.

Além das esculturas instaladas no cemitério, outro trabalho que pode ser atribuído a Carlos Hübel é a ornamentação em gesso feita no exterior da Catedral de Curitiba. O investimento em ornamentações em edifícios e recintos públicos naquele contexto era muito apreciado, pois as construções sem ornamentação passaram a ser associadas ao estilo colonial luso, enquanto o estilo eclético funcionava como sinônimo de progresso e modernidade. Segundo Marcelo Sutil, o ecletismo consistia em “uma corrente cultural caracterizada pela

reutilização, mais ou menos livre, do vocabulário formal de estilos do passado”³⁰², uma tendência que foi acolhida em cidades que procuravam emular uma memória histórica estrangeira, como era o caso de Curitiba. Dentro daquele estilo, uma das referências arquitetônicas predominantes era o neoclássico, mas havia espaço também para influências barrocas, góticas e românticas. Nesse sentido, a demolição da antiga Igreja Matriz foi um caso simbólico do desejo de modernização e embelezamento com teor higienista na cidade. Em seu lugar, ergueu-se uma catedral suntuosa, em estilo neogótico, a qual

materializa um momento da arquitetura brasileira em que os neoestilos e o ecletismo protagonizavam. Espelham-se nas obras do passado, mas, como em todo neoestilo, utilizam materiais e técnicas modernos. [...] Paradoxalmente, para muitos, os neoestilos – e aqui, especificamente, o neogótico – eram sinônimo de progresso. Não é à toa que o Brasil conta com inúmeros exemplares de igrejas neogóticas de boa qualidade artística, produzidas na virada dos séculos XIX e XX. [...] Monumental (como não poderia deixar de ser um exemplar neogótico), a Catedral Basílica de Curitiba foi e é uma arquitetura que marca o espaço [...], se impôs na malha urbana da recente capital dos paranaenses, ainda em dinâmico desenvolvimento³⁰³

A obra de edificação da Catedral, realizada entre 1876 e 1893, foi projetada por um arquiteto francês, Alphonse Conde Des Plas, edificada sob a direção de um engenheiro italiano, Giovanni Lazzarini, e teve como mestre de obras o alemão Henrique Henning. Consta, inclusive, que a maioria dos trabalhadores que participaram de todas as etapas da edificação da Catedral Basílica de Curitiba, enfim, eram imigrantes.³⁰⁴ Há indícios também de que vários artistas e artífices que possuíam pequenas oficinas locais tenham participado de alguma etapa da decoração da Catedral, como por exemplo Affonso Wanderley (pai da professora Julia Wanderley), que era dono de uma molduraria e teria colaborado com a pintura interna.³⁰⁵ Da mesma forma, é provável que os demais professores da Escola de Belas Artes e Indústrias – não apenas Carlos Hübel – tenham se envolvido de alguma maneira com a obra, pois tinham proximidade com o engenheiro, Henning, que era o professor de arquitetura da instituição.

³⁰² SUTIL, Marcelo Saldanha. *O espelho e a miragem: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do Início do Século*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996. p.9.

³⁰³ MACHADO, Tobias Bonk. Uma igreja neogótica em Curitiba. In: FORGATI, Gabriel. *Catedral Basílica de Curitiba: guia de visitação*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2023. p.18-22; Sobre o histórico da edifica o da Catedral, ver também: FORGATI, Gabriel. *Um restauro, uma santa e uma basílica: a Catedral de Curitiba no seu centenário e nos 300 anos da cidade (1993)*. Disserta o de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2023.

³⁰⁴ Sobre as questões sociais relacionadas à presença de imigrantes na constru o da Catedral e seus conflitos, ver: SIMÃO, Giovana. 2010. Op. Cit. p.240-247.

³⁰⁵ ERVEN, Herbert Munhoz Van. *Júlia Wanderley*. Curitiba: Livraria Mundial, 1945. n.p. Disponível para consulta na Biblioteca Pública do Paraná.



Figura 39 – Construção da Catedral de Curitiba. n.d.

Fonte: Arquivo Arquitetura, UTFPR. (arquivoarquitetura.com/acervo)

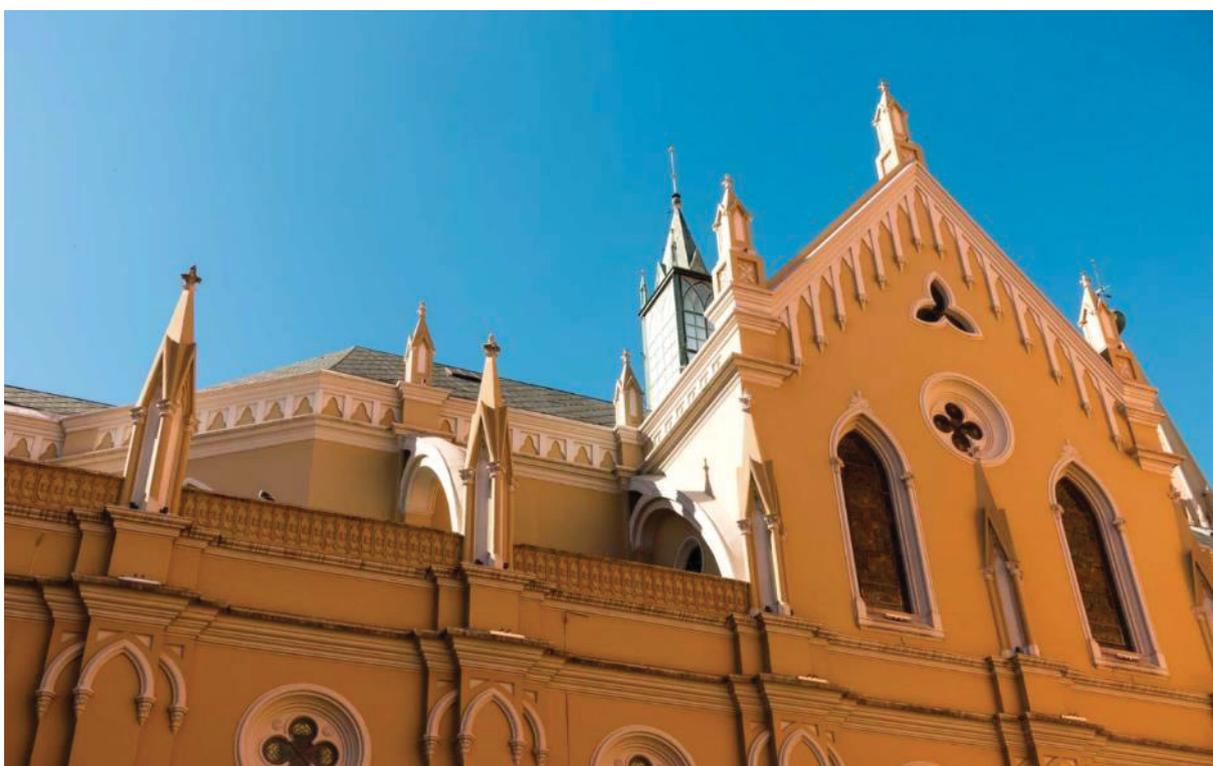


Figura 40 – Flávio Antonio Ortolan. Detalhes externos da catedral. 2016.

Fonte: Fotografando Curitiba (fotografandocuritiba.com.br)

Em um interessante registro fotográfico feito durante a edificação da Catedral (Figura 39) é possível ter uma visão da sua lateral direita, com parte da estrutura do telhado e do lanternim, a face superior de uma ogiva e um pedaço da platibanda sobre os arcobotantes. Pelo ângulo escolhido, provavelmente o fotógrafo posicionou-se no alto da torre. Na cena, vemos alguns operários trabalhando, mas entre eles há uma figura que chama atenção, no canto direito, sobre a escada que circunda o transepto. Aquela pessoa, trajada com um avental branco, olha para a câmera enquanto segura um objeto não identificado. Pela posição em que ele trabalha, logo acima dos vitrais, é possível que esteja instalando alguns ornamentos. Minha hipótese, de que ele seja o próprio Carlos Hübel, é aquecida pela presença de um ajudante semioculto ao seu lado, que poderia, talvez, ser um de seus aprendizes ou algum bom aluno do curso de Escultura.³⁰⁶

Há uma variedade ampla de detalhes e ornamentações instaladas na fachada da Catedral (Figura 40), das quais é possível localizar diferentes elementos, incluindo capitéis, pináculos, sobreportas, cártulas, mísulas, volutas, entre outros.³⁰⁷ Também existem dois anjos afixados sobre o frontão, junto à cruz. Não há registro de que foram todos realizados e instalados pelo mesmo artista, pois sabe-se que participaram da construção dos altares da Catedral também os marmoristas Bortolo, Vardânega e Ferracini. Mas, é plausível que Hübel tenha esculpido boa parte das ornamentações externas, pois, como vimos, era a especialidade que mais ofertava, além de ser uma das práticas que lecionava na Escola de Belas Artes e Indústrias, na disciplina de Escultura de Ornatos.

Dentro da Escola, inclusive, a impressão ao analisar as exposições anuais é de que a maior parte dos trabalhos realizados pelos alunos de Carlos Hübel dividiam-se entre esculturas com temáticas greco-romanas e peças de ornamentação com estilos de referência histórica. No catálogo da *12ª Exposição Geral de Belas Artes*, realizada pela instituição em 1899, há uma lista com todas as obras expostas, discriminadas de acordo com o aluno que as realizou. Apesar de João Turin não constar na lista, ao observar a produção dos seus colegas pode-se ter uma noção daquilo que era aprendido por eles no curso de Hübel. Na seção de escultura da referida exposição constavam:

³⁰⁶ Esta hipótese foi elaborada por meio do cruzamento da análise das fontes já apresentadas com uma consulta realizada junto ao pesquisador Gabriel Forghi. Em conjunto, concluímos que os indícios apontam para a presença de um escultor decorando a fachada do edifício. No entanto, não foi possível determinar com mais clareza sobre a participação de Hübel durante esta etapa específica da construção da Catedral.

³⁰⁷ Levantamento realizado pelo projeto *Arquivo Arquitetura*, da UTFPR. Estudo completo disponível em: arquivoarquitetura.com/005#7311-7330-producao-005-catedral-basilica-menor-nossa-senhora-da-luz-dos-pinhais.

Sala nº5 – Esculptura / **do Sr. João Zaco Paraná** – 128 A Primavera, 129 O outono, 130 Cabeça de Trajano, em medalhão, 131 Cabeça de Pompêa Plotina, medalhão, 132 O Rei dos Animaes, 133 Um Quirubim, 134 Allegoria para Lago de Jardim, 135 Supplicando, 136 Cabeça de Leão Ornamental, 137 Frontão ornamental de Porta Interna, 138 Peitoril Ornamental de Janela, 139 Columna Gothica, 140 Um Canto Ornamental, 141 Frontão de Janella Exterior, 142 Uma Grega Ornamental, 143 Entrecolumnio ‘à Moderna’, 144 Florão Gothico, 145 Outro Florão, Moderno, 146 Roseta ‘à Moderna’, 147 Uma Roseta Gothica, 148 Um Florão ‘à Renasença’. / **do Sr. Benedicto A. dos Santos** – 148 Um Typo do Seculo Passado, 150 Pomona, 151, Caças, 152 Flora, 153 Capitel Jonico, 154 Dr. Muricy, 155 O chefe das nove musas, 156 Diana a Deusa da Caça, 157 O Coração ou a Boneca, 158 O natural, 159 Assentado a gosto, 160 Na Guerra, 161 Na paz, 162 Mercurio, 163 O Leão, 164 Depois da visita ao Jardim, 165 Um modelo. / **do Sr. Oscar Sabatke** – 166 Soldado Romano, 167 Capitel Corinthio de Pilastra, 168 Minerva ou Pallas. / **de D. Olympia Netto** – 169 Um Friso ‘à Renasença’. / **do Sr. Themistocles Brasil** – 170 Friso Gothico, 171 Tulipa Ornamental / **do Sr. Gustavo A. Mensing** – 172 Friso e Óvanos de Cornija ‘à Renasença’.³⁰⁸

As exposições realizadas pela Escola costumavam ser divulgadas na imprensa e visitadas por personalidades ilustres da época que interessavam-se pela emergência de uma produção artística local, como foi o caso da professora Mariana Coelho (1857-1954).³⁰⁹ Em uma crítica publicada como capítulo de seu livro *O Paraná Mental*, em 1908,³¹⁰ ela informou que nos 31 dias da Exposição de 1898, mais de 3600 pessoas a haviam visitado. Sobre os trabalhos, opinou que dois terços poderiam apresentar-se como obras de mestres, e que achara belíssimas as cópias, pois os alunos “pareciam ter bem compreendido os autores dos originais, cujos assuntos foram perfeitamente imitados, o que prova as suas habilitações técnicas”.³¹¹ Com relação à escultura, ela também registrou que havia visto em exposição algumas estátuas, baixos-relevos, bustos, estatuetas e inúmeras peças de ornamentação decorativa em diferentes estilos. Sua impressão final sobre o que viu era de que apesar da falta de iluminação e má disposição dos trabalhos, que prejudicavam a visibilidade, o conjunto demonstrava o bom desenvolvimento dos aprendizes.³¹² De fato, apesar de termos pouco registro dos trabalhos

³⁰⁸ Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná. Catálogo da 12ª Exposição Geral de Bellas Artes, inaugurada a 1º de junho de 1899. In: A República, Curitiba, ano XIV, nº 203. 10 set. 1899, p.1-2. [sic]

³⁰⁹ Mariana Teixeira Coelho nasceu em Portugal e imigrou para o Brasil em 1892. Em 1902, fundou o Colégio Santos Dumont. Foi premiada com uma medalha de prata pela publicação de *O Paraná Mental*. Também se destacou em sua atuação como intelectual feminista, tendo participado da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização sufragista fundada em 1922 por Bertha Lutz (1894-1976).

³¹⁰ COELHO, Mariana. *O Paraná Mental*. 2ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002. p.101-108.

³¹¹ Ibid. p.102.

³¹² Ibid. p.105.

que estavam presentes, só pelos títulos já pode-se perceber que existia uma coerência entre a proposta pedagógica e os resultados dos alunos.

Outra figura que visitou a Escola de Belas Artes e registrou uma opinião crítica foi o General Roberto Ferreira (conhecido pela participação na Guerra do Paraguai), em 1901. Na ocasião, ele e sua comitiva expressaram uma boa impressão sobre os discentes e a direção da Escola, ao inspecionarem as atividades das alunas de canto e dos alunos de pintura e escultura. Entre os estudantes elogiados pelo militar estavam os escultores João Zaco Paraná, Adolpho Hubel, Bruno Schvind e João Turin.³¹³

Nos anos seguintes, Turin continuaria a destacar-se entre os periódicos locais. Pois, na exposição de 1903, como indicado pelo *A República*, a sua representação (justamente) da imagem alegórica da *República*, mereceu os seguintes elogios do articulista: “como obra de principiante, a estatua da República é digna de admiração e faz honra, não só ao jovem artista, como ao útil estabelecimento” (Figura 41). É digno de nota que, anos depois, Erbo Stenzel realizou algumas fotografias na ocasião em que a mesma peça estava sendo reparaada para a fundição (Figura 42), dentro do ateliê de João Turin, sendo o monumento inaugurado em 1928, na Praça Tiradentes.

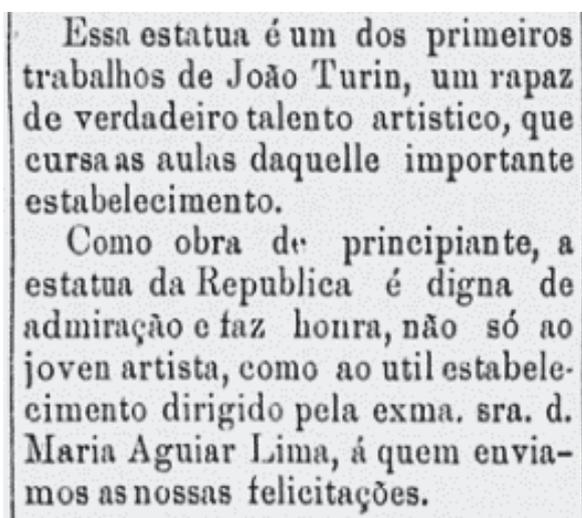


Figura 41 – Nota sobre a exibição da estátua à *República* no jornal *A República*, 1903.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)

Figura 42 – Fotografia de Erbo Stenzel. Escultura *República*, c.1928.

Fonte: Coleção Erbo Stenzel. Museu Oscar Niemeyer.

Talvez por já haver incorporado alguma experiência prática, o jovem entalhador João Turin parece ter se destacado entre os colegas, pois, apesar de seu nome figurar mais tardiamente

³¹³ *A República*, Curitiba, ano XVI, nº 178. 7 ago. 1901, p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

nas exposições, desde 1896 ele já aparecia nas atas da escola como um “aluno-professor”³¹⁴ – uma espécie de ajudante de classe, como um monitor que auxiliava aos colegas nas atividades de ensino. Tendo em vista a notória dificuldade econômica da instituição e também o número reduzido de professores que integravam o quadro docente, tornar alunos mais avançados em ajudantes era uma solução necessária. Turin não foi o único a aparecer nessa categoria, outro aluno que aparece listado como ajudante, no já mencionado Relatório de 1892, é o escultor Benedicto Antônio dos Santos (1877-19--),³¹⁵ reconhecido por ter recebido uma premiação pela obra *O coração ou a boneca*.³¹⁶ Benedicto também já possuía alguma experiência anterior à sua formação, pois havia trabalhado como tipógrafo. Foi um dos primeiros alunos da Escola, onde colaborou com a revista *A Arte* e editou sozinho o jornal *O Paraná Ilustrado*, com imagens de sua autoria.³¹⁷

Em um comentário crítico publicado por Mario Marins sobre a exposição da Escola de Belas Artes e Indústrias, em 1903, é possível verificar como eram altas as expectativas com relação ao desenvolvimento desses jovens artistas, projetados pelo autor como promessas para um vindouro campo profissional. Entre os alunos citados, Mario Marins, mais uma vez, escolheu João Turin como um destaque.

Embora fosse das maiores luctas o anno passado para a victoriosa escola, a sua digna directora a exma. sra. d. Maria de Aguiar Lima, vencendo difficuldades de toda a ordem, apresentou-nos um bello conjuncto de trabalho artistico onde se salientam alguns quadros reveladores de talento e aproveitamento. Dizemos alguns porque não é justo que confundámos verdadeiras vocações que ahi existem e progridem a olhos vistos com a eleganterie que ali vae inscrever-se annualmente, sem proveito, pois lhes faltam o gosto e a assiduidade. Mas esses perdem-se no conjuncto esthetico do formoso salon, formado já de algumas consagrações ao nosso embora apoucado meio artistico, como Benedicto dos Santos, João Turin, Zaco Paraná, Arnaldo Kalckmann e d. Ida Viesner, um formoso espirito de Arte que começa a surgir como uma esperança [...]. Ha um outro grupo bem distincto, de uma mocidade talentosa, cheia de vida e de promessas, e onde figuram com distincção d. Paulina Wirmond, Aureliano Silveira e outros. [...] Na secção, aliás bem resumida ainda, de esculptura, apparecem pela primeira vez dous trabalhos de fina execução, do sr. João Turin: a Justiça e um emblema religioso, baixo relevo cheio de difficuldades vencidas com

³¹⁴ Ata nº71 do Livro FN.1. Secretaria da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná. 10 nov. 1896. In: DIARIO DO PARANÁ. Ano II, nº20. Curitiba, 27 jan. 1897, p.3. A informação também consta em um manuscrito de Turin: TURIN, João. Manuscrito nº 506. Idem.

³¹⁵ LIMA, Antônio Mariano de. 1892. Op. Cit. p.17.

³¹⁶ Uma fotografia desta obra de Benedicto dos Santos encontra-se no Anexo III, seção 4A.

³¹⁷ ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. v.1. Curitiba: Edição da autora, 2006. p.49.

talento; e, si nos fora licito, affirmariamos que esse moço que ora surge, vem aparelhado para honrar a Escola de Bellas Artes neste difficil genero artistico [...]. Em João Turin vemos as qualidades todas de que se formam os grandes artistas: o talento creador, o sentimento esthetico proprio, nascido de um puro sangue latino, e o entusiasmo na lucta de todo o instante, condição essencial para a victoria. [...] não seria tão bello e louvavel uma galeria essencialmente nossa, dos nossos homens e dos inexciveis aspectos da nossa Natureza, feita pela nossa mocidade e mostrada aos olhos de todo o mundo?³¹⁸

Os largos elogios tecidos à diretora³¹⁹ e aos alunos da Escola parecem atestar, mais do que uma possível atribuição de valor artístico, uma profunda vontade de que aquele espaço promovesse o desenvolvimento das técnicas de produção ao estilo das instituições da capital, ou mesmo da Europa. Se o processo de urbanização demandava mão de obra especializada para as indústrias, também exigia a presença de artistas qualificados que trouxessem à capital do estado ares de cidade moderna e ajudassem a promover uma identidade local. Por essa razão, concomitante às proposições técnicas industriais, a Escola estabelecia uma estrutura de atividades voltadas a fazer circular as produções artísticas de seus alunos mais regulares, envolvendo a realização de diversas exposições e premiações, com direito a divulgação desses eventos e publicação de críticas nos jornais e na revista *A Arte*. Estas atitudes tinham pouca relação com a qualificação para o trabalho industrial, estavam mais associadas com a tentativa de estimular o desenvolvimento de um meio artístico ainda inexistente na cidade.

Não bastava, enfim, a presença dos jovens artistas nos cursos e eventual organização de exposições para exibição dos trabalhos. Era preciso ainda formar um público interessado e informado sobre as atividades da instituição, que detivesse um gosto por obras de arte, e, enfim, fosse capaz de emitir um juízo baseado no contato com a obra e com os contrapontos dos outros agentes culturais que já circulavam pela cidade. Em prol das convicções compartilhadas pelos profissionais pioneiros em Curitiba sobre o desenvolvimento seminal de um espaço para a produção de imagens, estes precisaram encontrar formas de estimular a democratização do gosto pelas linguagens que produziam – através da fotografia, da imprensa, e, principalmente, do ensino. Nesse sentido, a educação tinha papel fundamental

³¹⁸ MARINS, Mario. Duas palavras sobre arte. In: Diário da Tarde. Ano IV, nº1171. Curitiba, 8 jan. 1903, p.1.

³¹⁹ É digno de nota que em 1902 o fundador da Escola de Belas Artes e Indústrias, Mariano de Lima, deixou o cargo de diretor e mudou-se para o norte do Brasil, deixando a instituição sob a responsabilidade de sua esposa, Maria de Aguiar Lima. Portanto, a partir dessa data é ela quem passa a organizar as exposições, publicações e demais atividades da escola. A possível influência de uma direção feminina na valorização das muitas mulheres artistas que frequentaram a instituição, e que foram reconhecidas na época, é um tema ainda a ser explorado.

com a formação de novos profissionais e de um público fruidor. Apesar dos empecilhos encontrados, a concepção desse novo campo muito cooperava para a ambicionada validação da cidade enquanto moderna, pois, como mencionado, a movimentação profissional voltada à produção e circulação de imagens era necessária às aspirações urbanas, agindo como instâncias de socialização e distinção.³²⁰

Com a notoriedade adquirida por alguns dos alunos da Escola de Belas Artes e Indústrias através da imprensa, agentes culturais locais foram impulsionados a liderar uma verdadeira campanha visando buscar apoio e subsídios estatais. O intuito era viabilizar uma formação adicional para estes alunos na Europa, seguindo o modelo do pensionato então oferecido pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Na capital federal, o processo de concessão de auxílio para artistas aprimorarem suas habilidades na Europa remontava ao período imperial e estabeleceu uma tradição de apoio à formação artística em âmbito nacional.

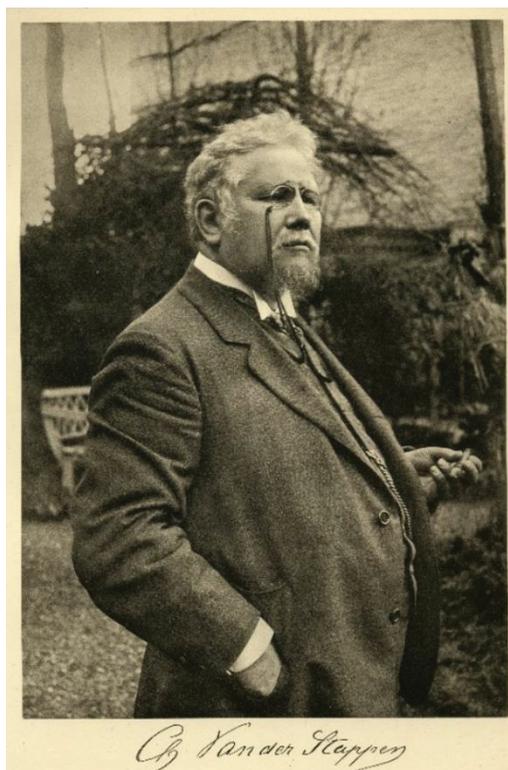


Figura 43 – Retrato de Charles van der Stappen. Bruxelas, n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Nesse contexto, mediante estímulo do presidente do Paraná, foram concedidas bolsas de estudo aos dois proeminentes escultores, João Turin e Zaco Paraná. Essas bolsas permitiram que eles completassem sua formação na Real Academia de Belas Artes de

³²⁰ Sobre a formação do gosto por imagens em Curitiba, ver: KAMINSKI, Rosane. 2012. Op. Cit. p.5.

Bruxelas, sob a orientação do renomado escultor belga Charles van der Stappen (Figura 43). Ele era amplamente reconhecido tanto como artista quanto como professor, e seu legado como educador da instituição foi marcado por uma abordagem inovadora no ensino da escultura, combinando os elementos clássicos com uma estética mais naturalista, e ao mesmo tempo moderna. Neste sentido, sua proposta pedagógica incluía a valorização de novos instrumentos e influências, com a prática da fotografia. Esta associação estava presente também como uma forma de registro das atividades em sala de aula. Em uma fotografia executada durante uma de suas aulas de modelo-vivo (Figura 44), João Turin aparece à esquerda, próximo a Zaco, posando entre seus colegas escultores e suas respectivas execuções, todas exatamente idênticas, a partir da observação de uma modelo que se posicionara ao centro da classe.



Figura 44 – Registro de uma aula de modelo vivo na Academia de Bruxelas.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Sobre este cenário, é potente ainda constatar como a única mulher presente no registro era, justamente, a modelo, então configurada não como sujeito artístico, mas como objeto do olhar. Apesar de já não serem poucas as escultoras atuantes pela Europa no período, a imagem reforça como a condição do mercado profissional das artes era hostil em relação às mulheres,

em especial considerando-se a violência constante enfrentada pelas modelos.³²¹ As suas muitas reproduções, por outro lado, cumpriam a função estrita de demonstrar a perfeita maestria dos alunos na modelagem.

A partir da análise sobre o perfil pedagógico de Van der Stappen, compreende-se que para além de sua própria expressão artística potente, a sua contribuição educacional enquanto diretor da Academia de Bruxelas promoveu ainda uma ampla reforma institucional, oferecendo abertura para novas formas de arte. Deste modo, exatamente na época em que Turin e Zaco frequentaram a Academia, a fotografia passou a integrar definitivamente o seu currículo acadêmico, promovendo a aproximação entre essas duas modalidades profissionais e de linguagens – algo que viria a influenciar a trajetória dos dois escultores.

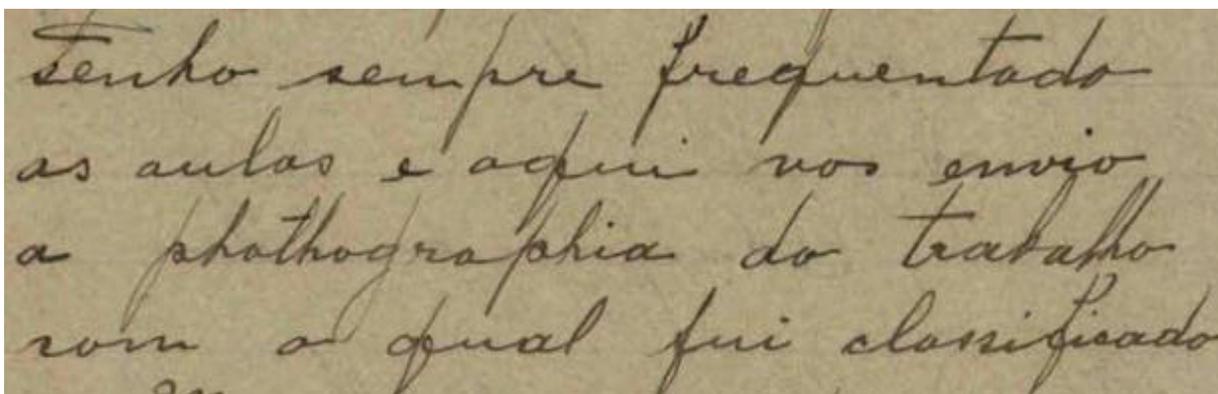


Figura 45 – Carta para Romário Martins informando do atraso para responder. 1906.

Fonte: Museu Paranaense (memoria.pr.gov.br)

Sobre o acesso de João Turin à fotografia, não foram identificadas informações precisas que apontem a sua frequência em aulas específicas desta nova disciplina. Entretanto, sabe-se que o escultor fez amplo uso do aparato fotográfico no período, encaminhando a Curitiba algumas reproduções fotográficas de seus trabalhos na Academia (Figura 45). Em uma carta a Romário Martins, que foi o seu principal correspondente, logo no primeiro ano do curso, o jovem escultor dava satisfações sobre o seu desempenho e prometia o envio de fotografias dos seus recentes trabalhos:

Ill Sr. Romario Martins.

Peçonos desculpas de minha demora para vos escrever, a causa foi a de eu acharme muito doente depois do 1º mez que cheguei a Bruxellas. Não sei si foi a causa de eu ter soffrido na viagem ou si foi o clima. Sempre esperei vos dar boas notícias, agora que estou um pouco melhor vos

³²¹ GARB, Tamar. Gênero e representação. In: *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

escrevo pedindo perdão. Tenho sempre frequentado as aulas e aqui vos envio a photographia do trabalho com o qual fui classificado a 2º no concurso para os logares, isto é para ter direito de concorrer para os premios. No mez de junho haverá o concurso para os premios. Farei todos os esforços possiveis para ser o primeiro. Talvez esta venha vos encontrar não muito contente de meu comportamento, mas Sr Romario, eu me vendo no meio de mestres e artes doente, não queria dar noticias de minha desventura. Espero que não vos zangueis commigo.

V. Sr. Amigo e criado. J. Turin.

Bruxellas, 20 de Março, 1906.³²²

Ao fim, a estadia em Bruxelas não apenas solidificou uma parceria profissional entre os escultores João Turin e Zaco Paraná, mas também fortaleceu os laços de uma amizade preexistente, cultivada desde os tempos de infância. Pois, eles já compartilhavam uma ligação prévia antes de se matricularem na Escola de Belas Artes e Indústrias, tendo tido seu primeiro encontro no Seminário Episcopal de Curitiba, localizado no edificio do Internato Paranaense. E essa amizade desempenhou um papel fundamental na trajetória formativa de ambos. Naquele período, Turin e Zaco foram profunda e mutuamente influenciados pelas obras dos escultores Antoine Bourdelle (1861-1929) e Constantin Meunier (1831-1905): Enquanto Turin admirava a expressividade plástica comum a Bourdelle e a Rodin, Zaco Paraná encontrava inspiração no realismo de Meunier, (posteriormente empregando esta influência, inclusive, ao criar sua escultura de *O Semeador*, baseada em uma peça do *Monumento ao Trabalho* do escultor belga).³²³

A estadia como estudantes subsidiados por meio de pensionato, em Bruxelas, em última análise, foi um momento determinante tanto para o aprimoramento profissional quanto para o estreitamento da amizade entre esses dois escultores, que, juntos, viriam a consolidar as bases do campo escultórico no Paraná. Em paralelo, a Academia também foi um ambiente onde João Turin teve de fato a oportunidade de familiarizar-se e apropriar-se em definitivo da prática fotográfica, aprendendo a empregá-la de modo hábil e amplo em seu officio escultórico, desde a concepção da obra até a sua divulgação nos veículos da imprensa ilustrada.³²⁴

³²² TURIN, João. *Carta a Romário Martins*, 1906. Manuscrito MP.725. Museu Paranaense. [sic]

³²³ Sobre as condições desta apropriação, infere-se que os dois jovens escultores tenham conhecido melhor a obra de Meunier após uma grande exposição ocorrida em Bruxelas pela ocasião de seu falecimento, em 1906.

³²⁴ Ainda não foram identificadas novas fontes relacionadas especificamente ao período de formação de João Turin em Bruxelas e suas relações sociais dentro da Academia. O período mereceria uma pesquisa direcionada inteiramente a este recorte e uma análise mais aprofundada sobre o campo da escultura na instituição.

**PARTE II – O ESCULTOR NA ÉPOCA DOS MONUMENTOS
FOTOGÊNICOS**

CAPÍTULO 4 – NO ATELIÊ DO *ESCULTOR-FOTÓGRAFO*: A PRÁTICA DA FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DA ESCULTURA

Encontrando Rodin

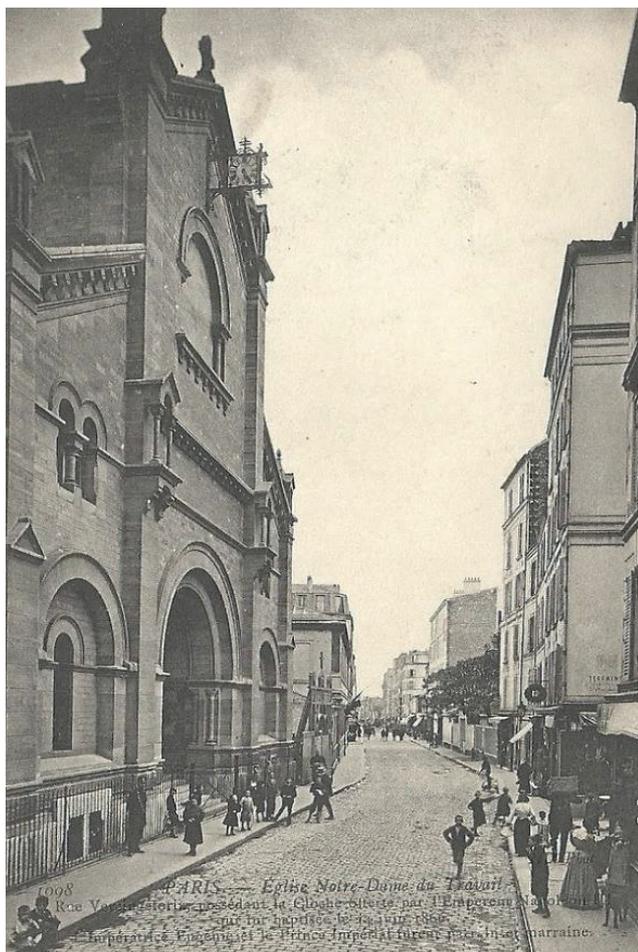


Figura 46 – Cartão-postal com fachada da igreja na Rua Vercingétorix. Montparnasse, Paris, n.d.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Recebi um cartão-postal e uma pequena fotografia que me transportaram para um passado tão feliz. Olhei, beijei e fechei os olhos para melhor me embeber naquele sublime ambiente de Paris. Mimi! Encantadora Mimi, lembrou-se de mim. Há tantos anos e de tudo me recordo, [...] de quantas eu amei, você foi a mais culta, a que melhor compreendia toda a minha dor e minhas ambições. [...] Conheci-a no *Café de Paris* em Montmartre. Era uma noite de junho de 1914, noite do famoso baile [...]. Eu estava apenas com uma tanga que cobria justo o que é vergonha em nosso século civilizado. Dancei algumas modas e [...] de manhã voltamos para o meu atelier. A nossa amizade durou até 22.³²⁵

³²⁵ TURIN, João. Manuscrito nº 410. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Apesar da aparente trivialidade de um cartão-postal, o seu envio é sempre um gesto atribuído de inúmeros simbolismos, intenções e encantamentos muito próprios à característica notoriamente afetiva destes objetos. Essa troca de fotografias de natureza epistolar na virada para o século XX funcionava bem como uma maneira comovente e persuasiva de estabelecer ligações fraternas entre os indivíduos ausentes, emoldurando aqueles laços sociais que encontravam-se provisoriamente rompidos. Porém, o artefato restitui ligações também entre diferentes tempos e espaços, propiciando uma experiência nostálgica, acessando realidades desconhecidas, ou convidando um destinatário a percorrer sua própria viagem imaginária, como “um mapa com a geografia das nossas lembranças”.³²⁶ Em consonância a esta premissa, ao receber a inesperada correspondência de sua amiga francesa “Mimi”, com fotografias de Paris, nelas João Turin não viu imagens apenas, mas reencontrou uma parte de seu próprio passado, de quando flanava pelos arredores de Montparnasse (Figura 46). E no subtexto das lembranças improváveis que relatara em seu manuscrito, o artista revelava sua dificuldade em aceitar que não conseguiria jamais regressar à fase mais proeminente de sua carreira, ou reviver os acontecimentos que compartilhara naquela Paris tão poética e, certamente, desvairada. Como explicitado por Facundo Guerra em sua análise sobre a representação dos anos 1920 em *O Grande Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald (1896-1940):

Nossas pupilas ainda estavam contraídas pelos filamentos das lâmpadas incandescentes, nossos sentidos, atordoados pela mudança da velocidade, pelo infundável de gente nas ruas das metrópoles, pelas máquinas, pela morte que era produzida, como os produtos, em escala industrial, com as ideias demolidoras das vanguardas, com o estridente jazz, a trilha sonora perfeita para a modernidade, que não era um adjetivo, mas um modo de existir. Era um mundo novo em muitos sentidos, e a moral do século XIX flutuava a esmo nesse caldo em formação, em que a vida em si era vivida como uma obra de arte. Um viver poético, um fazer da vida seu próprio suporte artístico [...] de hedonismo guloso, extravagante, amoral, libertino e viscoso.³²⁷

Essa forma de saudade, que é provocada pela influência de uma imagem íntima, talvez possa ser interpretada como uma manifestação muito específica e individual da “aura”. Pois, se considerarmos uma reflexão proposta por Walter Benjamin em sua leitura sobre a modernidade na obra de Baudelaire, essas “memórias involuntárias” e inapreensíveis que costumam ser evocadas por um dispositivo (neste caso, o dispositivo fotográfico), formam as suas próprias

³²⁶ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.424-427

³²⁷ GUERRA, Facundo. A fábrica simbólica da América-Desejo. In: FITZGERALD, Scott. *O Grande Gatsby*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020. p.336. Publicado originalmente em 1925.

imagens de pensamento – e essas sensações inconstantes, que emergem através das memórias das imagens, compõem a sua aura.

Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, buscam agrupar-se em volta de um objeto da intuição, então essa aura em torno de um objeto da intuição corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática num objeto de uso. Os dispositivos das máquinas fotográficas e de aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da *mémoire involontaire*; a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem [...]. A fotografia poderá apropriar-se livremente das coisas passadas, que têm direito ‘a um lugar nos arquivos da nossa memória’, desde que se detenha perante ‘o domínio do inapreensível, do imaginativo’ – perante a arte, em que só há lugar para ‘aquilo a que o homem entrega à sua alma’.³²⁸



Figura 47 – Estação de Montparnasse. Cartão-postal, Paris, 1913.

Fonte: Geneanet Cartes Postales (geneanet.org/cartes-postales)

A chegada de João Turin à estação de Montparnasse marcou a concretização de uma nova etapa de sua trajetória profissional, ao mesmo tempo impactante e desafiadora, uma vez que, como tantos outros indivíduos, ele também buscava estabelecer-se como mais um artista “*montparno*” em ascensão. Nas primeiras décadas do século XX, ocorrera em Paris a chegada massiva de artistas estrangeiros que, atraídos pelo mito da “capital das artes”, transformaram a cidade em um território de nômades e cosmopolitas, dentre os quais formara-se uma extensa comunidade internacional de artistas, os “*montparnos*”, os quais constituiriam as bases do

³²⁸ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.141-142.

que viria a ser a famigerada “Escola de Paris”.³²⁹ Deste modo, após concluir seus estudos na Academia de Belas Artes de Bruxelas, o escultor logo decidiu embarcar rumo à capital francesa, assim como seu parceiro Zaco Paraná, com alguns francos no bolso e ansioso por conhecer de perto as suas maiores referências – entre elas, especialmente, Auguste Rodin.³³⁰ E naquele ambiente efervescente, onde a inspiração da vanguarda artística se entrelaçava com a agitada vida boêmia³³¹ e com a luta diária pela sobrevivência, Turin iniciou suas atividades profissionais de modo progressivo, compartilhando experiências em comum com outros colegas que, tal qual, lá estavam em busca de liberdade criativa e algum reconhecimento. De acordo com o relato manuscrito de João Turin, ele fixou residência inicialmente em um modesto ateliê próprio, localizado na rua Asseline nº 6, endereço que na época partilhou com o pintor Gabriel Jules Charles Girodon (1844-1941),³³² a quem apelidara jocosamente de “*Sonso*”. O Girodon tinha origem italiana, foi aluno da Escola de Belas Artes de Paris e conquistou o *Prix de Rome*³³³ em 1912, assim como realizou vários trabalhos para a decoração de catedrais e igrejas na Europa (Figura 50).

Ao relembrar detalhes sobre sua amizade com o pintor e com sua família em um manuscrito, Turin expressou com certo sarcasmo as suas impressões sobre o limitado espaço: “chegando em Paris, em 1911, depois de procurar durante uma semana achei um pequeno atelier na rua Asseline. Ali morava no primeiro andar esse caro amigo, num atelier de três metros e

³²⁹ PECCININI, Daisy. Montparnasse. In: *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; FM Editorial, 2011. p.54.

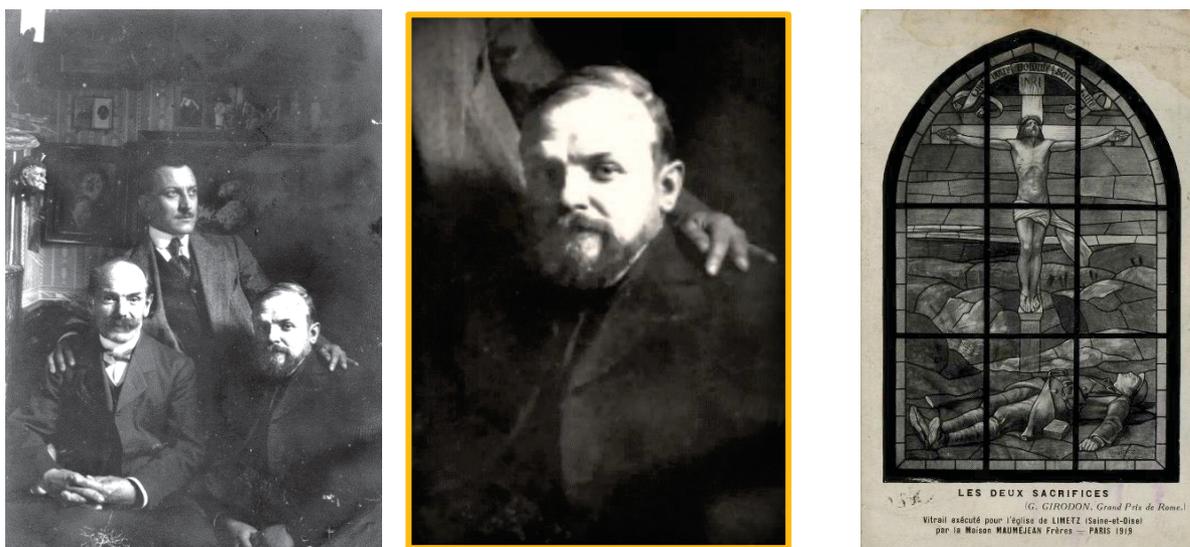
³³⁰ TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998.

³³¹ Sobre a *boêmia*: “O nome [passou a ser] assumido no século XIX por muitos artistas e intelectuais que se viam como metaforicamente 'sem-teto' na cultura da sociedade capitalista. Para eles, ser 'boêmio' tornou-se um modo de olhar o mundo; indicava protesto, independência ou indiferença em relação às convenções sociais. Isto não quer dizer que o conceito tinha um significado fixo: ele assumiu formas complexas, ambíguas e muitas vezes incompatíveis - incluindo fanatismo, ascetismo e desilusão com a educação e o decoro convencionais. Era, antes, uma atitude cultivada por aqueles artistas e intelectuais empobrecidos que existiam à margem da sociedade”. FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p.50.

³³² Há uma inconsistência nas fontes de Turin com relação ao pintor Gabriel Girodon. Em seu manuscrito nº 49-1/3, sobre o amigo, Turin chama-o por “Girodelle”, e é também assim que se refere Elisabete Turin. Entretanto, as informações descritas por João Turin conferem com dados encontrados nas seguintes fontes concernentes a Girodon: *Les Saint-Quentinois dans l'Histoire* (stqvillhist.free.fr/064Girodon.htm); *Archives et Mémoires de la Société Académique de Saint-Quentin* (sastq.fr/articles/gabriel-girodon-prix-rome); *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. Paris, 1931. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: catalogue.bnf.fr.

³³³ O prêmio era uma bolsa de estudos da Academia Francesa que concedia “o direito de passarem certo período (geralmente quatro anos) em Roma às expensas do Estado. [...] Os prêmios tinham o objetivo de perpetuar a tradição acadêmica, e nos séculos XVIII e XIX a conquista do Prix de Rome representava, para pintores e escultores, um trampolim em direção à obtenção de grandes honrarias. Muitos artistas de peso (assim como muitas nulidades) ganharam o prêmio”. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.428.

um *corredor* que dava justo para a cama, onde dependurava todas as molduras”.³³⁴ Sobre esta colocação, em primeiro lugar, não se pode deixar de notar que ao invés de “corredor” inicialmente ele escrevera “quartinho”, mas depois decidiu por riscar e substituir a palavra, provavelmente sentindo que a correção faria mais juízo à sua real lembrança sobre as dimensões estreitas do ateliê de seu amigo. Além disso, este cenário descrito por Turin nos fornece uma pista sobre o seu próprio ateliê, localizado no mesmo edifício: são pequenas as chances de que o seu próprio espaço fosse muito maior do que aquele ocupado por Girodon.



Figuras 48 e 49 – João Turin com Gabriel Girodon (em destaque), c.1914.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 50 – G. Girodon, *Os dois sacrifícios* (1919). Cartão-postal. Paris, 1920.

Fonte: Geneanet Cartes Postales (geneanet.org/cartes-postales)

A amizade entre o escultor e o pintor torna-se relevante, em especial, ao constatarmos que foi por meio desta relação social que João Turin recebeu a oportunidade de realizar a encomenda de um grande relevo com o tema *Pietà* para a Igreja de Saint-Martin (na Normandia), em 1914. A oferta, que é descrita em manuscritos, ocorreu durante uma visita do escultor à família do amigo, de modo que a fotografia em que posam juntos tem grande possibilidade de haver sido tomada justamente na data desta proposição (Figuras 48).³³⁵

³³⁴ TURIN, João. *Os meus amigos 'Girodelle'*. Manuscrito nº 49-1/3. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

³³⁵ Suponho que esta fotografia pode ter sido tomada em 1914, na ocasião descrita por Turin no manuscrito de nº49-3/3, quando Girodon visita a família na França. Porém, em publicações biográficas sobre Turin, a foto é legendada apenas como “Amigos de Turin em Paris”. Foi possível identificar que um dos senhores é Girodon por meio de comparação visual com uma foto localizada no arquivo da Sociedade Acadêmica de Saint-Quentin (Disponível em: stqvillhist.free.fr/images/Girodon.gif). O outro amigo, que não é identificado, poderia tanto ser o sogro de Girodon, a quem Turin conheceu; como o intelectual e colecionador francês Victor Gautron du Coudray (1868-1957), que além de responsável por intermediar a doação de uma obra de Turin a um museu em Clamecy, em 1916, é, por comparação fisionômica, semelhante a ele (*Manuscrits 82.J.1249*. Archives de la Nièvre. Disponível em: archives.nievre.fr).

Sublinha-se que Teixeira Leite, em sua inferência sobre as condições de realização desta obra, atribuiu a inspiração sobre a realização do rosto de Maria a uma fotografia (Figura 51 e Figura 52), identificada como a icônica bailarina estadunidense Isadora Duncan (1877-1927).³³⁶

Durante a virada do século, Isadora Duncan foi uma verdadeira celebridade entre os artistas modernos, e, de fato, uma musa que era comumente utilizada em obras de arte – algo que, para além da sua beleza ou do interesse particular pela representação de bailarinas, era uma escolha certamente possibilitada pela amplitude de reproduções fotográficas acessíveis dos seus retratos no período.³³⁷ É intrigante considerar, em contraste com a representação tradicional de Maria (frequentemente concebida como uma figura de aparência ingênua, pura e piedosa), como esta obra de Turin adquire uma conotação bastante *blasé*, com ares de petulância. Esta característica, aqui, não aparece estar associada à iconografia da retratada, Maria, mas é uma expressão informada justamente pela referência fotográfica, retirada da expressão impressa por Duncan em seu próprio retrato.

Os detalhes informados entre as memórias autobiográficas de João Turin sobre sua vida na França são inúmeras. Existe, porém, alguma contradição nas fontes que relatam a data exata em que de fato ele chegou a Paris. Pois, como observado anteriormente, em suas anotações pessoais Turin registrou o ano de 1911. Porém, em uma carta de João Zaco Paraná a Romário Martins³³⁸ que fora remetida em 7 de dezembro de 1910, após sua breve passagem pelas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, Zaco relatou outra informação. O documento descreve que naquela data João Turin já estava instalado em um ateliê e trabalhando em uma Academia de Arte em Paris, acrescentando a esta informação que ele próprio então já retornara à Europa e logo se juntaria ao parceiro. Na ocasião, Zaco hospedara-se temporariamente na Rua Daguerre nº 58 – endereço localizado há apenas algumas quadras de distância do ateliê de Turin³³⁹ – e depois, de acordo com o registro que consta no catálogo do Salão dos Artistas Franceses,³⁴⁰ teve como endereço a Rua Belloni nº 7, um local próximo da estação de trens de Montparnasse.

³³⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

³³⁷ Há um conjunto de referências e fontes sobre Duncan online. *Photography and Art*. In: The Isadora Duncan Archive. Disponível em: isadoraduncanarchive.org/reference/art.

³³⁸ TEMPSKI, Edwino Donato. *João Zaco Paraná*. Curitiba: Litero-Técnica, 1984. p.141.

³³⁹ Para maior clareza sobre as localizações, checar nos Apêndices o mapa com indicações dos endereços de João Turin e Zaco Paraná na região de Montparnasse (Apêndices III, mapa 1)

³⁴⁰ *Société des artistes français. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants (Salon des artistes français - Reproduction numérique)*. Paris, 1913. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695.



Figura 51 – João Turin. *Pietà*. 1917.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

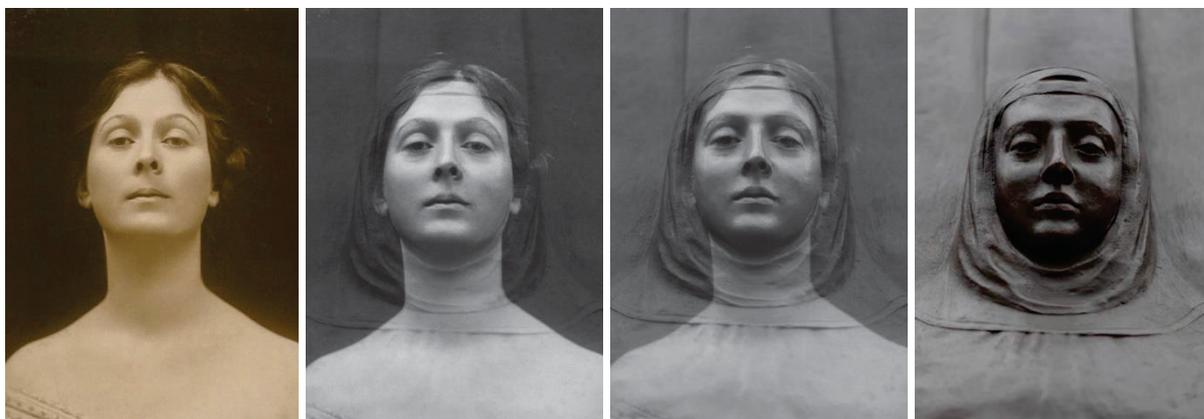


Figura 52 – Comparativo entre o retrato de Isadora Duncan e o rosto esculpido por Turin.

Fotografia originalmente editada por The Dover Street Studios Ltd., em Londres.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Sobre a discrepância dos dados fornecidos pelos dois amigos a Romário Martins, supõe-se: ou João Turin registrara uma memória inconscientemente distorcida sobre esse evento; ou Zaco Paraná intencionalmente inverteu a ordem dos eventos em sua carta. Entretanto, ainda não foram encontrados indícios documentais que confirmassem nenhuma das duas hipóteses. Mesmo já desvinculados da Academia, os dois escultores ainda precisavam cumprir diversas obrigações relacionadas à sua subvenção como estudantes pensionistas na Europa, que continuou a ser enviada para ambos durante os primeiros anos que estiveram em Paris, encerrando-se em 1913.³⁴¹ E, entre as suas responsabilidades, incluía-se enviar notícias aos seus correspondentes responsáveis, que deveriam fiscalizar a produtividade e o aperfeiçoamento dos jovens artistas durante toda a vigência do pensionato. Portanto, para assegurar a continuidade da formação artística e o desenvolvimento de seus novos projetos, a primeira medida de João Turin e Zaco Paraná ao chegar a Paris foi encontrar um ateliê pessoal que propiciasse as condições mínimas necessárias para viabilizar a atividade profissional.

O ateliê de um artista é um espaço que, além de sua óbvia função profissional, também tem atrelada a si vestígios particulares à intimidade daquele indivíduo. Diferentemente de um escritório, o espaço de trabalho de um artista é um local de imersão sensível, e não raro era também o espaço onde ocorriam as suas atividades de sociabilidade. Esta é uma reflexão relevante neste ponto da análise, pois através de fotografias realizadas no interior de atelieres, é possível conhecer características importantes sobre a realidade de um artista em determinado momento de sua trajetória. Neste sentido, cada ateliê tem uma configuração espacial e estrutural particular, sendo ocupados pertences significativos, seja em caráter pessoal ou criativo, os quais denunciam os seus interesses, suas influências, hábitos e modos de relacionarem-se com o próprio trabalho.

Um fato evidenciado pelas fotografias dos atelieres de João Turin, desde o início de sua formação, é que a coleção de fotografias se tornou um hábito incorporado pelo escultor, o qual manteve-se de sua estadia na Europa ao retorno para o Brasil. Dentre tais imagens, ele colecionou inúmeras reproduções de obras de outros artistas – que a ele provavelmente serviam de inspiração, mas a nós servem como pistas sobre o seu gosto e interesse dentro da tradição artística. Em uma fotografia do ateliê de João Turin, em Paris (Figura 53), realizada na época em que o artista instalou-se em Montparnasse, nota-se uma grande quantidade de elementos que compõem o ambiente: sua cama, logo ao fundo; o espelho misturado aos quadros da parede; a cadeira na qual sentara-se para posar à câmera, em seu personagem de dândi.

³⁴¹ TEMPSKI, Edwino Donato. Op. Cit. p.199.



Figura 53– João Turin no Ateliê de Paris. c.1911.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)



Figura 54A-C – Detalhes extraídos com reproduções fotográficas de obras de arte.

Cada informação aparente neste registro valeria um aprofundado estudo – entretanto, nos dedicaremos a observar em específico a presença de imagens colecionadas pelo artista, as quais compõem um grande painel organizado na parede sobre sua escrivaninha. Dentro da configuração da parede, há duas questões que valem maior destaque. Primeiramente, a presença de retratos realizados pelo próprio artista, seja na forma de estudos em desenho ou em sua forma final, em forma de efígie tridimensional. Esta proposta de exibição do seu trabalho retratístico, tratando essas imagens em perfil como quadros, é um formato que Turin seguiu utilizando durante sua carreira (como poderemos observar em fotografias de seu derradeiro ateliê de Curitiba). Em segundo lugar, é relevante observar como o artista arquivava suas edições de periódicos dentro de sua coleção, como quem pretende mantê-los à vista, seja em razão de possuírem neles informações relevantes para algum projeto corrente; ou por levarem registros fotográficos reproduzidos graficamente (Figura 54B). Por fim, vale considerar a presença sutil de alguns registros fotográficos inseridos casualmente entre seus trabalhos artísticos. Há, por exemplo, um pequeno cartão com a reprodução de um busto escultórico sobre sua escrivaninha, junto a outras imagens que assemelham-se também a reproduções de esculturas (Figura 54A). Porém, a imagem, a reprodução fotográfica que mais se destaca em seu ateliê é, nada mais nada menos, do que um cartaz emoldurado com um recorte da pintura *Monalisa*, de Leonardo da Vinci (Figura 54C), que é certamente um indício de sua predileção pela pintura italiana renascentista – mas não apenas isto.

Aos olhos dos indivíduos do século XXI, já acostumados ao fato dela ser pintura a mais visitada no Museu do Louvre, talvez a presença de uma reprodução fotográfica dessa pintura inicialmente não revele a importância que tem, como indício de um importante evento no terreno da fotografia. A presença desta imagem no ateliê de Turin é importante, porque, justamente, no mesmo ano da tomada fotográfica (em 1911) ocorrera o famigerado roubo da *Monalisa* pelo italiano Vincenzo Peruggia (1881-1925), caso que ganhou ampla repercussão internacional e promoveu a pintura a um nível de importância inédito. Até o início daquele século, *La Joconde* era uma pintura tão importante quanto outras obras de arte renascentistas. Porém, com o roubo e, mais que isso, com a especulação midiática no entorno do mesmo, muito em decorrência da repercussão de suas reproduções fotográficas, o retrato extrapolou o seu próprio significado, e tomou a proporção de um ícone popular. Assim, para além de fotografias da pintura e dos eventos que se desenrolaram no entorno da investigação, houve também uma profusão de ações jocosas³⁴² que repercutiam a ideia cômica de uma “obra de arte fugitiva”, por meio de cartões postais,

³⁴² Considerando-se inclusive neste bojo a proposta dadaísta subversiva de Marcel Duchamp em 1919, ao apropriar-se de um cartaz da pintura em questão para realizar a obra *L.H.O.O.Q.* Checar o Anexo III, seção 2.

charges, montagens, cenários para estúdios fotográficos, peças de teatro, quadrinhos e, até mesmo, insinuações de que o personagem literário de folhetim Arsène Lupin (criado por Maurice Leblanc em 1905, como uma sátira a Sherlock Holmes) teria sido o habilidoso autor do roubo. Artistas já bastante conhecidos, como Pablo Picasso (1881-1973), também chegaram a ser investigados como possíveis autores.³⁴³ Para além dos detalhes mais inusitados, cabe apontar que o evento destaca de maneira pontual a amplitude da transformação social envolvida pela possibilidade da reprodução técnica de obras de arte, que seria observada por Walter Benjamin em 1936, em especial por meio da ideia de “perda da aura”. Tal transposição entre o fenômeno da reprodutibilidade e a leitura de Benjamin sobre o mesmo é traduzida com precisão por Barbara Freitag:

A ‘aura’ é uma espécie de invólucro que envolve a obra de arte, contendo ‘elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja’. [...] A perda da aura ocorre em consequência de dois fatores básicos: a tecnificação crescente do mundo e a reprodutibilidade técnica da obra de arte, que leva a uma massificação do consumo dos bens artísticos. Ambos os fatores decorrem da modernização da sociedade burguesa do século XIX. A perda da aura não tem para Benjamin as consequências negativas que Horkheimer, Adorno e o último, Marcuse, atribuem à dissolução da obra de arte. É verdade que, também para Benjamin, com a perda da aura se destrói a unicidade e a singularidade da obra de arte, mas ao perder seu valor de culto seu valor de exposição se intensifica. A obra adquire uma nova qualidade: ela se torna acessível a todos, seu consumo generalizado se torna possível, ela adquire por assim dizer um novo valor: um ‘valor de consumo’. Ao contrário do que afirmava Adorno, a reprodução de um quadro da *Mona Lisa* como cartaz, de um romance de Balzac em *paperback* ou de uma sinfonia de Beethoven em disco não desvirtua a obra de arte. Apenas ela abandona os gabinetes e salões para ser divulgada e apreciada por todos. A reprodutibilidade técnica não somente assegura o consumo generalizado como transforma o caráter, a natureza intrínseca da obra de arte, modificando ainda a própria percepção do consumidor. Benjamin vê na foto e no filme exemplos privilegiados dessa mudança radical na concepção e percepção da obra de arte desaturizada. Por isso mesmo Benjamin não faz a mesma leitura que Adorno do processo de massificação e democratização do consumo.³⁴⁴

Portanto, no contexto da reprodutibilidade técnica, a ampla disseminação da reprodução de obras de arte, notadamente a ilustrada pelo fenômeno aqui exemplificado, alcançou uma magnitude sem precedentes, tornando-se um item de consumo em massa, sobrepujando as demais

³⁴³ CHARNEY, Noah. *The Thefts of the Mona Lisa: On Stealing the World’s Most Famous Painting*. New York: Arca Publications, 2011. Inúmeras notícias do roubo e recuperação da Monalisa são acessíveis na Biblioteca Nacional Francesa. Disponível em: gallica.bnf.fr.

³⁴⁴ FREITAG, Barbara. A obra de arte, a ‘aura’ e a perda da aura. In: *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.74-76.

técnicas de reprodutibilidade, conforme nos apresenta Benjamin.³⁴⁵ Pois, a xilogravura foi conhecida na Europa ainda no século XV (antes mesmo da imprensa desenvolvida por Goutemberg, em 1440), seguida por outros métodos de gravura, como a água-forte (1515), possibilitando desde então a veiculação de centenas de cópias desenhadas a partir de obras de arte, ainda durante o Renascimento. Do mesmo modo, a litografia inaugurou a possibilidade de ampliar a tiragem desses desenhos para vários milhares de exemplares, tomando uma escala muito ampliada. Entretanto, foi a partir da invenção da fotografia, ou, mais especificamente, do suporte fotográfico, que o processo de reprodução de imagens ficou “acelerado tão gigantescamente que pôde manter o passo com a fala”, transformando “a totalidade das obras de arte tradicionais em seu objeto”.³⁴⁶

É nesse sentido, justamente, que a presença de uma espirituosa fotografia emoldurada da *Monalisa* no ateliê de João Turin não pode ser considerada como casual, mas denuncia sua intimidade com o amplo fenômeno da reprodução de obras de arte, assim como seu envolvimento no clima enigmático que permeava o campo artístico na época. É plausível, inclusive, que a aquisição de uma reprodução da *Monalisa* entre os artistas franceses, em 1911, pudesse lhe funcionar como uma espécie de piada, uma declaração humorística sobre o caso, como quem diz zombeteiramente: “fui eu”.

As práticas de reprodução fotográfica não somente ampliaram a disseminação global das obras de arte, como também desencadearam o surgimento de uma verdadeira indústria na Europa, consolidando seu papel na democratização do acesso à arte. A possibilidade da reprodução fotográfica de obras de arte desenvolveu-se por meio da contribuição de fotógrafos como Eugène Disdéri (1819-1889) e Adolphe Braun (1812-1877) ainda no século XIX, como apontado por Gisèle Freund.³⁴⁷ Disdéri, conhecido como o inventor do formato *carte-de-visite*, propôs ao governo francês a ideia de fotografar de modo oficial as pinturas do Louvre, mas não chegou a realizar a atividade. Braun, por sua vez, um desenhista, foi um dos pioneiros a perceber o interesse em comum do potencial fotográfico para a reprodução de obras de arte, e executá-las usando as técnicas da época. Graças a inovações como as placas de negativo, conseguiu reproduzir pinturas de modo fiel e com alta qualidade, logo expandindo sua iniciativa para os museus. Ao conseguir uma coleção de quinhentos mil clichês, Braun formou uma empresa de reprodução industrial, que expandiu-se e manteve-se no mercado por muitas décadas, sendo administrada por seus filhos: “Em 1920, com

³⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014. p.13.

³⁴⁶ Idem. p.15;17.

³⁴⁷ FREUND, Gisèle. Fotografia, meio de reprodução da obra de arte. In: *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015. p.87-91. Sobre o mesmo tema, ver: KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. San Francisco: Yale University Press, 1999.

cento e oitenta trabalhadores, a *Braun & Cia.* produzia centenas de álbuns e guias e milhões de cartões-postais em preto e branco e a cores, de modo que à democratização das pinturas por imagens monocromáticas somamram-se as reproduções coloridas”.³⁴⁸

A indústria de reproduções teve destaque em toda a Europa durante o início do século XX, abrangendo tanto os impressores que se dedicam à reprodução de alta qualidade com obras de arte clássicas; e uma multiplicidade de editores que produziam cartões-postais mais acessíveis, destinados a um público mais abrangente. Esse setor atendia a uma demanda variada, com serviços fotográficos tanto para amadores quanto para artistas. Os anúncios eram apresentados até mesmo diretamente nos catálogos do Salão dos Artistas Franceses (Figura 55A e B), que incluíam a oferta de reproduções das obras de arte em exibição no próprio Salão, atendendo à crescente procura por itens colecionáveis de caráter artístico.

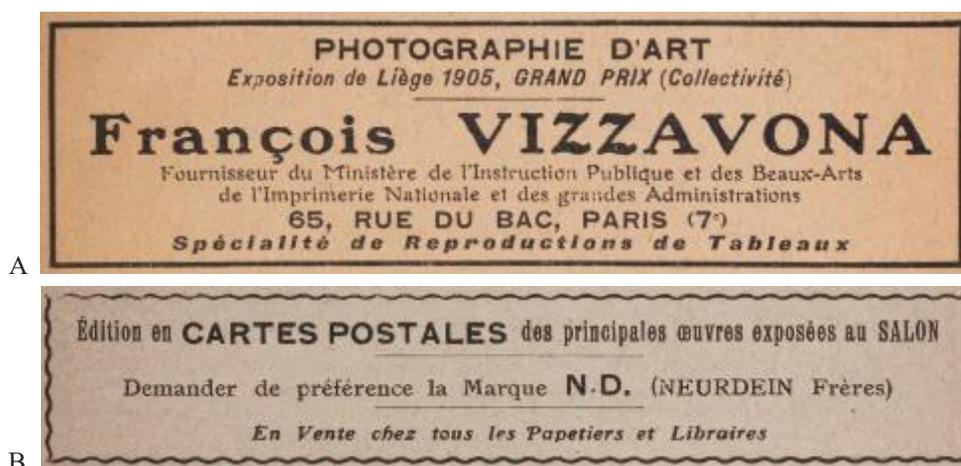


Figura 55A e B - Anúncios de serviços fotográficos dispostos no catálogo do Salão dos Artistas Franceses, 1913.

Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)³⁴⁹

Em remissão comparativa com o período de formação de João Turin, na Academia de Bruxelas, percebia-se em seu ateliê anterior (Figura 56), a presença significativa de reproduções de esculturas de outros artistas, o que demonstrava como estas referências se tornaram parte importante de seu método. Pois, ele não apenas colecionou fotografias, mas incorporou a técnica fotográfica como uma referência para a análise de elementos da escultura; e, portanto, uma ferramenta de estudo em sua prática escultórica.

³⁴⁸ No original: “En 1920, con ciento ochenta obreros, *Braun y Cia.* produce centenares de álbumes y guías y millones de postales en negro y en color, pues a la vulgarización de las pinturas por imágenes monocromas se superponen las reproducciones en color.” FREUND, Gisèle. *Ibid.*

³⁴⁹ Transcrição traduzida dos anúncios: Figura A. “Fotografia de Arte: [premiada em] Exposição de Liège 1905, Grand Prix (coletivo). François Vizzavona, Fornecedor do Ministério da Educação Pública e Belas Artes, da Imprensa Nacional e grandes administrações. Rua Du Bac nº65, Paris. Especialidade em Reproduções de Pintura”; Figura B. “Edição em cartões-postais das principais obras expostas no Salão. Pedir de preferência a marca *N.D.* (Neurdein Frères). À venda em todas as papelarias e livrarias.” *Société des artistes français*, 1913. *Idem*, n.p.



Figura 56 – Fotografia do ateliê de João Turin em Bruxelas. c.1910. Cartão-postal.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br).

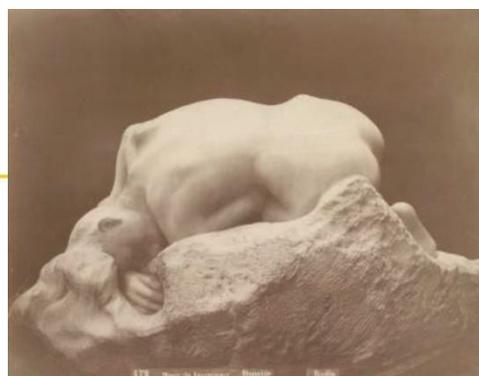


Figura 57 – Eugène Fiorillo, fotografia de *O Beijo*, de Rodin. Fotografia em salt print, c.1900.
Fonte: Museu Rodin (collections.musee-rodin.fr)

Figura 58 – Detalhe da Figura X com aproximação do conjunto de fotografias de esculturas.

Figura 59 – *Danaïde*. Cartão sem autoria atribuída, distribuído pelo Museu de Luxemburgo, Paris. N.d.
Fonte: Museu Rodin (collections.musee-rodin.fr)

Entre as imagens dispostas em um painel, destaco as reproduções das obras *O Beijo* e *Danaïde*, de Auguste Rodin (Figura 57 a Figura 59). Ou seja, mesmo antes de sua mudança para Paris, João Turin já tinha familiaridade com o trabalho do escultor francês por meio de fotografias – uma vez que este valia-se amplamente a técnica como meio de divulgação, contratando fotógrafos e promovendo a circulação de cartões-postais. Porém, Turin afirmou que, após tanto estudar as fotografias de Rodin, apesar de ter adorado a escultura *O Pensador*, quando finalmente teve a oportunidade de testemunhar as esculturas originais pessoalmente, decepcionou-se e chocou-se com a crueza da fatura, achou-a “brutal e feia”, e apenas após vinte visitas compreendeu verdadeiramente a proposta.³⁵⁰

Outros artistas registraram impressões sobre o impacto marcante do contato com a obra de Rodin. Em seu livro de memórias, Isadora Duncan também descreveu sua experiência ao visitar o pavilhão deste na Exposição Universal de 1900, “onde todas as obras do excelente escultor foram exibidas ao público pela primeira vez. Assim que entrei no pavilhão, fiquei pasma com a obra do grande mestre. Na época, eu não conhecia Rodin”. Na ocasião, quando percebeu que outros visitantes manifestavam confusão em frente às esculturas, os repreendeu: “vocês não sabem que a escultura não é uma cópia, mas um símbolo, um ideal da vida?”, questionava.³⁵¹ Sobre a comum reação de recusa à escultura moderna, posteriormente, João Turin registrou ainda que a maioria das pessoas não soube compreender obras de de aspecto formal mais expressivo, como as de Rodin, Antoine Bourdelle (1861-1929) ou Medardo Rosso (1858–1928), escultores aos quais ele considerava de fatura *impressionista*.³⁵² Então afirmou: “chocará incontestavelmente toda obra de caráter e de um temperamento emotivo e viril”.³⁵³ Pois bem, se compararmos esculturas de Rodin e Rosso às de Turin, a partir da fotografia do ateliê em Bruxelas (Figura 56), é possível captar a influência direta destas linhas estilísticas em sua

³⁵⁰ TURIN, Elisabete, 1998. Op. Cit. p.110.

³⁵¹ DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p.64. Publicado originalmente em 1927. Edição original em inglês: gutenberg.ca/ebooks/duncani-mylife/duncani-mylife-00-h-dir/duncani-mylife-00-h.html.

³⁵² “Apesar da existência de obras escultóricas de Degas e Renoir, não houve escultores diretamente filiados ao movimento. No entanto, como o termo passou a se referir a um estilo geral, e não às pinturas do grupo original, a obra do escultor francês Auguste Rodin e do italiano Medardo Rosso foram denominadas impressionistas. Suas esculturas transportam para a terceira dimensão o interesse por luz, movimento, espontaneidade, fragmentação e desintegração da forma operados pelo jogo de luz e sombra. Da mesma forma, obras de outras áreas que procuram captar impressões transitórias são denominadas com frequência *impressionistas* (com maiores ou menores justificativas)”. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da Arte Moderna*. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.18. Vale ainda observar que, segundo Luciano Migliaccio, entre os escultores italianos modernos a relação plástica com a pintura representava um precedente importante na experimentação sobre a textura e relevos. MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. In: PALHARES, Taisa Helena (Org.). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.70.

³⁵³ TURIN, João. Manuscrito nº 752c. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

fatura. Com relação a esta característica em comum, salienta-se que, assim como Rosso e Rodin, que “não chegam a reestruturar a forma plástica”, Turin tampouco ultrapassou esta fronteira, pois “o que os detém é a ideia da dignidade literária do material e da técnica estatuária”.³⁵⁴

Ainda com relação à questão das referências e influências sobre o processo criativo de Turin, é importante reforçar que naquele momento essa assimilação estética ocorria, precisamente, com o apoio da referência fotográfica, de modo que as suas interpretações sobre outros escultores, muitas vezes, dependiam da imagem vista pelas lentes da câmera. Uma posição crítica sobre essa interpretação estrita das obras de arte por meio de reproduções, em comparação com a observação direta das mesmas, também foi colocada por Turin: “nossos intelectuais formaram sua opinião pelos livros de crítica de diferentes autores, parece que nunca viram e estudaram as obras do original, formando assim uma cultura puramente teórica, ou melhor, literária e de fantasia”.³⁵⁵ A partir deste comentário, abre-se ainda uma reflexão sobre a questão da originalidade na escultura, que é tratada pelo escultor de uma maneira, ao mesmo tempo, sincera e ambígua. Pois, ele começa refletindo que a cópia de obras de arte é um problema dos artistas que seguem estritamente as fórmulas clássicas, tradicionais. Por outro lado, também manifesta a sua posição favorável à possibilidade da cópia, ou, da influência de outras obras de arte, na intenção específica de “estudar” uma composição. Ou seja, sua opinião era que a diferença se fazia pela *intenção* do artista frente a esta forma de assimilação: “Para o artista verdadeiro, não é necessário fazer monstruosidades para ser original, ele é sempre original e criador mesmo quando crê de estar copiando o seu modelo”.³⁵⁶ Assim, de certo modo, Turin autovalidava sua experiência de apropriação das imagens fotográficas.

Após a democratização da fotografia enquanto uma prática amadora, muitos artistas incluíram entre os seus procedimentos profissionais a apropriação de imagens fotográficas como referência de suas obras. Isso era especialmente comum entre aqueles que tinham como incumbência a figuração de retratos escultóricos, e que buscavam portanto representar as fisionomias de maneira fidedigna; ou, por outro lado, escultores que tinham como desafio a disposição precisa de gestos em movimento, tarefa facilitada pela fotografia. Desta maneira, a imagem instantânea desempenhou papéis significativos na alteração dos métodos de representação, em especial por meio da fragmentação visual, e proporcionara referências

³⁵⁴ ARGAN, Giulio Carlo. A realidade e a consciência. In: *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p.145.

³⁵⁵ TURIN, João. Manuscrito nº 642. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

³⁵⁶ TURIN, João. Manuscrito nº 748. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

substanciais para os artistas. Atentos à demanda, fotógrafos como Eugène Atget (1857-1927) aproveitavam-se do nicho para comercializar imagens genéricas de figuras-modelo denominadas como documentos para artistas “com o objetivo de reforçar a memória” sobre os detalhes de referentes, como “verdadeiros cadernos de esboços”.³⁵⁷ Do mesmo modo, as sequências fotográficas de Eadweard Muybridge (1830-1904), ao capturar movimentos com uma precisão sem precedentes, impactaram o estudo de inúmeros artistas na transição para o século XX, alterando a compreensão sobre a representação da figura humana (Figura 60). Por fim, a invenção das imagens cronofotográficas, e depois do cinema, tornou possível compreender com mais detalhes o comportamento estrutural do corpo em movimento.



Figura 60 – Eadweard Muybridge, *Mulher dançando (Human and Animal Locomotion)*. 1884-86.

Fonte: Kingston Museum (artsandculture.google.com/partner/kingston-museum)

³⁵⁷ FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.128.

[A cronofotografia está] nos modos de vivenciar a temporalidade fugidia que a modernidade constitui e, principalmente, funciona como importante engrenagem do investimento na realidade dos instantes. Nesse sentido, entre todos os cronofotógrafos que surgem nessa época, [...] Muybridge e Marey destacam-se porque suas cronofotografias atribuem, como poucas, legitimidade e visibilidade à espacialização do tempo. Colocam o observador diante da impossibilidade de, por si só, estar presente no presente, experimentar o instante e fixar-se em algum dos pontos que constituem seu processo contínuo de escape perceptivo. Apresentam, então, uma solução maquínica: testemunham por uma ‘presença fotográfica’, adquirida por meio do instantâneo. Mais ainda: com as cronofotografias, os instantes são ‘desembaraçados’, isoláveis e, então, tal presença fotográfica torna-se passível de arquivamento e opticamente legível.³⁵⁸

A possibilidade da imagem fotográfica, tanto em sua disposição instantânea como pela facilidade de sua disseminação e proliferação, permitia aos artistas a extração de elementos realistas por meio da percepção visual encontrada em outras imagens, integrando, assim, a fiabilidade objetiva da máquina com a liberdade criativa da fatura. Essas fotografias serviam como um elo direto entre o artista e a realidade visível, agindo como “esboços fotográficos”,³⁵⁹ ou seja, proporcionando aos artistas uma compreensão sobre fragmentos antes imperceptíveis aos olhos, os quais eram aproveitados no aperfeiçoamento de fundamentos tão antigos da representação tais como o movimento.

As relações entre a fotografia e o trabalho dos artistas que dela fizeram uso em seus ateliês são diversas e complexas; incluem riquíssima variedade, que ia do uso puramente instrumental da imagem fotográfica como um meio aparentemente passivo de reprodução, ao seu emprego como documentação visiva e fiel de algo que se desejava registrar, passando por experimentações originais e utilização das fotos como *esboços fotográficos*³⁶⁰

Apesar da ampla utilização e influência sistêmica da fotografia entre artistas, ela não foi, ao mesmo tempo, uma unanimidade. Em contraposição a esse fenômeno notavelmente moderno, o próprio escultor Auguste Rodin, defendeu, em 1911, numa entrevista ao crítico de arte Paul Gsell (1870-1947), sua crença de que a escultura não deveria buscar na simulação

³⁵⁸ SANZ, Cláudia Linhares. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, v.9, n.2, maio-ago. 2014. p.456.

³⁵⁹ Este conceito é também empregado na análise sobre a representação pictórica a partir de fotografias. Ver em: BUSNARDO, Larissa. *Esboços fotográficos*. In: *Fotografias pictóricas; pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2018. p.150.

³⁶⁰ DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços*. Florianópolis, v.19, n.28, dez. 2012. p.173.

do movimento o exagero do realismo. Mesmo sendo um admirador da fotografia (como já constatado), em uma menção direta aos instantâneos Rodin sustentou que a arte não deveria limitar-se a imitar a realidade capturada por ela, mas sim desafiar os limites da percepção visual. Para ele, o artista precisava ir além do registro fotográfico, ao buscar não a mera fidelidade do real, mas sua expressão: “se o artista consegue produzir a impressão de um gesto que se executa em vários instantes, o trabalho dele é, certamente, muito menos convencional do que a imagem científica onde o tempo é suspenso de forma abrupta”.³⁶¹ Apesar desta opinião, sabe-se que Rodin apropriava-se das reproduções de suas próprias obras como esboços sobre os quais interferia diretamente para analisar e implementar mudanças em suas esculturas, assim como, apesar de não fotografar, utilizava imagens fotográficas de terceiros como referência.³⁶²

Independentemente da discussão ética sobre o uso ou a recusa da fotografia na arte, é inegável a sua influência entre os artistas atuantes na transição para o século XX, dentre os quais alguns em especial a empregavam abertamente como parte da pesquisa poética. Alguns desses artistas, como Edgar Degas (1834-1917), produziam inclusive as suas próprias fotografias como parte inerente do trabalho escultórico, impulsionado pelo efeito experimental que a transposição de linguagens possibilitava, dedicando-se a realizar experimentações criativas com o novo meio imagético, ao revelar e retocar seus próprios negativos.³⁶³ Dentro desta aproximação, configurava-se uma nova modalidade e um novo perfil de artista:

No ponto exato de junção dessas possibilidades, estava a particular figura do pintor-fotógrafo ou do *escultor-fotógrafo*. Para muitos desses artistas-fotógrafos, a reprodução mecânica do real se constituía como fonte de inspiração, uma alternativa manipulável. Para outros, uma minoria, se inseria estruturalmente em diversas fases intermediárias do percurso criativo de elaboração de uma obra, da consciente e predeterminada, escolha do assunto até uma série de sucessivas intervenções sobre a própria materialidade da fotografia.³⁶⁴

³⁶¹ RODIN, Auguste. O movimento na Arte. 1911. In: *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p.61.

³⁶² Consultar comparativo no Anexo III, seção 4B. Sobre o tema, ver: PINET, Hélène (Org.). *Rodin, do ateliê ao museu: fotografias e esculturas*. São Paulo: Base sete projetos culturais, 2009.

³⁶³ Consultar comparativo no Anexo III, seção 4B. Sobre o tema, ver também: DANIEL, Malcolm. *Edgar Degas, Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999; REXER, Raissa. Por meio das lentes do pintor. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Orgs.). *Degas: dança, política e sociedade*. São Paulo: MASP, 2021.

³⁶⁴ DAZZI, Camila. 2012. Idem.



Figura 61 – Estantes do ateliê de João Turin.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

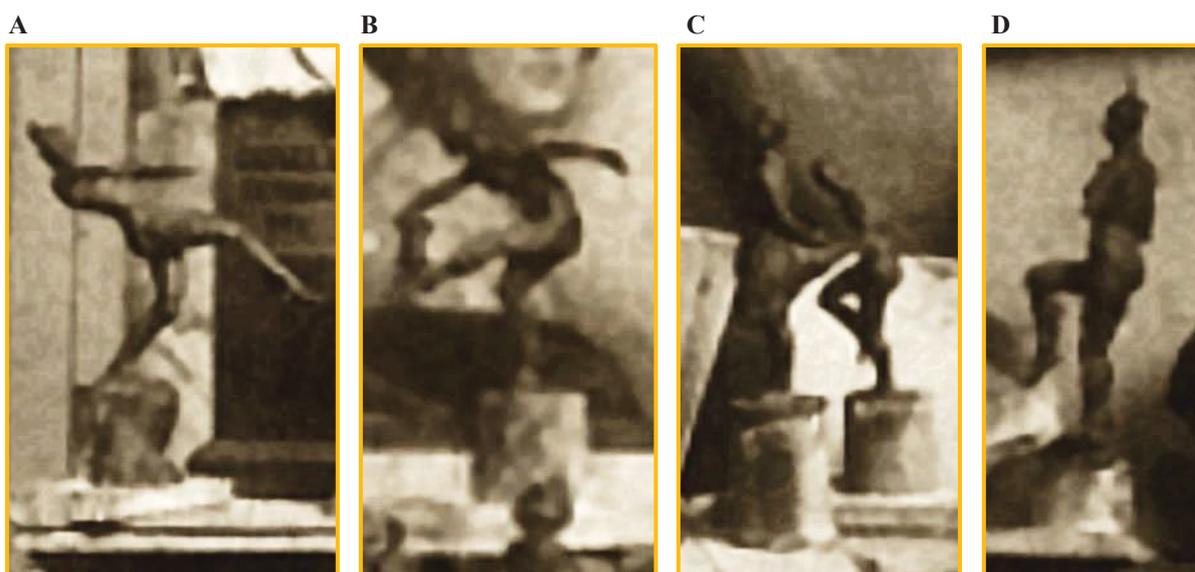


Figura 62A a D – Detalhes com os pequenos estudos escultóricos de bailarinas no ateliê.

Por fim, em outra fotografia de João Turin, que revela um novo ângulo do seu ateliê em Paris (Figura 61), observam-se dispostos entre outros trabalhos, de maneira muito discreta, vários pequenos estudos modelados em argila, os quais proporcionam mais pistas acerca de seu aprofundamento na representação da figura humana e a intrínseca configuração do movimento. Tratam-se, não por acaso, de várias bailarinas (Figura 62A a D). Esse dado nos fornece uma ideia um pouco mais concreta sobre os caminhos por onde sua investigação plástica assemelhou-se à de Degas e Rodin, os quais por influência da fotografia instantânea também se dedicaram a explorar múltiplas poses acrobáticas desta mesma temática.



Figura 63A e B – Detalhe de uma armação utilizada como estrutura para a modelagem de uma figura humana. Extraído de uma fotografia do ateliê do escultor, em Curitiba. n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

É importante considerar ainda que, devido às limitações da técnica de modelagem em argila, a estrutura interna que se deseja dar aos membros e à postura do modelo exige um cuidadoso planejamento e rigor (Figura 63A e B). Caso contrário, há grande risco de a peça parecer desproporcional e não refletir a ideia original. Ou seja, o potencial de precisão na execução da peça é uma competência essencial, especialmente para representar artisticamente o movimento. A bailarina se torna, portanto, um pretexto artístico para demonstrar e apreciar essa habilidade, pois exige do escultor esse nível de precisão.

A modelagem em cera ou argila geralmente requer o uso de uma armação, feita de seções centrais de madeira ou metal com cabeças e membros indicados pela fixação de arames em forma de alças. Esta estrutura parte firme, parte flexível,

é então coberta com o material de modelagem, que é lentamente construído, mas com firmeza. A flexibilidade das extremidades da armação permite ao escultor dobrar os membros e a postura do modelo de acordo com as necessidades de sua concepção original e da peça de final. É certo, portanto, que o tamanho real e a escala da armação devem ser precisos, caso contrário, corre-se o risco do modelo final parecer desproporcional. Quanto mais tempo e esforço forem dedicados à estruturação da escala original, melhor será o resultado.³⁶⁵

Por sua vez, portanto, ao absorver as bases da utilização da fotografia como ferramenta de estudo para a representação artística, João Turin demonstrou notório interesse no estudo do movimento como um fundamento da linguagem escultórica, a qual antepunha com seriedade: “é impossível se pintar ou esculpir uma perna em ter o conhecimento profundo do desenho e da anatomia, o que não é nada ainda – porque requer mil coisas ainda antes de ter audácia de lançar-se na execução de tal obra”, afirmou.³⁶⁶

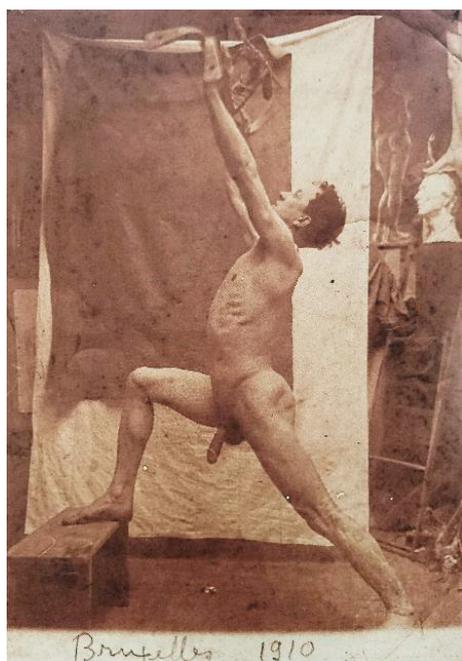


Figura 64 – João Turin posando como modelo para o estudo anatômico. Bruxelas, 1910.



Figura 65 – Fotografia da escultura *Sísifo*, por João Turin.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

³⁶⁵ No original: “Modelling in either wax or clay usually requires the use of an armature, formed from wood or metal center sections with heads and limbs indicated by the attachment of looped wires. This part firm, part flexible grid is then covered in the modelling material, which is slowly but surely built up. The flexibility of the extremities of the armature allows the sculptor to bend the limbs and attitude of the model to suit the requirements of both his original conception and the finished bronze. It goes without saying, therefore, that the actual size and scale of the armature must be exactly accurate otherwise there is more than a danger of the finished model appearing out of proportion. The more time and trouble taken over the original scaling, the better the result.” PAYNE, Christopher. *The Modelling and Casting Process*. In: *Animals in Bronze*. London: ACC, 1988. p.14.

³⁶⁶ TURIN, João. Manuscrito nº 778. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Na chave desta orientação, cumpre ressaltar o papel de um desafio promovido por Van der Stappen em Bruxelas, focado na avaliação sobre a representação da figura humana, motivou-o a aprofundar-se significativamente na destreza desse gênero.³⁶⁷ Então, ele empregou a fotografia como uma ferramenta de precisão, inclusive registrando-se nu em uma pose audaciosa, fazendo as vezes de seu próprio modelo (Figura 64). Por mais improvável que pudesse parecer o contraste entre esta faceta do artista e aquela posteriormente construída por sua auto-imagem intangível,³⁶⁸ Turin de fato se propôs ao exercício, provavelmente determinado a demonstrar maior realismo em seus estudos de anatomia. Apesar de sabermos sobre a propensão de Turin para realizar parcerias com seus amigos artistas, como Zaco, não foi encontrado registro sobre a autoria da foto. Mas, é plausível supor que a fotografia tenha sido um estudo basilar para sua escultura representando o personagem mitológico *Sísifo*,³⁶⁹ especialmente na angulação e na compreensão minuciosa do comportamento muscular das pernas (Figura 65).

A possibilidade fotográfica, de modo geral, impactou positivamente aos escultores modernos, oferecendo-lhes a oportunidade pontual de aprofundar suas investigações plásticas. Ao aprenderem a utilizar a fotografia como uma fonte de inspiração e referência, os escultores viram-se paradoxalmente libertos das restrições inerentes à representação naturalista. Isso propiciou-lhes a capacidade de adaptar suas criações à livre invenção estética. Ou seja, a liberdade então conquistada, impulsionada pela fotografia, permitia a procura por novas abordagens e expressões artísticas, desencadeadas no florescimento da arte moderna.³⁷⁰

³⁶⁷ TURIN, João. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947. p.103.

³⁶⁸ Para esta reflexão, Yves Michaud contribui ao demonstrar que “a presença do artista como corpo e como vida permaneceu durante muito tempo invisível ou marginal. Fossem quais fossem a força e a visibilidade da expressão, a grandeza do gênio ou a ambição do trabalho, o corpo-artista sempre se mantinha aquém da obra e fora dela. Podia ser o seu tema, nunca o material como tal, e não aparecia como o corpo produtor que é. O artista era desencarnado, certamente prometido, um dia, às celebrações dos biógrafos: não se adivinhava que ele era um macho *voyeur* e libidinoso, a não ser por suas opções e seus enquadramentos. [...] As coisas mudam a partir dos anos de 1910.” MICHAUD, Yves. O artista como corpo. In: CORBIN, Alain (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar*. 4ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p.558.

³⁶⁹ A lenda de Sísifo tem várias versões. Uma conta que por vingança Zeus o atingiu com um raio, lançando-o ao Inferno. Lá, como punição, foi condenado a rolar incansavelmente uma imensa pedra morro acima. Porém, sempre que a pedra alcançava o topo, caía novamente devido ao seu próprio peso, forçando Sísifo a recomeçar o tormento. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

³⁷⁰ No original: “[Ils] ont su extraire de la photographie [...] les éléments nécessaires à la création. Liberés des contraintes de représentation du réel, ils purent adapter leurs réalisations à la pure invention esthétique. Cette liberté nouvelle conférée par la photographie permit l’approche et l’épanouissement de l’art moderne.” TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. *Etnologie française*, vl.XX, n°4, 1990. p.439.

Caro amigo Brecheret

Na década de 1910, os atelieres individuais para artistas em Paris costumavam ser localizados em espaços especificamente destinados a este fim, no bairro de Montparnasse, uma área próxima ao centro da cidade, cercado de cafês e, na época, relativamente barato em proporção ao valor limitado do auxílio financeiro recebido pelos pensionistas.³⁷¹ Enquanto comunidade, portanto, o bairro e seus estabelecimentos tomados por agentes culturais estendiam o espaço de trabalho, formando uma rede ilimitada de interações sociais que oportunizavam debates, colaborações e o enriquecimento das produções artísticas, de modo geral. O compartilhamento de espaços de trabalho e a disputa ferrenha por vagas em Academias e oficinas de mestres, acesso a galerias, concursos e encomendas, além de premiações nos principais salões de arte europeus também pressionavam os artistas a prontamente eleger as suas afinidades e ampliar as interlocuções. Nesse contexto, de modo simbólico, a conquista de um ateliê próprio corroborava para promover a contextualização profissional do indivíduo na tessitura do seu ambiente artístico. Igualmente, enquanto um espaço íntimo e intrinsecamente ligado à trajetória de cada artista, de modo prático o ateliê próprio tinha importância determinante para o estudo, a análise do caminho criativo e a livre exploração de técnicas, materiais e abordagens por parte do artista, constituindo assim a fonte de elaboração dos seus estilos. Por outro lado, os artistas estrangeiros que se aventuravam a atravessar continentes para participar do campo artístico francês, como João Turin, não deixavam de vivenciar diariamente no ateliê as repentinas adversidades e incertezas que eram comuns a todos – mas audaciosamente superadas.

Ao realizar um levantamento documental sobre a trajetória de Zaco Paraná, Edwino Donato Tempiski³⁷² observou que nos orçamentos do Estado do Paraná constava a informação referente ao pagamento das bolsas dos dois artistas, as quais não seriam renovadas a partir de 1914. Portanto, como não contavam com nenhuma garantia de apoio financeiro, quando declarou-se o início da primeira guerra mundial os dois escultores decidiram dividir um apartamento. A partir de então, para sustentarem-se, Turin e Zaco trabalharam em ocupações extenuantes e em nada relacionadas às produções artísticas. Zaco foi carregador de malas e conseguiu emprego como operário em uma fábrica de artigos de cerâmica.³⁷³ E Turin, na

³⁷¹ PECCININI, Daisy. 2011. *Idem*, p.53.

³⁷² TEMPISKI, Edwino Donato. *Op. Cit.* p.199.

³⁷³ *Ibid.* p.49.

mesma época, passou a trabalhar como alimentador das máquinas de impressão no jornal *Le Matin*. Cumpre notar sobre este fato que, nesses ofícios temporários, ambos conseguiram fazer bom uso do seu conhecimento industrial adquirido na formação que receberam na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.

Mesmo havendo esta disponibilidade básica de subsistência, é necessário reforçar como a experiência da década de 1910 fora traumática para todos os indivíduos que precisaram lidar com as inúmeras imposições, consequências e condições de adversidade que somaram-se à própria guerra. Para aqueles que voluntariaram-se a trabalhar em favor dos Aliados, como João Turin, que atuou em um hospital como enfermeiro, além da frustração de não conseguir realizar os seus projetos profissionais e da exaustão decorrente da dupla jornada de trabalho, havia ainda o choque pelo contato diário com os ferimentos próprios de uma guerra especialmente cruel. Também no âmbito da saúde, não se pode esquecer que em 1918 houve a pandemia altamente mortal da influenza, a “gripe espanhola”, a qual somada às baixas possibilidades de higiene e condições climáticas intensamente desfavoráveis (um frio extremo e chuvas torrenciais), agravou de maneira brutal a mortalidade no período. De fato, “o mundo inteiro demorara a reconhecer a pandemia [...]. A negligência custou caro: a gripe fez, em menos de cinco meses, um número de vítimas superior aos mortos na guerra”.³⁷⁴ Ademais, haviam também inúmeras questões próprias ao contexto social, como a ampliação da pobreza e o pânico coletivo associado à xenofobia enfrentada nas ruas, que levaram Turin a sofrer perseguições e agressões, apenas por ser um estrangeiro. E para concluir a densidade emocional dos seus infortúnios pessoais, vale lembrar que o pai de João Turin também falecera naquela década, sem conseguir despedir-se do filho.³⁷⁵

Tendo em vista, portanto, a soma de todos os fatos que em poucos anos atravessavam a experiência desse indivíduo – que, a princípio, encontrava-se naquele ambiente pelo sonho de aperfeiçoar-se como escultor – é compreensível como o enfrentamento de toda essa conjuntura interferiu em sua percepção sobre a condição de um artista autônomo em Paris. Em um desabafo, escreveu: “quanto é difícil a carreira de um artista pobre, por esforço que faça não chega a obter os meios necessários à realização de seu ideal, a não ser depois de longos e penosos anos. Poucos os que são felizes na idade de 30 anos”.³⁷⁶ Quando entrevistado

³⁷⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p.15.

³⁷⁵ TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.40-51.

³⁷⁶ TURIN, João. Manuscrito nº 0749-2/3. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

por Valfrido Piloto, anos depois, Turin relatou outras lembranças sobre a situação dolorosa vivida no estrangeiro:

Aqui é ocasião para narrar outro fato, bem e tristemente ilustrativo da situação de um artista pobre em Paris. Certa ocasião, obtida de uma senhora um cartão de apresentação para o arquiteto dos jardins daquela capital, no sentido de me empregar num grande atelier de decoração. Fui ao arquiteto e este, atendendo ao pedido, me apresentou o atelier. Fiquei jubiloso, certo de que encontrara emprego decente, de boa renda e de futuro. No dia imediato apareci, todo trêmulo de satisfação para receber as primeiras ordens. Sabe o que me deram? Armaram-me de uma pá, apontaram para um carrinho de mão e mandaram que eu transportasse, trabalhando o mais possível, uma montanha de lixo de um lado para o outro [...]. Depois de 5 anos de estudo acurado na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas, era essa a única tarefa que Paris julgava à altura de minha capacidade! [...] Apesar de toda a humilhação, a fome obrigou-me àquele trabalho degradante. No terceiro dia, porém, fora talmente pesada a labuta, que caí desfalecido. Felizmente o contramestre me socorreu. A ele tive a franqueza de dizer que estava aniquilado pelo trabalho exaustivo, pela fome e pelo frio, expus-lhe a situação a que ficara preso. Deu razão às minhas lamentações e incumbiu-me de fazer dois grandes baixos-relevos: *As artes* e *As ciências*. Realizei-as em pedra e conseguiram a 2ª medalha para a casa, na exposição de Gaud. O sucesso valeu a minha nomeação para modelador do atelier. Ganhando ordenado razoável, pude juntar algumas economias que me facilitaram a expor a figura *No Exílio*, no Salão dos Artistas Franceses [...]. Tudo estremeceu [em 1914], todas as atividades se viram prejudicadas, e os artistas foram obrigados a esquecer a Arte. Durante a guerra, a única preocupação foi a guerra mesma que absorveu todas as atenções e cuidados. Como todo cidadão latino habitando a França, vi-me na obrigação moral de prestar serviços aos Aliados. Tornei-me, então, enfermeiro no Hospital 50, durante três anos, e para viver empreguei-me nas oficinas do [jornal] *Le Matin*, trabalhando da meia-noite às 7 horas da manhã, entre velhos lutadores de circo, num ambiente em que as palavras mais amáveis eram grosseiros insultos. Foi esse, confesso, o trabalho mais rude e pesado de minha vida.³⁷⁷

Ao considerarmos a trajetória profissional de João Turin, é compreensível que a solução por ele encontrada para resolver quase todas as adversidades na Europa consistisse em agarrar-se às suas convicções pessoais e dedicar-se somente ao trabalho – acreditando que ao demonstrar seu esforço, mesmo quando as condições eram inviáveis, aos poucos conseguiria abrir espaços de oportunidade. Pois, como expressou em outro contexto, os “verdadeiros” artistas são “scientes de sua força compreendem a sua nobre missão de apóstolo

³⁷⁷ TURIN, João. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947. p.103-106.

e o seu dever perante a *belleza*".³⁷⁸ Talvez esta perspectiva lhe parecesse muito realista, acompanhando o otimismo em que então estava envolvido o cenário cultural, no início do século XX, onde muitos acreditavam no mito do "*self-made man*" – o homem auto-realizado, capaz de tudo conquistar somente com perseverança e disciplina, mesmo sem dispor de recursos ou vantagens palpáveis.³⁷⁹ No entanto, é indiscutível que as circunstâncias externas não demorariam a desafiar todas essas certezas.

Para além das questões imprevisíveis impostas pela política e pela saúde pública, existiam também os desafios estruturais já incorporados à instituição em que Turin pretendia adentrar – a Arte. Para adaptar-se à cultura da sociedade receptora, ele decidiu afrancesar o seu nome, apresentando-se a partir de então como Jean-Zanin Turin, e gravando em suas novas peças a assinatura Z. Turin, ou Zanin Turin.³⁸⁰ Mas, o ambiente artístico parisiense era atravessado por uma rede de influências e dinâmicas bastante complexas que moldavam as condições de produção e reconhecimento profissional. A disseminação de modelos culturais desempenhava um papel crucial na regulação das normas e expectativas e na definição de gostos e influências, impondo padrões e valores compartilhados aos artistas. Frequentemente, a hierarquia dos gêneros ou o domínio da tradição clássica, por exemplo, eram considerados critérios inegociáveis, com o refinamento artístico sendo julgado à luz de parâmetros historicamente estabelecidos. Ou seja, para conquistar o reconhecimento desejado, competindo por visibilidade nas academias e nos mais disputados salões de arte, os artistas precisavam compreender e satisfazer muitas dinâmicas institucionais e mercadológicas. Nesse sentido, como em uma metáfora sugerida por Norbert Elias, poderíamos considerar esse contexto como um jogo no qual a chave para alcançar oportunidades residia na compreensão das interdependências que configuravam o sistema artístico.³⁸¹

Atravessar as complexas redes de influência, tradição e competição que entremeavam a cena artística da época exigia demonstrar não apenas habilidades técnicas, mas também sociais, especialmente em relação aos salões europeus mais tradicionais. Na entrevista dada

³⁷⁸ TURIN, João. Manuscrito nº 50-2/3. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

³⁷⁹ Facundo Guerra analisa a expressão como uma imagem meritocrática, sendo esta utilizada desde o século XIX para descrever o tipo "indivíduo empreendedor" que acredita conquistar seu status puramente a partir dos próprios esforços. GUERRA, Facundo. 2020. Op. Cit. p.334.

³⁸⁰ Entretanto, esta medida não parece ter facilitado a redação de seu nome nos veículos da imprensa, pois em uma nota de jornal arquivada pelo artista, ele foi nomeado como J. -L. Turin (Jean-Luc Turin). Observa-se que esta é uma das razões que dificultam a pesquisa em periódicos.

³⁸¹ ELIAS, Norbert. O rei prisioneiro da etiqueta e das chances de prestígio. In: *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.158.

a Valfrido Piloto, João Turin enfatizou a dimensão pessoal que as suas primeiras encomendas tiveram ao oportunizar a sua inscrição para o Salão dos Artistas Franceses, em 1912. Mas, vale considerar, este feito era mais vantajoso do que satisfatório. Pois, para um artista estrangeiro, subsidiado pelo Estado e nativo de uma província onde a escultura ainda era uma linguagem incipiente, adentrar o sistema de arte francês era a forma mais convincente de provar o cumprimento das expectativas sobre o aproveitamento de seu pensionato e o próprio mérito de seu trabalho.

Embora acusado de estar envelhecido por manter-se demasiadamente enraizado na tradição acadêmica, o Salão, permanecia sendo um evento oficial de grande repercussão artística e histórica no século XX, atraindo anualmente profissionais do mundo todo que o procuravam como uma espécie de vitrine, assim como um instrumento de validação artística. Apesar das controvérsias que cercavam o seu júri e o próprio sistema de consagração – pois tendiam a favorecer os artistas que propunham trabalhos mais conservadores (em detrimento aos vanguardistas) – a instituição ainda assim ostentava um prestígio simbólico substancial e desempenhava um papel central no âmbito das artes.

Na *folle époque* eram cinco os grandes salões. [...] na primavera abriam-se os salões tradicionais, o dos Artistas Franceses e o da Nationale; e, de 1923 em diante, também o Salão das Tulherias. [...] O mais tradicional e acadêmico, admirado pelos congêneres que se espalharam pelo mundo no século XIX, inclusive no Brasil, era o Salão dos Artistas Franceses, que sucedeu o Salão Real [criado em 1667].³⁸² Em 1881 organizou-se, já livre da administração real, a Sociedade dos Artistas Franceses, promotora do salão. Em 1920, ela apresentava sua 133^a mostra [...]. As obras expostas no Salão dos Artistas Franceses eram selecionadas por um júri³⁸³ que logo se mostrara resistente à renovação e aos talentos jovens. [...] O Salon está incluído na estrutura oficial da arte francesa, patrocinada e protegida pelo governo. Seus

³⁸² Importante registrar que os outros salões franceses surgiram por meio de rupturas: “Em 1890, alguns membros influentes da Sociedade - entre eles, Rodin - abandonaram-na para fundar Sociedade Nacional de Belas-Artes, que também abriu o seu salão anual, de início mais receptivo à inovação. [...] Entre a fundação da Sociedade dos Artistas Franceses e a da Sociedade Nacional de Belas-Artes surgiu, em 1884, a Sociedade dos Artistas Independentes, criada por artistas inovadores, normalmente recusados pelo júri do salão [...]. Estes organizaram o Salão dos Independentes sob o lema “Nem júri, nem recompensas”, [...] e expunham todas as obras que lhes fossem enviadas.” BATISTA, Marta Rosseti. Os salões. In: *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: 34, 2012. p.53.

³⁸³ Complementa-se que “o sistema de seleção por júri foi introduzido em 1748. Por tratar-se da única exposição pública a realizar-se na Paris da época, o *salon* representava para a arte acadêmica oficial um meio de controle [...]. Em 1881 o governo subtraiu o patrocínio oficial do evento, que passou a ser montado pela *Société des Artistes Français* organizada para esse fim; o júri do ano seguinte era eleito a cada ano pelos expositores.” CHILVERS, Ian. 2007. Op. Cit. p.474.

expositores os *pompier*s,³⁸⁴ como eram chamados então, pertenciam ao passado, dedicando-se um academismo exaurido, conservando ainda algum público entre a burguesia francesa, mas com seus espaços grandemente reduzidos nos anos 1920. Entretanto, para os artistas e o público estrangeiros, de vários países, o Salon continuava com seu prestígio, como para a ‘arte oficial’ brasileira. Tanto este salão quanto o da Nationale recusavam-se a expor qualquer proposta mais inovadora.³⁸⁵

A primeira obra que João Turin conseguiu inscrever e expor no Salão dos Artistas Franceses, em 1912, foi a escultura *No Exílio*. Esse trabalho tinha mais de dois metros de altura, era uma imagem expressiva, enquanto representação de sua sensibilidade enquanto artista outsider no âmbito euripeu, além de ser, ainda, uma obra potente em seu aspecto formal. Como indicado, a escultura havia sido realizada ainda na Academia de Bruxelas, sob a orientação de Van der Stappen. O feito havia sido favorecido após conquistar o já mencionado prêmio resultante de um desafio proposto pelo professor, com enfoque na demonstração do domínio da anatomia – porquanto, a partir de então, ele receberia como recompensa o direito a um ateliê próprio na Academia e acesso a um modelo. O suporte institucional dado para viabilização desta escultura foi crucial para expandir as ambições do artista. Foi a partir dessa escultura que Turin de fato obteve as suas primeiras conquistas profissionais na Europa, já que, com a mesma, ele conquistou o prêmio de *Menção Honrosa* dentro do mais tradicional salão francês – ou seja, já em sua primeira participação (Figura 66). A proeza de ser contemplado naquele sistema altamente restritivo certamente contribuiu para motivar *Jean Turin* a tentar manter-se relevante dentro do apinhado ambiente artístico europeu.

Deve-se observar, porém, que de Bruxelas a Paris, como denuncia uma comparação entre fotografias, a obra passou por alterações significativas em sua composição geral. Aparentemente, na primeira fotografia (Figura 67), realizada em Bruxelas, a escultura ainda estava incompleta, podem-se observar inclusive as hastes de apoio utilizadas no processo de execução. Em uma fotografia intermediária (Figura 68), que já leva o título *No Exílio* assinado na parte inferior, a mesma escultura aparece com algumas adições, estando a figura agora recapilada e portando um indumento. Já na fotografia do ateliê de Turin em Paris (analisada anteriormente, Figura 53) a obra aparece em destaque ao fundo da cena, e, pela tonalidade da imagem fotografada, supõe-se estar fundida em bronze (Figura 69).

³⁸⁴ Nome pejorativo dado à arte acadêmica “em particular às pinturas históricas mais pretensiosas do final do século XIX. Diz-se que o termo deriva da prática de fazer modelos nus posarem com capacete de bombeiro em substituição aos antigos elmos de batalha - *pompier* é a palavra francesa para bombeiro”. Ibid. p.419.

³⁸⁵ BATISTA, Marta Rosseti. Op. Cit. p.53.

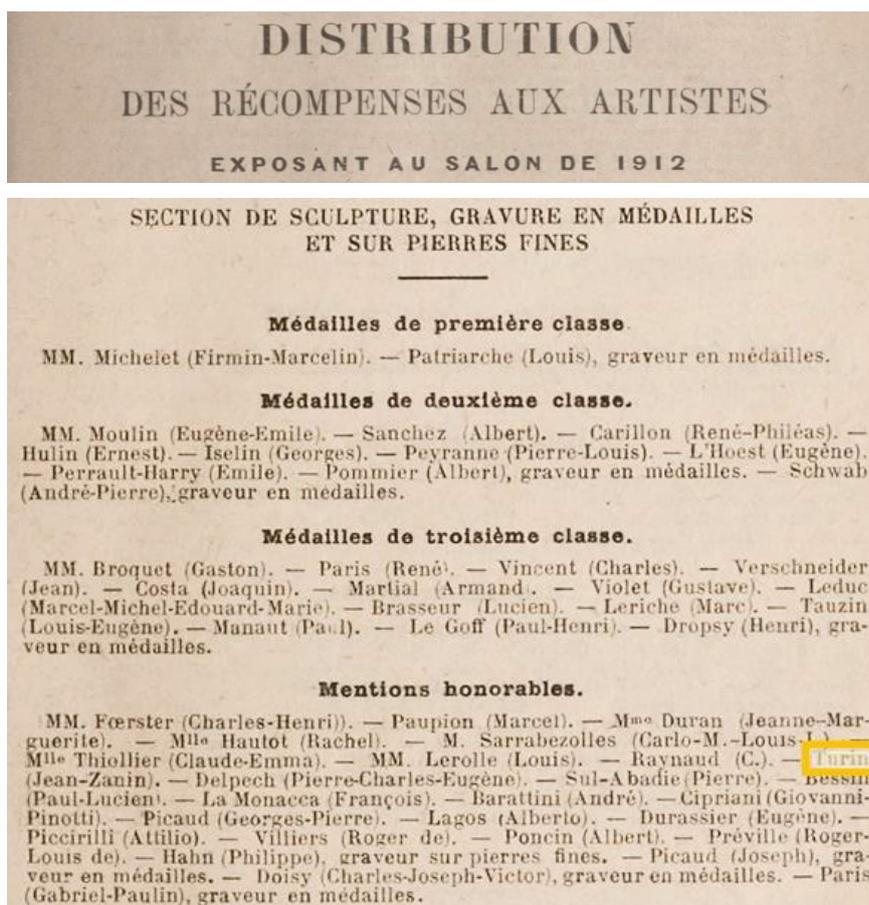


Figura 66 – Lista de recompensas aos artistas expositores. Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1912.

Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)



Figura 67 – Fotografia de João Turin com a obra *No Exílio*. Bruxelas, 1910.



Figura 68 – Fotografia de *No Exílio*, escultura em gesso, João Turin, Bruxelas, 1910.



Figura 69 – Detalhe com a obra *No Exílio* em fotografia do ateliê de Turin em Paris, c.1911.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Ao contemplarmos as cópias fotográficas desta escultura, também verifica-se um grande desgaste material, talvez pelo excesso de manuseio e mau acondicionamento de tais objetos, especialmente considerando-se o duro contexto enfrentado pelo artista, junto ao desfecho dramático dado às suas obras parisienses – assunto a que chegaremos no final deste capítulo. Por hora, cumpre notar que, para além da idade destes documentos, essa condição de deterioração é uma consequência objetiva que sugere mais uma pista sobre o relacionamento do escultor com os registros de sua obra. Pois é fácil imaginar que, além de carregá-las consigo (como objetos íntimos e afetivos, preservando-as por perto em todas as fases de sua trajetória), Turin também não exitaria em mantê-las sempre expostas como uma comprovação de seu feito e uma insígnia de distinção, provavelmente junto às outras tantas fotografias que eram vistas em seus atelieres.³⁸⁶

Após 1912, outras edições do Salão receberam a inscrição das esculturas de João Turin, todas feitas em gesso, e, na maioria das vezes, incluindo mais de uma obra. No ano seguinte, apresentou a escultura *Le feu sacré*, ou *Fogo Sagrado* (Figura 70 e Figura 71) junto de um busto de José Maria da Silva Paranhos Júnior, o *Barão do Rio Branco*. Já em 1914, ao invés de participar na modalidade escultórica, como de costume, desta vez Turin fora inscrito na sessão de “medalhas”. Tradicionalmente, os artistas desta modalidade no *Salon* costumavam ser listados na mesma categoria dos escultores, formando um grande segmento denominado “Seção de escultura, gravura em medalhas em pedras finas”, como nos informam os catálogos do Salão dos Artistas Franceses. Pois bem, esta particularidade deu-se em razão de naquele ano João Turin ter apresentado três placas em baixo-relevo com efigies de ilustres figuras brasileiras: *José Gomes Pinheiro Machado*, *Olavo Bilac* e, novamente, o *Barão do Rio Branco* (Figura 72 e Figura 73). Após estas participações, com o início da Guerra, Turin passou a dedicar-se a outras atividades profissionais por subsistência, como já observado, afastando-se do salão francês até 1921, ano em que expôs mais um busto junto à imagem de um cachorro em “tamanho natural”, intitulada simplesmente como *Le chien*, ou *O cachorro* (Figura 74 e Figura 75).

³⁸⁶ Cabe aqui destacar brevemente que entre setembro e outubro de 2023, durante o momento de finalização desta pesquisa, foi inaugurada uma réplica desta obra no Memorial Paranista, recuperada por meio destas fotografias. “Luna do Rio Apa realizou a releitura em argila, a partir de fotografias de época, resultando em uma imponente escultura com 2,70m de altura e mais de 300 quilos. Em um segundo momento, o escultor Edson de Lima fez a moldagem para produção da escultura em gesso pedra. A última etapa foi a fundição em bronze, através de uma parceria em que a Família Ferrari Lago cedeu o molde em silicone para a [Fundação Cultural de Curitiba] fundir a escultura, que será incorporada ao acervo municipal da cidade. Toda a produção foi feita no Ateliê de esculturas do Memorial Paranista, administrado pela prefeitura.” *Obra de João Turin ganha releitura em comemoração aos 145 anos de nascimento do artista*. Gazeta do Povo. 15 set. 2023. Disponível em: gazetadopovo.com.br/pino.



Figura 70 – Fotografia de *Fogo Sagrado*, escultura em gesso. João Turin, 1912.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

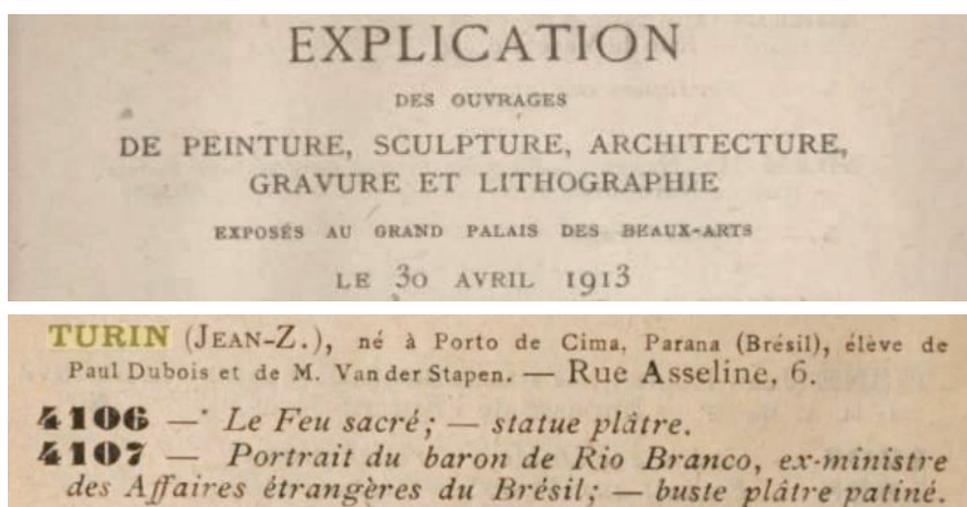


Figura 71 – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1913. n.p.
Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)



442 GRAVURE EN MÉDAILLES, ETC.
TURIN (JEAN-ZANIN), né au Brésil, élève de MM. Paul Dubois et Vander-Stapen. — Rue Vercingétorix, 5.
4626 — *Un cadre contenant des plaquettes en plâtre :*
 1. Baron do Rio-Branco, illustre chancelier brésilien. — 2. Olavo Bilac, de l'Académie brésilienne. — 3. Pinheiro Machado, vice-président du Sénat brésilien.

Figura 72 – Fotografia do quadro de efígies de Pinheiro Machado, Barão do Rio Branco e Olavo Bilac, placas de baixo-relevo em gesso. João Turin, Paris, 1914.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 73 – Trecho do Catálogo de Gravação em medalhas do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1914.

Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)



TURIN (JEAN-ZANIN), né à Curitiba (Brésil), élève de Paul Dubois et Vander Stappen. — Rue Vercingétorix, 52.
4032 — *Buste de M. L...; — plâtre.*
4033 — *Chien; — plâtre.*

Figura 74 – Fotografia de *Le Chien*, escultura em gesso. João Turin, Paris, 1921.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 75 – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1921. p.202.

Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)



Figura 76 – Fotografia da estátua de Tiradentes, em gesso. João Turin, Paris, 1922.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)



Figura 77 – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1922. n.p.
Fonte: Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr)

De acordo com os catálogos analisados, entre os anos de 1912 e 1922, ou seja, em um período de dez anos, Turin expôs no Salão dos Artistas Franceses ao menos cinco vezes. Na biografia narrada por Elisabete Turin, entretanto, outras obras foram mencionadas como tendo sido também incluídas no Salão dos Artistas Franceses naquele período, entre estas a imagem *Le Sculpteur*, ou *O Escultor*, outra obra de grandes dimensões, que teria dois metros de altura; os bustos do pianista *Lauro Schleder* e de *Mac Aullif*, orador da Sorbonne; assim como os baixos-relevos do presidente *Epitácio Pessoa* e do embaixador *Régi de Oliveira*.³⁸⁷

Por fim, no ano de 1922, João Turin teve sua derradeira participação no salão francês, quando inscreveu sua escultura concebida em homenagem a *Tiradentes* (Figura 76 e Figura 77): “finda a guerra, trabalhei para escultores de diversas cidades da França, em monumentos para os mortos naquela hecatombe. Isso me permitiu guardar algumas economias, com as quais pude realizar o *Tiradentes*, que expus no Salão dos Artistas Franceses e que mandei, em 1922, para a Exposição do Centenário [da Independência do Brasil], onde foi premiado”.³⁸⁸ Neste sentido, vale considerar aqui que, provavelmente em razão de seu caráter comemorativo, a presença dessa estátua naquela exposição mereceu diversos comentários e menções em notas de periódicos brasileiros e franceses durante o mês de maio daquele ano. A edição europeia do jornal estadunidense *The New York Herald*, no dia 11 de maio, chamou brevemente a atenção para a existência de uma “estátua do herói brasileiro Tiradentes” dentro do Salão.³⁸⁹ Duas semanas depois, no dia 25 de maio, jornal franco-lusitano *Paris-noticias - édition parisienne du Diario de Noticias de Lisbonne* descrevia a presença de diversos artistas portugueses e sul-americanos na exposição, pontuando de maneira singular a participação de Turin. O documento sugere que o artista já havia sido elogiado pelo mesmo periódico em outras ocasiões: “os envios de artistas portugueses e sul-americanos, embora em número limitado, incluem obras muito bem executadas [...]. Na seção de escultura, que conta com obras notáveis, destaca-se [...] a estátua de Tiradentes, do excelente artista J. Turin, cujo valor já destacamos anteriormente”.³⁹⁰ É também mencionada por Elisabete Turin uma matéria que circulou um pouco antes destas, na edição do dia 7 de maio do jornal *Le Brésil*, onde o articulista elogiou mais especificamente o que percebeu sobre as características estéticas da obra: “Entre as mais destacadas obras na

³⁸⁷ TURIN, Elisabete, Op. Cit. p.55.

³⁸⁸ TURIN, João. In: PILOTO, Valfrido. 1947. Idem.

³⁸⁹ The New York Herald, European edition. Ano XXXV, Paris, 11 mai. 1922. Disponível em: gallica.bnf.fr.

³⁹⁰ Trecho traduzido do francês. Ver a transcrição com texto completo da matéria no Anexo II, Transcrição 3. *Les artistes portugais et sud-américains au Salon des Artistes Français*. In: Paris-noticias: édition parisienne du Diario de Noticias de Lisbonne. Paris, 25 mai. 1922. p.3. Biblioteca Nacional da França. Disponível em: gallica.bnf.fr.

seção de escultura do Salão dos Artistas Franceses, figura uma forte e bela estátua de Tiradentes, assinada pelo escultor brasileiro J. Turin. A elegante sobriedade das linhas e a fidelidade na execução expressam com uma comovente simplicidade a alma de Tiradentes”.³⁹¹

A partir disto, indubitavelmente, nota-se que a recepção positiva das participações de João Turin no prestigioso Salão dos Artistas Franceses reverberou também nos periódicos paranaenses, os quais sempre acompanhavam o seu desenvolvimento, junto ao de Zaco Paraná, desde a Academia aos salões europeus. As manifestações celebrativas nas mídias impressas destacavam muitas opiniões externas de que os dois escultores apresentavam trabalhos tecnicamente bem executados, indicando que a atuação deles, entre os anos 1910 e 1920, fora considerada uma campanha muito bem sucedida no âmbito estrangeiro.

DOIS ARTISTAS PARANAENSES: ZACO E TURIM NO SALÃO DE PARIS

Sobre os illustres escriptores [sic] paranaenses João Zaco Paraná e João Turin que às expensas do governo deste Estado fizeram o seu curso de arte nas escolas de Bruxellas, os jornaes francezes *Le Brésil* e *Courrier du Brésil* apreciando o Salon de esculptura deste anno, em Paris, dizem o seguinte: Na secção de esculptura, a arte brazileira é bellamente representada pelos trabalhos dos srs. Paraná e Turin. [...] Turin figura do lado direito da entrada; [...] a anatomia é modelada com muita sciencia pelo artista³⁹²

A assimilação internacional dessas notícias sobre o Salão de Paris, era frequente em revistas e jornais, inclusive com fotografias das principais obras da edição, talvez derivadas do catálogo ilustrado que era editado pela Sociedade dos Artistas Franceses, um documento que certamente facilitava o acesso às informações do evento e das obras por parte da imprensa.³⁹³ Comumente os catálogos ilustrados do Salão dos Artistas Franceses incluíam um mapa com a localização dos setores da exposição, indicações das passagens especiais de trem que poderiam ser utilizadas para chegar ao Grand Palais, a longuíssima lista de todos os artistas inscritos naquele Salão, e várias páginas com algumas fotografias de obras exibidas durante a edição.³⁹⁴ Ao final do volume, uma sessão de anúncios oferecia serviços e instrumentos diversos relacionados à produção plástica e ao campo artístico: lojas de móveis e utensílios para os atelieres; ofertas de

³⁹¹ Le Brésil, 7 mai. 1922. *Apud.* TURIN, Elisabete, Idem.

³⁹² *Dois artistas paranaenses: Zaco e Turim no Salão de Paris.* In: A República, Curitiba, 1913, ano XXVIII, p.1

³⁹³ Turin, ao descrever a prevalência de determinados movimentos estilísticos no *Salon de Paris*, registrou que as suas críticas eram feitas a partir de fotografias. TURIN, João. Manuscrito nº 752, 1-3/a.b. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

³⁹⁴ No arquivo da Biblioteca Nacional Francesa (Gallica) estão atualmente disponíveis 34 números dos catálogos ilustrados do Salão dos Artistas Franceses para consulta virtual, entre as edições de 1879 e 1913. *Catalogue illustré du Salon.* Gallica. BnF. Disponível em: gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32738027f/date.item.

diferentes tipos de tintas, vernizes e papéis; produção de telas, chassis e molduras especiais; novas publicações literárias e científicas; venda de cofres; oferta de salas expositivas em galerias; venda de obras de arte e produção de réplicas; fotógrafos especializados em reproduções de obras de arte; assim como a distribuição de cartões postais das principais obras exibidas no Salão. Entretanto, para além das menções já elencadas neste capítulo, não foram identificados outros dados dentro desses catálogos, e nem fotografias, em referência ao *Jean Turin*.

Com relação às fotos de obras de arte em exposição no meio francês, nota-se que além da possibilidade onerosa de contratar um fotógrafo especializado, como era amplamente divulgada nos catálogos do Salão de Paris, o acesso ao próprio aparato fotográfico foi rapidamente difundido entre artistas. A ascensão da fotografia amadora e da câmera portátil instantânea como um novo hábito de consumo chegou inclusive a compelir uma mudança completa no perfil dos serviços de estúdios profissionais, que (como evidenciado em anúncios veiculados durante os anos 1910), deixaram de priorizar o serviço do fotógrafo para ampliar o enfoque em disponibilizar acesso a materiais fotográficos e revelações.³⁹⁵ Entre os artistas da Escola de Paris, as fontes demonstram que o interesse e acesso à fotografia no início do século era também bastante expressivo. Como exemplo, poderíamos considerar os padrões de consumo da pintora Anita Malfatti (1889-1964), que esteve em Paris no mesmo período. Em seu diário de 1918, Anita registrou uma lista de despesas para o mês, junto ao valor dos materiais de pintura, da pensão, do ateliê e da *Académie Charpentier*, o total desembolsado com fotografias (Figura 78).

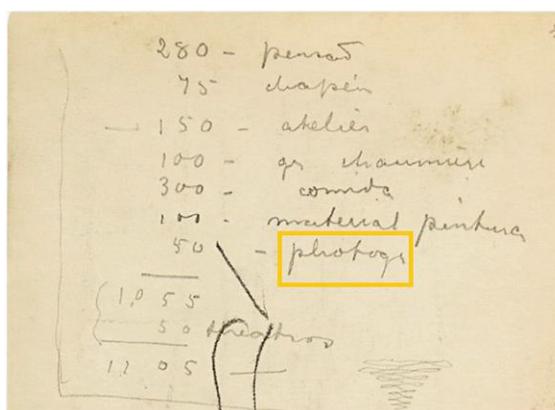


Figura 78 – Lista de despesas de Anita Malfatti em Paris, c.1918.

Fonte: Caderneta de desenho II, Coleção Anita Malfatti, USP. *Apud.* VALIN, 2015.

Nesse contexto, portanto, os artistas se envolveram amplamente com a fotografia, mesmo sem necessariamente visar à produção artística, mas utilizando-a principalmente para

³⁹⁵ Um fragmento de jornal francês não identificado de 1916, guardado por Turin, mostra o anúncio do “Atelier moderno de fotografia de M. Ed. Satin”, com os horários disponíveis para agendamento, e enfoca: fornecemos aos amadores todos os aparelhos, produtos, acessórios e serviços Kodak de que necessitarem. Documento nº 545, Arquivo João Turin.

documentação e registro cotidiano: “estes novos amadores não tinham grande interesse em questões técnicas. Eles usavam câmeras simples e raramente revelavam ou imprimiam suas próprias fotos. Não estavam tão interessados na fotografia em si, mas sim em sua capacidade de registrar e preservar momentos da vida doméstica, e passavam mais tempo olhando suas fotografias do que tirando-as”.³⁹⁶



Figura 79 – Câmera fotográfica de João Turin.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Do mesmo modo, João Turin também adquiriu seu aparato fotográfico pessoal, que foi preservado junto ao seu acervo (Figura 79). Sua câmera parece ser uma variação da *Kodak Brownie n^o2*, que foi popular nos anos 1920; e, por ainda vir recoberta com uma camada de couro, deve ter sido adquirida antes de 1924, quando as *Brownies* passaram a ser feitas com caixas de estrutura metálica.³⁹⁷ Assim como qualquer outro amador, ele e a maioria dos escultores que se apropriavam da máquina fotográfica naquele momento eram atraídos, em especial, pela facilidade de uso e pelo custo mais acessível do registro. Tratava-se, deste modo, da maneira mais prática de assumir o dispositivo de reprodutibilidade diretamente à prática profissional:

Os artistas enviavam fotografias de suas obras para colecionadores interessados, negociantes e museus, informando-os sobre o que estavam produzindo. As inscrições para participar de exposições também eram feitas com o auxílio de reproduções fotográficas de obras relevantes. Assim, não é surpreendente que os acervos fotográficos de artistas dos séculos XIX e XX contenham números consideráveis de reproduções de arte³⁹⁸

³⁹⁶ No original: “These new amateurs were notably uninterested in technical matters. They used simple cameras and seldom developed or printed their own pictures. They were not so much interested in photography itself as in its capacity to record and preserve moments of domestic life, and they spent more time looking at their photographs than making them”. CHÉROUX, Clément. A sense of context: amateur photography in the late nineteenth century. In: EASTON, Elizabeth (Org.). *Snapshot: painters and photography, Bonnard to Vuillard*. London: Yale University Press, 2011. p.40.

³⁹⁷ Sobre todos os modelos da câmera *Brownie*, acessar: *The Brownie Camera Page* (brownie-camera.com/53.shtml).

³⁹⁸ No original: “artists sent photographs of their works to interested collectors, dealers, and museums, informing them about what they were producing. Applications to participate in exhibitions were also made with the help of photographic reproductions of relevant works. Thus it comes as no surprise that the photographic estates of nineteenth and twentieth century artists contain considerable numbers of art reproductions”. POHLMANN, Ulrich. Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900. In: KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. San Francisco: Yale University Press, 1999. p.46.

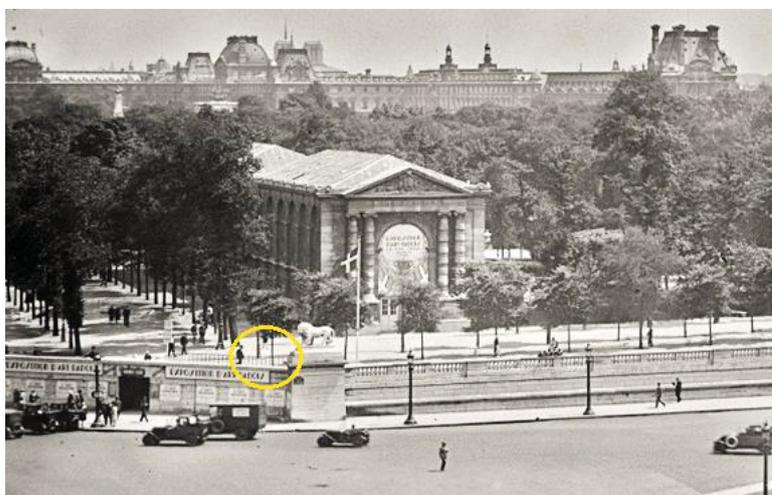


Figura 80 – João Turin junto ao grupo de amigos brasileiros: Henrique Cavalleiro, Tulio Mugnaini, Victor Brecheret e Paulo Rossi. Paris, *Jardin des Tuilleries*, 1922.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Figura 81 – Posição da segunda foto, em frente ao *Jeu de Paume*. Vista da *Place de la Concorde*, 1928.

Fonte: Galerie nationale du Jeu de Paume (jeudepaume.org)

Figura 82 – João Turin (oculto atrás de Victor Brecheret) e amigos no terraço do *Jeu de Paume*, em Paris, 1922.

Fonte: PECCININI, Daisy. 2011, p.29.

A ascensão de um artista dentro do sistema de arte amplo e complexo como o de Paris é fortemente definida por sua rede de contatos sociais, o que, na trajetória de João Turin, é exemplificado por meio do papel mediador de sujeitos influentes como o colecionador de arte Victor Gautron du Coudray (1868-1957), que facilitou a doação de retratos em baixo-relevo do rei e rainha da Bélgica para um museu, em 1916. Além disso, sua amizade com Girodon não apenas resultou na encomenda da obra *Pietá*, mas também serviu como uma oportunidade para conquistar outros trabalhos, predominantemente com caráter de homenagem às vítimas da guerra. Mas, ressalta-se, a amplitude das conexões de Turin se estendia para além do cenário europeu. Sua inserção na comunidade artística brasileira, dentro da Escola de Paris, demonstra sua habilidade em estabelecer laços com seus pares, em especial pela origem imigrante em comum, como ocorreu com o pintor ítalo-carioca Eliseu Visconti (1866-1944), entre outros.³⁹⁹ Neste sentido, é importante destacar ainda sobre a sua proximidade com alguns dos Modernistas de São Paulo, a partir de 1921, quando chegaram a Paris – como foi o caso do pintor Túlio Mugnaini (1895-1975) e do escultor Victor Brecheret (1894-1955), ambos também de origem italiana. Estes vínculos, tramados pelo contraste entre suas diferentes experiências imigratórias, promoveram em Paris, ainda, uma interligação entre profissionais de diferentes regiões brasileiras. Pois bem, esta amizade ficou registrada em uma sequência de fotografias tomadas no *Jardin de Tuilleries* (Figura 80) e em frente ao *Jeu de Paume* em 1922 (Figura 82).⁴⁰⁰ A ocasião do encontro pode ser sido influenciada pela reabertura do espaço como um museu de arte, naquele ano, com enfoque em exhibir os artistas proeminentes da arte contemporânea (como Picasso).

Quando conheceram-se, Turin, aos seus 43 anos, já era um homem maduro e um artista experiente, tendo permanecido na Europa por bons 16 anos, dentro dos quais conseguiu desbravar os meandros do sistema de arte, sendo-se nos anos 1920, portanto, convencido de que asseguraria a continuidade dos seus objetivos. Sobre seu ateliê, sabe-se que durante a inscrição nos primeiros salões Franceses em que participou ele ainda vivia na rua Asseline. Porém, na edição de 1914 já havia se mudado, instalando um novo ateliê na Rua Vercingétorix nº52 (Figura 83). Supõe-se que alguns elementos podem ter interferido nesta transição: a influência da guerra, a maior proximidade com Zaco, o fim da subvenção do estado. De qualquer modo, embora tenha enfrentado desafios por sua condição de estrangeiro, conseguiu melhorar sua situação ao longo do tempo e, com os ganhos provenientes da *Pietá*, junto a contribuições de amigos, decidiu viajar para o Rio de Janeiro. Seu objetivo era participar das celebrações do Centenário da

³⁹⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p.39-41

⁴⁰⁰ PECCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; FM Editorial, 2011.

Independência, e retornar em breve a Paris. O êxito obtido pela escultura contribuiria para oferecer maior visibilidade à sua carreira profissional, pois, tal participação lhe renderia uma menção honrosa e um prêmio no valor de um conto de réis.



Figura 83 – Rua Vercingétorix, Montparnasse. Cartão-postal, Paris, 1907.

Fonte: PECCININI, Daisy. 2011, p.55.

Neste ínterim, contemplado por uma pensão do governo paulista, o jovem Victor Brecheret viria a conhecer Turin em Paris, em 1921, por meio do seu grupo de amigos em comum sobre o qual narram as fotografias observadas (infere-se, com o intermédio de Mugnaini). A convivência de poucos meses foi suficiente, quando decidira em 1922 por retornar brevemente ao Brasil – ou assim imaginava – para que o paranaense cedesse seu ateliê ao escultor paulista, com a contrapartida de que o jovem tomasse conta dos seus preciosos trabalhos até seu retorno. Assim, o jovem Brecheret, conhecido entre os amigos como "Vicky", assumiu o endereço de Turin na Vercingétorix. Em seu estudo sobre a trajetória do escultor paulista em Paris, Daisy Peccinini fez breve menção à amizade deste com João Turin, baseada nas observações de Antônio de Alcântara Machado no *Jornal do Comércio*, em 1926, sobre as principais características do ateliê compartilhado. Ele destacava ali o caráter tétrico do espaço:

[Brecheret] ocupou o ateliê do escultor paranaense João Turin [...] um lugar isolado, onde poderia trabalhar de forma concentrada e contínua, bem de acordo com o seu temperamento retraído. [...] ‘Chegado ao seu destino, Paris, fez uma coisa extraordinária: começou a estudar [...]. Ficou escondido em Montparnasse. Numa rua sinistra como o diabo, rua Vercingétorix. Não muito longe do cemitério. Muito de propósito. A fim de não ser incomodado’. Esse ateliê fazia

parte de um conjunto de construções precárias, que se agrupava atrás de um portão de ferro arruinado, num beco longo e estreito, para onde se abriam vários ateliês de artistas e operários, sendo o seu o de nº 20. Ali também viviam pintores, escultores e artesãos *mouleurs* e *metteurs au point* que trabalhavam para os artistas. O ambiente era popular e os ateliês, de pé direito alto e envidraçado para a entrada de luz, eram rústicos, sem qualquer comodidade de infraestrutura.⁴⁰¹

Logo após assumir o endereço, Brecheret convidou, justamente, a sua amiga Anita Malfatti para também estabelecer um ateliê próprio no mesmo local. Deste modo, os dois artistas mantiveram-se muito próximos, e construíram uma dinâmica social, durante algum tempo, junto ao ateliê de João Turin. Em uma carta de Anita Malfatti a Mário de Andrade, enviada de Paris em 27 de outubro de 1923, a artista contava que havia locado um ateliê próprio no endereço de Brecheret. Porém, na mesma carta, demonstrou ter experimentado um certo desgosto ao constatar que o local era bastante improvisado, e que muitos atelieres do conjunto estavam arruinados: “precisa de tantos concertos e reformas que só confiando na divina providência. Mas, Mário, aqui pintar sem ateliê não é pintar”.⁴⁰² Mas, foi lá mesmo, entre as duzentas peças que Turin deixou para trás, que Brecheret exerceu a sua atividade de escultor moderno, e, igualmente, onde recepcionou os seus camaradas modernistas, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Sobre sua passagem pelo local, Tarsila também não deixou uma lembrança positiva, descrevendo que “o calçamento rústico lembrava nosso 'pé de moleque' das cidades antigas. O ateliê era um salão onde se trabalhava, onde se comia, onde se dormia, onde se recebia. Aquecimento e carvão num poêle primitivo; iluminação... elétrica ou a querosene? Era a querosene”.⁴⁰³ Sobre estas limitações estruturais, Brecheret expressou: “por mais pobre que seja esse lugar, sou muito feliz aqui e poderia passar aqui o resto da minha vida, se não gostasse tanto do meu país”. No entanto, em destino contrastante ao que sucederia para João Turin, Victor Brecheret decidiu deixar o antigo espaço em 1924 para montar um ateliê próprio no Brasil. Daquele ano em diante, o ateliê passaria a ser utilizado por uma terceira pessoa, uma mulher desconhecida. Em correspondência uma das últimas notícias vindas de Brecheret prometia o cuidado garantido das suas obras:

Caro amigo Turin, Saudações.

Venho por meio desta dar-vos notícias minhas. Tenho recebido as suas cartas [...] vou dar a vós o relatório certo do que fiz com o seu dinheiro. Não escrevi

⁴⁰¹ Ibid. p.54.

⁴⁰² MALFATTI, Anita. *Carta a Mário de Andrade*. Paris, 27 de outubro de 1923. In: PECCININI, Daisy. Idem.

⁴⁰³ AMARAL, Tarsila do. Uma visita a Brecheret. *Apud*. BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: 34, 2012. p.239.

há mais tempo porque andava muito aborrecido com a morte de minha tia, que me criou como mãe. Só agora sinto-me com mais coragem. [...] Peço que mandes ainda este resto de dinheiro o mais breve possível. Assim ficas com o ateliê completamente livre de qualquer dívida. Você não precisará se incomodar em mandar mais dinheiro pelos meses que se correrem depois. Pois deixarei o ateliê em boas mãos. Seus trabalhos estão todos bem guardados de modos que encontrará tudo limpo e em ordem quando chegar. Continuo a trabalhar como de costume. Sem mais, esperando que você tenha boa chance e muito trabalho ahí no Brasil. Com saudades, o amigo certo que vos estima, Victor Brecheret.⁴⁰⁴

Passados dois anos desde o envio desta correspondência, Turin, sem qualquer sinal do amigo, persistiu em sua tentativa de contato com Brecheret, na esperança de esclarecer a situação. Em seus rascunhos de cartas, percebe-se a angústia do escultor, que mal conseguia articular as palavras, revelando seu desespero diante da ausência de respostas e da perspectiva de perder tudo o que conquistara. (Figura 84). Ao fim e ao cabo, em 1926 (ou seja, vinte anos após a sua admissão na Academia de Bruxelas), Turin descobriu que Brecheret estava em São Paulo. A notícia lhe conduziu ao envio de uma carta exasperada.

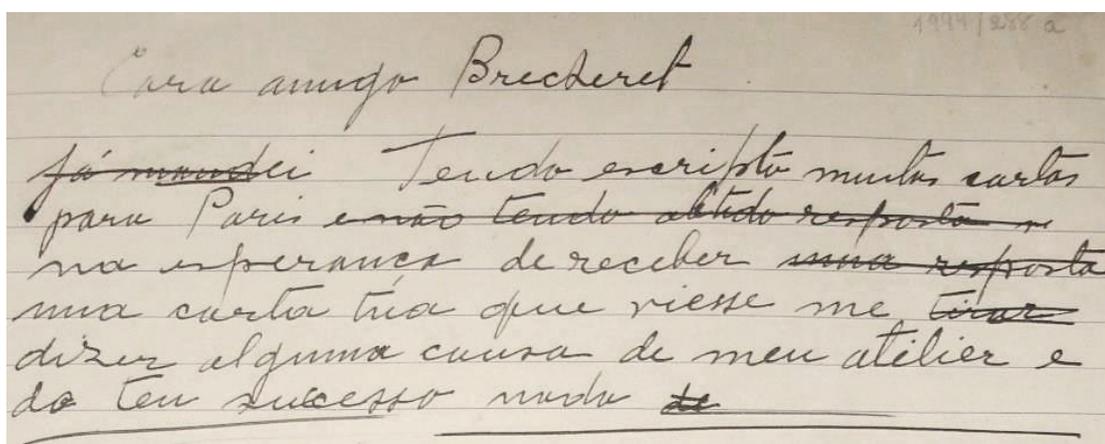


Figura 84 – Rascunho de carta a Brecheret. Curitiba, 1926.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago⁴⁰⁵

Caro amigo Brecheret,

Sabendo que te achas em São Paulo e não conhecendo o teu endereço, aproveito a oportunidade mandando-te esta carta por intermédio do maravilhoso violoncelista, que quis fazer-me este favor. Peço-te, Amigo, o favor de me escrever alguma coisa do ateliê que deixei em Paris. Escrevi muitas cartas e não obtive nenhuma resposta. Diga-me se tudo se perdeu ou se a senhorita ficou no ateliê. Vivo muito inquieto porque não desejo perder

⁴⁰⁴ BRECHERET, Victor. *Carta a João Turin*. 21 mai. 1924. Apud. TURIN, Elisabete. 1998. Op. Cit. p.63.

⁴⁰⁵ TURIN, João. *Carta a Victor Brecheret*. Manuscrito nº 634a. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

os trabalhos, que fiz com grande sacrifício e desejo ardentemente conservar. Me escreva, diga-me alguma coisa, por favor. Penso que não podes te queixar de mim. Recebe um abraço do amigo,
João Turin.⁴⁰⁶

Decorreram-se, desde então, tantos outros anos de espera e angústia por parte de Turin, que este viu-se atado indefinidamente às condições que o impediam de retornar e continuar a carreira no exterior, sendo continuamente frustrado por eventos e fatores políticos, como a crise econômica de 1929, sucedida pelo golpe varguista. À lista de infortúnios, somava-se o fato de que com o decorrer dos anos, tornou-se cada vez mais difícil conseguir notícias sobre o paradeiro e conservação dos seus pertences, que, se inicialmente haviam sido deixados em ordem, com o passar do tempo desvaneceram-se completamente. Em raras ocasiões, ele recebeu notícias de amigos que passaram ao acaso pelo endereço. Na década de 1930, já resignado com o fato de que jamais retornaria a Paris, procurou outras medidas para tentar resgatar as obras que sobraram.

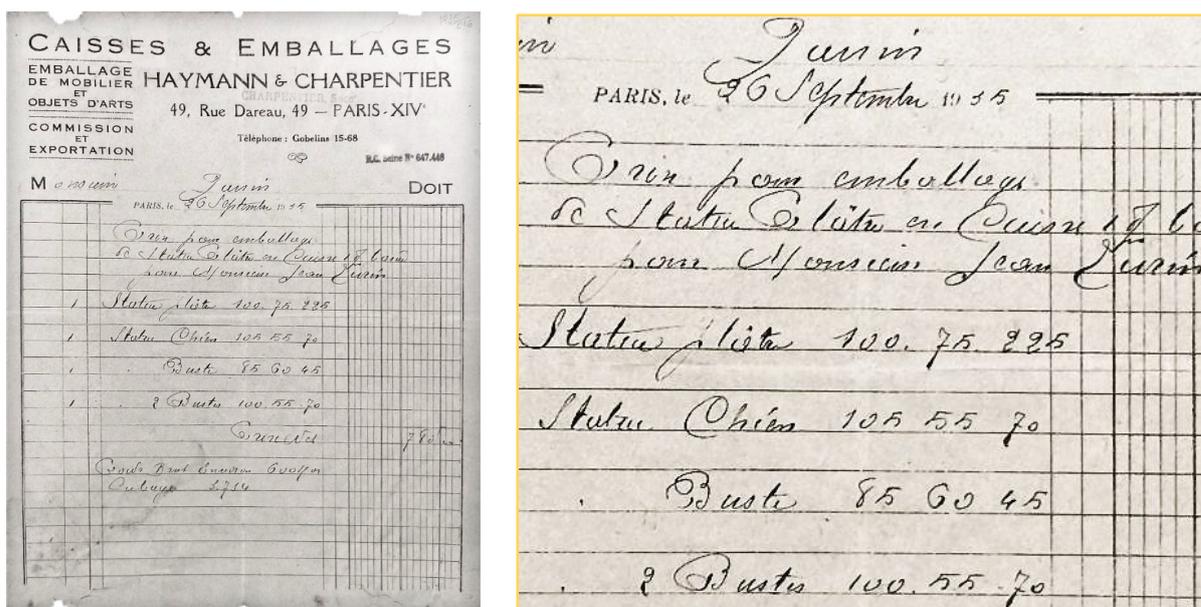


Figura 85 - Nota de expedição da Empresa Cases & Emballages Hayman & Charpentier. Paris, 1935.

Fonte: TURIN, 1998, p. 65.

Finalmente, em 1935, João Turin recebeu a aguardada notícia sobre o envio de suas obras remanescentes por meio da empresa francesa *Caisses & Emballages Haymann & Charpentier*, especializada em embalagens e exportação de obras de arte. Após tantos anos em mau acondicionamento, das poucas esculturas ainda remanescentes enviaram-lhe a obra *Le Chien* e alguns bustos não identificados. No entanto, após a longa travessia até o Brasil, ao

⁴⁰⁶ TURIN, João. Manuscrito.n°538. Curitiba,s/d. Arquivo João Turin. Coleção Samuel Lago.

chegarem nos portos de Santos e, depois, Paranaguá, as remessas encontraram obstáculos ao passarem pela alfândega, permanecendo retidas por um ano. Essa espera prolongada, devida à burocracia local, resultou em danos irreparáveis para aquelas peças esculpidas em gesso, de modo que foram encontradas destruídas quando o escultor finalmente as recebeu. Como desfecho, uma vez que as esculturas físicas sucumbiram à sua jornada, de toda a produção realizada por João Turin na Bélgica e na França, restaram-lhe somente os registros fotográficos.



Figura 86 – Fotografia de *Hércules e Anteu*, por João Turin. Escultura em argila. Bruxelas, n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Vivera um contínuo sonho de beleza, alegre e feliz. Sonho que alimentava com esperança de realizar grandes causas e vendo esse sonho se findar tão brutalmente e inesperadamente caio triste e quase vencido. E desse dia vi-o sempre triste. [...] Passava entre a multidão como uma cobra que perdeu toda a forma humana. Andava pelas ruas desertas esfregando-se nas paredes como que querendo encontrar um apoio, uma consolação.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ TURIN, João. Manuscrito nº 629. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

CAPÍTULO 5 – O CANDIDATO À DERIVA: ESTUDOS PARA O BARÃO DO RIO BRANCO



Figura 87 – O Paiz. Ano XXVIII, N 9991, 13 fev. 1912. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

No ano de 1912, enquanto ainda residiam em Paris, os amigos escultores João Turin e Zaco Paraná receberam a notícia do falecimento do diplomata José Maria da Silva Paranhos Júnior, mais amplamente conhecido pelo título de Barão do Rio Branco (1845-1912), ocorrido no dia 12 de fevereiro. Respeitado internacionalmente pelas habilidades demonstradas na resolução pacífica de conflitos internacionais e de disputas em favor da soberania e demarcação territorial brasileira (a exemplo do Tratado de Petrópolis⁴⁰⁸), o trabalho do estadista fora determinante para firmar uma imagem positiva do Brasil no exterior durante a Primeira República – apesar de ter permanecido um eterno monarquista. Sua morte causou ampla comoção internacional, movendo os principais veículos da imprensa a fazerem circular

⁴⁰⁸ Em 1903, o Tratado de Petrópolis, firmado entre o Brasil e a Bolívia, formalizava a divisa entre ambos os países, anexando ao norte do país o território que atualmente compõe o estado do Acre. Da mesma forma, as fronteiras dos estados de Santa Catarina, Amapá, Roraima, Pará e Amazonas também foram traçadas com o apoio do diplomata e subsequente Ministro das Relações Exteriores. WESTIN, Ricardo. Morte do Barão do Rio Branco fez Brasil ter dois Carnavais em 1912. *Arquivo S. Jornal do Senado*, ano 25, n. 5063, 11 mar. 2019. Disponível em: senado.gov.br/bdsf/handle/id/554766.

exaustivamente reproduções fotográficas das mais variadas (Figura 87) – inclusive com retratos de sua família, de sua casa, e as imagens funestas de seus despojos mortais no leito funerário⁴⁰⁹ – bem como cobrir relatos dos eventos cívicos que a partir de então se decorreram. Em respeito, diversas capitais brasileiras organizaram cerimônias, desfiles e solenidades. Acompanhando estas homenagens, biografias e peças de teatro foram redigidas, canções foram compostas, filmes documentários foram gravados e projetados nas salas de cinema,⁴¹⁰ inúmeras ruas, praças, escolas e instituições públicas foram renomeadas em sua memória, assim como seriam promovidas comissões para a instalação de novos monumentos escultóricos pelo país. Após listar diversas medidas primordiais tomadas e a sequência de atividades planejadas para ocorrerem na capital brasileira, o jornal curitibano *Diário da Tarde* também destacou o interesse pela subscrição desses monumentos:

A cidade está em completo luto. Todas as repartições públicas suspenderam seus expedientes, hasteando a bandeira nacional com laços de crepe. [...] o governo uruguayo pediu com urgência ao Congresso que votasse a verba de 50.000 pesos para a erecção de um monumento na capital ao Barão [...]. Os funeraes prometem pompa nunca vista nesta capital. Os jornaes publicam na integra os telegrammas de pezames enviados pelo sr. Saenz Pena e Blatter Ordenez, presidentes das Repúblicas da Argentina e do Uruguai. Cogitam de uma estátua ao Barão do Rio Branco por meio de uma subscrição nacional. [...] Os jornaes publicam photographias do cadáver, vestido de embaixador, com as insígnias [internacionais] ao peito [...]. Foi muito apreciada a idea de erecção de uma estátua do Barão no territorio das Missões, sendo o Paraná o primeiro Estado que teve essa iniciativa. Louvam também o facto de darem o nome de Rio Branco a uma rua e a grupo escolar dessa capital, assim como as demais homenagens prestadas pelo Paraná.⁴¹¹

De acordo com a reportagem, o primeiro estado a aderir à iniciativa de propor um monumento foi o Paraná (uma opinião bastante relativa, já que o jornal que veiculou a informação era paranaense). Porém, no Rio de Janeiro, as atividades relacionadas a esta finalidade começaram a desenrolar-se imediatamente. No dia seguinte à morte do Barão, já em 13 de fevereiro, a comissão responsável pela subscrição dos monumentos já havia sido formada, juntamente com a sinalização de que haveria subsídios para o fomento do edital. A partir

⁴⁰⁹ Alguns exemplos interessantes foram localizados em: Ilustração Paulista. São Paulo, 11 fev. 1912. Ano II, nº 57. p.19-24; Revista da Semana. Rio de Janeiro, 15 fev. 1912. nº 613, p.53; Correio da manhã, Rio de Janeiro, 11 fev 1912. ano XI, Nº 3859, p.1-3; Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 12 fev. 1912. Ano XXXII, nº43, p.1. Disponíveis em: memoria.bn.br.

⁴¹⁰ Em Curitiba, divulgou-se a seguinte nota: “no Cinema Pathé será hoje exhibida à 1 hora da tarde o film Funeraes do Barão do Rio Branco”. A Republica, Curitiba, 16 fev. 1912, nº 39, p.1 Disponível em: memoria.bn.br.

⁴¹¹ Diário da Tarde, Curitiba, 13 fev 1912 ano xv, n 4045. p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

daquele momento, parecia iniciar-se uma espécie de corrida entre as comissões de Curitiba e do Rio de Janeiro, na disputa pela instalação do primeiro monumento de homenagem ao chanceler. Nas páginas do jornal paranaense *A República*, ao longo do ano de 1912, era possível acompanhar periodicamente as listas divulgadas, que apresentavam os valores destinados aos projetos, tanto do Rio de Janeiro quanto de Curitiba. Esses registros revelavam o empenho das duas cidades em angariar os recursos necessários.

Isto não significa, contudo, que apenas estas duas capitais brasileiras estavam comprometidas com esse objetivo em comum. Vale sublinhar que, de fato, muitos outros estados o conseguiram materializar, cada um a seu tempo, tendo em vista o volume de esculturas públicas existentes com esta temática.⁴¹² Em conformidade, observa-se ainda que em uma coluna do jornal carioca *Gazeta de Notícias*, o leitor Eduardo França (1862-1929) comentava sobre sua ideia a respeito da questão. No texto, ele destacou a importância de aproveitar a ocasião para erguer monumentos em várias capitais brasileiras, citando um exemplo europeu, com a justificativa de que homenagear figuras proeminentes promoveria a valorização histórica e legado do homenageado nas mais diferentes localidades do país. Com base nesse exemplo, propôs que cada estado contribuisse financeiramente para a construção de todas essas estátuas em suas respectivas capitais:

Li hoje que vão erigir uma estátua ao barão do Rio Branco, nesta capital [Rio de Janeiro], por subscrição popular. Bella idéa e que certamente terá o mais entusiastico acolhimento. Mas eu penso que um vulto como Rio Branco merecia, não uma estátua na capital da Republica Brasileira, mas sim, um monumento em cada capital dos Estados do Brasil, a exemplo do que se tem feito na Europa, em homenagem a homens de valor idêntico ao do Barão. Lanço, pois, a idéa de cada Estado, à medida de suas forças, por subscrição popular, mandar erigir em suas capitaes, uma estátua ao maior estadista sul-americano. Na Italia, Cavour⁴¹³ tem um monumento em quasi todas as capitaes.⁴¹⁴

Poucos dias depois, sobre este argumento, publicou-se uma resposta no *Diário da Tarde*, com uma perspectiva paranaense acerca da mesma questão:

⁴¹² Para além de Curitiba e Rio de Janeiro, diversos municípios brasileiros possuem seu próprio monumento escultórico em homenagem ao Barão do Rio Branco, como por exemplo: Campos dos Goytacazes, Chuí, João Pessoa, Porto Alegre, Ribeirão Preto, Salvador, Uruguaiana, entre outros.

⁴¹³ Trata-se de uma menção a Camillo Paolo Filippo Giulio Benso, ou Conde de Cavour (1810-1861). Ele foi primeiro-ministro do Reino de Itália.

⁴¹⁴ FRANÇA, Eduardo. Uma idéa - as estátuas. In: *A nação em luto*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1912, ano XXXVI, nº 43, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

Concordamos com essa opinião. O grande chanceler deverá ter um monumento perpetuando-lhe a memória, em todas as cidades do Brazil, em todos os logares onde a sua fama e suas glórias imperecíveis houvessem chegado. O Rio, dentro em breve, desobrigar-se-á de sua dívida para com o nome do mortal brasileiro. Cumpre aos estados seguirem o exemplo. O Paraná, principalmente, não pode esperar, não pode aguardar oportunidade. Com o Barão, na fraze de Dario Vellozo, perdeu o melhor amigo. Resta, cultuar-lhe carinhosamente, honrando-o na morte, como o presou e admirou em vida.⁴¹⁵

Após citar que o Rio de Janeiro encontrava-se adiantado em seu próprio projeto, a conotação dada pelo articulista na afirmação “o Paraná não pode esperar” demonstra a percepção de urgência atrelada à iniciativa de promover a realização de uma estátua do Barão. Mas, nota-se que a formação da comissão pró-monumento no Paraná realmente não demorou muito a ser anunciada. Pois, no dia 12, o jornal *A República* já anunciara junto a outras deliberações urgentes relacionadas às exéquias, que o “Comitê central de limites” em reunião extraordinária resolvera promover logo um edital de subscrição popular.⁴¹⁶

Em um âmbito geral, os processos seletivos para a execução de monumentos públicos eram conduzidos por comissões específicas compostas por agentes culturais, representantes do poder público e membros ilustres da sociedade. Essas comissões tinham a responsabilidade de coordenar um projeto memorialístico coerente com seu contexto e avaliar os materiais dos escultores proponentes. Após a identificação da necessidade de erguer-se um novo monumento, a subscrição iniciava-se com a definição pontual de critérios e diretrizes para a obra de arte a ser executada, considerando diversas perspectivas e elementos específicos, como sua materialidade, o local e espaço de instalação, o direcionamento do tema a ser representado e sua relevância histórica. Cumpre frisar que inúmeras questões sociais, políticas e culturais também desempenhavam um papel importante no processo de seleção. No Paraná, a valorização da identidade regional, a busca por uma estética paranista e a consideração da história e cultura locais eram alguns fatores frequentemente levados em conta na escolha dos temas e dos monumentos. Após a definição de todos estes critérios, lançava-se enfim um concurso aberto em que artistas poderiam submeter suas propostas para a consideração do júri. As propostas enviadas pelos escultores continham desenhos, esboços, descrições detalhadas, maquetes ou modelos em miniatura de seus elementos escultóricos. Essas propostas eram submetidas à comissão, que discutia conjuntamente os méritos de cada proposta e as avaliava a

⁴¹⁵ SERVIO. *Notas do dia: Monumentos*. In: Diário da Tarde, Curitiba, 17 fev. 1912, ano XV, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴¹⁶ *A República*, Curitiba, 12 fev. 1912. Ano XXVI, nº 35, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

partir de critérios estéticos, simbólicos, históricos e políticos, observando a qualidade artística da peça, a originalidade e harmonia, a adequação ao tema, assim como a experiência e capacidade técnica de cada proponente. Por vezes premiavam-se os três melhores trabalhos, com medalhas de bronze, prata e ouro, mas a obra vencedora do concurso seria, a princípio, aquela que melhor atendessem aos critérios estabelecidos e possibilidades concretas de execução. Após a divulgação do resultado, o escultor era contratado para fazer a peça em seu tamanho real, a qual seria futuramente transportada e instalada no local designado, após o lançamento simbólico da pedra fundamental, com direito a uma faustosa cerimônia de inauguração e cobertura jornalística. Conforme aponta Paulo Knauss em sua análise sobre a subscrição da estátua em homenagem a Dom Pedro I no Rio de Janeiro – uma obra equestre assinada pelo francês Louis Rochet (1813-1878), abalizada como a primeira escultura pública do Brasil⁴¹⁷ – a promoção de um monumento também caracterizava-se como um largo processo de ritualização da escultura na cidade, que acompanhava um padrão demarcado por várias etapas voltadas à promoção das artes, à mobilização social e à construção de uma narrativa cívica. Nesse bojo, ao processo de execução da imagem seguia-se a mobilização social e a ritualização da obra de arte entre os pleitos da cidade.⁴¹⁸ Deste modo, o autor conclui que

a iniciativa de promoção da imagem urbana de caráter histórico e escultórico baseava-se na recordação de um personagem do passado, concebido como herói, capaz de uma ação extraordinária, fundadora da nação. Desse modo, a proposta de subscrição pública afirmava a intenção de simbolizar os ‘heroicos feitos’ e recomendar ‘à posteridade o nome glorioso’.⁴¹⁹

A divulgação internacional de concursos e exposições, neste formato aberto a subscrições de proponentes, costumava ser amplamente difundida por meio da imprensa, principalmente através do lançamento de editais nos periódicos ilustrados e jornais de maior circulação. Com distribuição nos grandes centros urbanos e culturais da época, estes desempenhavam um papel fundamental na democratização do acesso às informações mais recentes sobre tais eventos.

Conforme destacado por Tania Regina de Luca⁴²⁰, a circulação de periódicos ilustrados

⁴¹⁷ KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. p.178.

⁴¹⁸ Idem. p.180.

⁴¹⁹ KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: Escultura pública na paisagem construída do Brasil. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, 2000. p.407.

⁴²⁰ LUCA, Tania Regina de. Conectando continentes. In: *A Ilustração: Circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro (1884-1892)*. São Paulo: Unesp, 2018. p.7-12.

entre o Brasil e o exterior foi impulsionada por sucessivos avanços tecnológicos, estabelecendo espaços comuns e conexões culturais. A partir do século XIX, a ampliação do uso dos meios de transporte transoceânicos desencadeou uma modificação significativa na percepção das distâncias geográficas, permitindo o deslocamento facilitado de pessoas, notícias e bens de consumo em escala e ritmo sem precedentes. O intercâmbio intercontinental era facilitado e estabelecido “por intermédio dos impressos periódicos, que cruzavam mares e oceanos em diferentes direções, passando, muito frequentemente, por Paris”.⁴²¹ Assim, a rapidez das viagens marítimas encurtou o tempo de travessia entre os continentes americano e europeu, por exemplo, para aproximadamente trinta dias, permitindo a entrega pontual dos periódicos impressos de um país até outro, de tal modo que “eventos sobre as regiões mais recônditas tornaram-se acessíveis a um número muito mais amplo de indivíduos”.⁴²² Nesse contexto, além dos avanços técnicos na mecanização das prensas, a introdução de cabos telegráficos submarinos (como o que estabeleceu a ligação entre o Brasil e a Europa através de Portugal em 1874), desempenhou um papel relevante no fomento da produção cultural e no intercâmbio de notícias, informações, ideias, correntes de pensamento e imagens de todos os tipos entre os dois continentes.

Assim, a imprensa desempenhou um papel significativo na definição do alcance das normativas estabelecidas nos editais publicados pelas comissões organizadoras e juris artísticos, permitindo que um amplo público de profissionais tivesse conhecimento das oportunidades disponíveis e seus encaminhamentos. Os artistas conseguiam, assim, ficar devidamente informados sobre os requisitos, prazos e diretrizes específicas de cada concurso, possibilitando a sua participação efetiva. Nesse sentido, inclusive, para chamar a atenção de artistas localizados em outros países, veiculavam-se as informações em jornais de grande circulação internacional, traduzidos nos mais diversos idiomas, atendendo à demanda das diferentes comunidades de leitores estrangeiros, assim como brasileiros que encontravam-se na Europa para estudar ou aperfeiçoar-se.⁴²³ Tal modo de divulgação permitia que um amplo público de profissionais interessados participasse de quaisquer eventos artísticos, incluindo-se as grandes exposições universais, feiras e salões de arte. Por via da imprensa, portanto, as informações sobre esses concursos conseguiam disseminar-se de maneira razoavelmente abrangente.

⁴²¹ Ibid. p.11.

⁴²² Ibid. p.8.

⁴²³ Ibid. p.12.

Em meio a uma tendência artística pedagógica, afeita à “estatuamania”, a participação nos concursos para a realização de monumentos públicos ganhava um papel cada vez mais relevante no aprimoramento dos currículos dos escultores. Nesse âmbito, não seria exagero considerar a probabilidade de que os artistas mais experientes já tivessem desenvolvido uma certa habilidade de prever a demanda de um futuro monumento atrelado ao desfecho de eventos amplamente destacados (como era o caso da morte de um Barão assim como outros detentores de títulos de nobreza), e se mantivessem atentos na leitura diária das notícias em busca dessas oportunidades de trabalho. Do mesmo modo, é plausível que muitos deles se valessem ainda de suas redes de conexões sociais com toda sorte de correspondentes, agentes culturais, intelectuais, artistas, mecenas e mentores com o objetivo de garantir um espaço entre os inscritos – e, com sorte, uma premiação.

Em específico, a circulação do edital para o concurso do monumento para o Barão do Rio Branco em Curitiba revelou-se ampla e ultrapassou o âmbito local, conforme atestado por uma nota publicada no jornal *A República*: “além da publicação em todos os jornaes desta capital, foi hontem remettido para o Rio, em telegramma e bem assim para São Paulo, o edital, de modo a ter a maior divulgação em todo o paiz”.⁴²⁴ Essa iniciativa de alargar os mecanismos de divulgação parece ter sido empreendida com o objetivo de alcançar um público diversificado e contribuir para o engajamento abrangente de profissionais qualificados. É pertinente ainda destacar a possibilidade de que, nos países estrangeiros, a disseminação da notícia em questão tenha ocorrido de forma quase imediata – de acordo com os parâmetros da época – sobretudo considerando-se o contexto francês, uma vez que o Barão residiu em Paris com sua família por um período aproximado de vinte anos.

Após dois meses de planejamento, finalmente, no primeiro dia do mês de maio, foi disponibilizado publicamente pela comissão do monumento o edital do concurso, veiculado no mesmo periódico a partir do dia 6 de maio. A partir dali, o prazo para submissão se estendia pelo período de 90 dias, culminando no dia 31 de julho subsequente. O edital foi organizado e publicado por Júlio Theodorico Guimarães (1869-1921),⁴²⁵ então secretário da comissão. No documento, foram listadas todas as exigências e etapas atreladas ao projeto:

⁴²⁴ *A República*, Curitiba, 8 mai. 1912, ano XXVII, n106, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴²⁵ Júlio Theodorico Guimarães foi um professor normalista atuante no magistério em Paranaguá e em Curitiba; e também na universidade, fazendo parte do grupo de professores que fundou a Universidade Federal do Paraná. Em 1911 tornou-se diretor da Escola Oliveira Belo e do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná.

ESTATUA DO BARÃO DO RIO BRANCO: EDITAL DE CONCURRENCIA - De ordem do Snr. Capitão dr. João Gualberto Gomes de Sá Filho, Presidente da Comissão incumbida da erecção da estátua do Barão do Rio Branco, em Curitiba, capital do Estado do Paraná, chamo concurrentes para o projecto e execução da mesma estatua, mediante as seguintes condições: 1º - O praso para a concorrência será de 90 dias, a contar da data do presente edital. / 2º - As propostas deverão ser feitas em enveloppes fechados e lacrados, sem razuras, nem emendas, e assignadas pelos opposentes. / 3º - Cada proposta deverá ser acompanhada de uma ‘maquette’, em gesso, representando o conjunto do monumento (estatua, pedestal, etc.) e todos os seus detalhes, na escala de 1:10. / 4º - As propostas deverão ser abertas no dia 1 de agosto do corrente anno pelo presidente da Comissão, em reunião da mesma e com a presença dos respectivos proponentes ou seus representantes legais. / 5º - A concorrência versará sobre o valor artístico do monumento (estatua e pedestal), levando-se em conta o seu tamanho, preço de construção e a qualidade do material a empregar. / 6º - O preço do monumento (projecto e execução) não deverá exceder a Cincoenta contos de réis (50:000\$000). / 7º - No pedestal da estátua e na frente deverá ser encrustado, um ‘fac-simile’ em bronze, do *Mappa do Brazil*, organizado pelo Barão do Rio Branco, e desenhado sob a sua direcção. / 8º - As propostas deverão limitar os prazos do início e da terminação do monumento. / 9º - Nas propostas deverão ser especificadas as condições de pagamento. / 10º - O julgamento das propostas será feito por pessoas de reconhecida competência a juízo da Comissão. / 11º - As propostas deverão ser enviadas ao sr. Gregorio Garcez, thesoureiro da Comissão, em Curitiba, até 31 do julho do corrente anno. / 12º - O proponente que tirar o primeiro lugar garantirá à assignatura do contracto. / 13º - As ‘maquettes’ que forem classificadas em 2º e 3º lugares serão premiadas em 500\$000. / Curitiba, 1º de Maio de 1912. O Secretario da Comissão, Julio Theodorico Guimarães.⁴²⁶

De acordo com as informações divulgadas, o concurso instigaria os proponentes a apresentarem suas esculturas por intermédio de maquetes com tamanho e elementos padronizados. Segundo uma notinha da comissão, publicada no jornal *Diário da Tarde*, informava-se que seriam aceitos até 50 concorrentes.⁴²⁷ Prometia-se que os escultores classificados receberiam um prêmio em dinheiro, com o vencedor assegurando a assinatura do contrato. Durante a avaliação das propostas, o edital também afirma que o processo seria conduzido por especialistas indicados pela comissão responsável, cujos nomes e procedências inicialmente não foram especificados. Entretanto, no ano seguinte, em uma publicação do mesmo periódico sobre a cerimônia de lançamento da pedra-fundamental, foram citados como os “membros da comissão” os seguintes nomes: João Gualberto, Abílio de Abreu, Theodorico

⁴²⁶ A República, Curitiba, 6 mai. 1912, ano XXVII, n104, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴²⁷ Diário da Tarde, Curitiba, 8 mai. 1912, nº 4058, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

Guimarães, Petit Carneiro e Gregório Garcez.⁴²⁸

Para participar desse concurso, todos os escultores precisavam seguir uma série de etapas, algumas burocráticas e outras bastante trabalhosas e complexas. Inicialmente, era necessário conseguir acessar o edital de concorrência e programar-se atentamente a partir das informações ali estabelecidas. Além disso, os artistas residentes no exterior precisariam entrar em contato com representantes legais que estivessem disponíveis para participar da abertura das propostas pela comissão. Em seguida, eles deveriam iniciar um longo processo de estudos para a apropriação do retrato do Barão do Rio Branco, a fim de compreender a estrutura do elemento escultórico e representá-lo de acordo com as solicitações previstas no edital. Para convencer o júri, era essencial que o artista demonstrasse as suas habilidades técnicas e uma compreensão prestigiosa do indivíduo retratado. Nesse sentido, a etapa mais importante era a preparação da maquete em gesso, reduzida para a escala solicitada, prevendo todos os detalhes do monumento, inclusive o pedestal da estátua com o novo mapa brasileiro.

Enquanto desenrolavam-se os preparativos para o monumento, João Turin ainda começava a ambientar-se pelo contexto artístico parisiense, visto que mudou-se de Bruxelas para seu ateliê de Montparnasse no ano de 1911, tendo nesse início encontrado dificuldades para desenvolver sua produção artística e passado por várias outras privações.⁴²⁹ Nesse sentido, para investir tempo e dinheiro em sua inscrição para um concurso no Brasil, o escultor demonstrava acreditar na possibilidade da seleção, assim como contaria com o valor da premiação. Sobre este ponto, não se pode deixar de ponderar que além da viabilidade de Turin ter obtido informações sobre o concurso por meio da leitura de notícias relacionadas ao Brasil ou mesmo através de suas conexões sociais com outros brasileiros, é plausível supor que seus apoiadores de Curitiba também os incentivaram a participar dos concursos locais em suas trocas de correspondências. Deste modo, ao informarem-se da subscrição, tanto ele como Zaco Paraná decidiram enviar propostas. Diante das exigências anteriormente detalhadas, ambos determinaram-se a cumprir com todas as diretrizes estabelecidas ao planejar e executar as maquetes do concurso. Em um trabalho colaborativo, eles uniram esforços técnicos na criação de uma maquete conjunta, com dupla autoria, ao mesmo tempo em que dedicaram-se também separadamente aos seus próprios projetos individuais.

⁴²⁸ Diário da tarde, Curitiba, 19 abr. 1913, ano xvi, nº 4357, p.7. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴²⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. Em Paris. In: *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p.35-38.

A maquete de autoria conjunta que seria inscrita para este concurso (Figura 88) apresenta alguns elementos que cumprem com as solicitações do edital, mas também se utiliza de algumas soluções estéticas consideradas coerentes com o tema e personagem homenageado. Proporcionalmente, a base do monumento seria ampla e abrigaria um grupo escultórico composto por três peças em bronze distintas, dispostas ao seu redor.



Figura 88 – Maquete em gesso executada por João Turin e Zaco Paraná em Paris e enviada para o concurso do Monumento ao Barão do Rio Branco, em Curitiba. 1912.

Fonte: TURIN, 1998. p.40.

No topo do monumento, o Barão do Rio Branco aparece representado em uma pose frontalizada, sentado com as pernas cruzadas, e aparentemente trajando um capote oficial sobre o paletó. Nas mãos, ele segura um objeto, este assemelhando-se a um livro ou pergaminho, aludindo à sua habilidade na atuação política como diplomata. Em proximidade ao Barão, uma figura feminina parece representar a alegoria da República, Marianne, que surge com os braços

estendidos em sua direção, talvez simbolizando o apoio e reconhecimento do país às conquistas do diplomata. Por fim, elemento de destaque no monumento é a presença imponente de um leão, posicionado sobre os degraus que fazem suporte ao monumento. É possível inferir que essa figura em especial tenha recebido uma contribuição expressiva de João Turin, dada a sua notória preferência pelo tema do animalismo. Tradicionalmente, o leão é empregado pela convenção heráldica como um símbolo de valores como força, poder, justiça, coragem, proteção, fortaleza, vigília, austeridade e majestade. Dentro da estatuária, é comum encontrar esses felinos posicionados próximo ao trono de líderes religiosos, políticos e militares, assinalando a autoridade, soberania e distinção do homenageado.⁴³⁰ Nesta maquete, ele parece ter sido inserido dentro da composição como um complemento desta acepção, juntamente à República. Além disso, também desempenha o papel de protetor do novo mapa brasileiro, o qual ocupa o centro da composição, ao mesmo tempo sinalizando a intenção patriótica do monumento e atendendo à exigência específica estabelecida no edital (Figura 89).⁴³¹ Tais características evidenciam a abordagem conceitual e estilística adotada pelos dois escultores na concepção da maquete, buscando com isto apresentar ao júri as suas habilidades para combinar elementos simbólicos, estéticos e históricos em uma obra de autoria coletiva.



Figura 89 – Detalhes da maquete com as representações simbólicas do mapa brasileiro e do leão.

Fonte: TURIN, 1998. p.40.

⁴³⁰ ANTUNES, Gisela Abad Lemos. *Que Leão é esse? Significados de leões em marcas comerciais em Pernambuco entre 1904 e 1920*. Dissertação de Mestrado em Design. Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

⁴³¹ É digno de nota que na ocasião houve uma iniciativa de distribuição de cópias litográficas do mapa brasileiro, como observa a seguinte nota: “necessidade de ser lytographado o mappa do Brazil, organizado sob a direcção do Barão do Rio Branco [...], mappa esse que deverá ser distribuido por todas as escolas do Estado em substituição dos que existem actualmente” *A República*, Curitiba, 6 mai 1912, ano XXVII, nº104, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

Uma análise de caráter comparativo da estrutura desta maquete também nos permite explorar algumas hipóteses sobre os elementos que podem ter influenciado na elaboração desta composição. Em primeiro lugar, uma observação relevante é a semelhança da solução adotada pelos dois parceiros artísticos com o monumento criado pelo escultor francês Felix Charpentier (1858-1924) e inaugurado em maio de 1902 em homenagem ao pai do Barão, o Visconde do Rio Branco (1819-1880), localizado em Copacabana (Figura 90). Não é possível afirmar com certeza se Turin ou Zaco conheceram esta obra ou o seu autor, para formar a hipótese de tê-los como referência, porém sabe-se que eles eram profissionais contemporâneos e chegaram a expor juntos no Salão dos Artistas Franceses do ano de 1913.⁴³² Deste modo, não é inverossímil considerar que mesmo que não houvesse uma referência direta, os escultores produziram suas obras informados por códigos e influências que direcionavam ao mesmo objetivo.



Figura 90 – Monumento ao Visconde do Rio Branco, escultura de Felix Charpentier. Fotografia de Marc Ferrez.

Fonte: Instituto Moreira Salles.

Figura 91 – Destaque da maquete para o concurso do monumento ao Barão do Rio Branco.

Fonte: TURIN, 1998. p.40.



Pois bem, nesse outro monumento, cujas peças foram esculpidas e fundidas em Paris, o Visconde fora retratado sentado em uma cadeira, vestindo seu uniforme, e sob seu braço direito há dois livros. À frente do pedestal, há uma representação alegórica feminina, desta vez simbolizando a História, que lê os dizeres gravados em uma tábua erguida diante de si. A estrutura

⁴³² SOCIETE des Artistes Françaises. *Catalogue Illustré du Salon: peinture et sculpture*. Paris, 30 abr. 1913. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. N.p. Disponível em: gallica.bnf.fr.

da maquete apresenta claros paralelos com o Monumento ao Visconde do Rio Branco, e isto não apenas no sentido de representarem pai e filho, ou líderes políticos provenientes da mesma casta. O que chama atenção é principalmente a composição e o simbolismo, pois Turin e Zaco decidiram posicionar o homenageado também sentado, de forma imponente, e acompanhado de uma alegoria. Em paralelo, a escolha da pose frontal e a ênfase nos valores cívicos transmitidos através da representação simbólica são elementos que compartilhavam o mesmo objetivo de destacar para a memória coletiva a perspectiva da autoridade dos homenageados como coautores da história nacional. A estatuamania voltada à proliferação de retratos escultóricos de narrativas nacionalistas como ferramenta política durante os anos 1920, inclusive, evidencia a compreensão estratégica entre as comissões, em relação à importância da visibilidade pública dos valores historicamente promovidos pelo campo artístico.

Em um âmbito cívico e pedagógico, como é o contexto da estatuária pública, os artistas eram contratados especificamente para retratar os heróis nacionais e líderes políticos, direcionados pela intenção de cuidadosamente transmitirem uma imagem seletiva de poder, autoridade e elevada posição social.⁴³³ Deste modo, não é coincidência que a escolha da pose em um monumento na qual o líder está voltado para o espectador e posicionado no topo de um conjunto escultórico, pois, assim como na pintura, este tornou-se um modelo frequente para expressar todos os conceitos almejados. Além disso, dentro dos diferentes gêneros de retrato, o uso da formulação oblíqua, com o rosto posicionado em três quartos ou sentado eram os preferidos. Nesse ponto de vista, a melhor escolha de uma postura por parte de um artista experiente, seja ela colocada de pé ou sentada (como optado neste caso aqui analisado), era sempre bastante criteriosa e baseada em formulações provenientes da tradição artística e da normativa acadêmica, construindo a figura com o mesmo padrão com que costumavam-se representar monarcas, com a intenção de conferir ao monumento esse efeito de ar majestoso.

A maioria das pinturas do rei se enquadra no gênero a que os historiadores da arte chamam de ‘retrato solene’, construídas segundo a ‘retórica da imagem’ desenvolvida durante o Renascimento para a pintura de pessoas importantes. Nesses retratos solenes, a pessoa é geralmente apresentada em tamanho natural ou até maior, de pé ou sentada num trono. Os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. O decoro não permite que ele seja mostrado usando as roupas do dia-a-dia. Usa armadura, como símbolo de coragem, ou roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado por objetos associados ao poder e à

⁴³³ MONTEIRO, Ana Filipa Vieira. As funções do retrato. In: *A pose na pintura de retrato*. Trabalho de projeto de mestrado em Pintura. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP. Porto, 2014. p.117-121. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/82613>.

magnificência [...]. A postura e a expressão transmitem dignidade.⁴³⁴

Simultaneamente, os retratos escultóricos desempenhavam, no mínimo, uma dupla função. Por um lado, eles procuravam representar os valores simbólicos atribuídos às personalidades homenageadas, ao realçar sua posição social por meio da imponência estrutural do monumento, algo que era alcançado através do estabelecimento de uma conexão direta entre o indivíduo retratado e o observador. Por outro lado, esses retratos também visavam estabelecer uma identidade objetiva e fisionômica às personalidades, a qual poderia ser reconhecida por meio de reproduções de ampla circulação. Essa abordagem reforçava a percepção do retratado enquanto uma espécie de entidade, conferindo-lhe uma presença quase mítica de invocação histórica. Como se pudessem por meio da forma imprimir-lhes em feitiço de ícone uma essência grandiosa. É nesse sentido que Peter Burke analisa a representação do poder personificado por meio das imagens de indivíduos históricos retratados em obras de arte, ao considerar que

os próprios governantes eram vistos como imagens, como ícones. O traje, a postura e as propriedades que os rodeavam transmitiam um senso de majestade e poder, como no caso dos retratos pintados e esculpidos. A analogia foi feita por alguns observadores modernos, como o embaixador inglês Christopher Tunstall, que declarou ser o imperador Carlos V ‘tão imóvel quanto um ídolo’, ou o teórico político italiano Traiano Boccalini que descreveu o vice-rei de Nápoles como tão sério e estático ‘que eu nunca saberia se se tratava de um homem ou de uma figura de madeira’.⁴³⁵

Retomando aqui a aproximação com o meio fotográfico, vale ressaltar que para conhecerem o tema de representação e decidirem por uma linha de racionínio eficaz para a elaboração do monumento, os dois artistas provavelmente escolheriam como método explorar uma combinação de elementos provenientes de diferentes fotografias, com o intuito de criar um retrato fidedigno do Barão do Rio Branco. Isso evidencia que a influência fotográfica no ofício escultórico era essencial para além do estudo da representação de detalhes como o rosto, por exemplo, abrangendo inclusive a própria inspiração estrutural das peças planejadas para o monumento. Para aclarar sobre como poderia ocorrer esse processo, podemos apontar alguns exemplos fotográficos provenientes de uma edição da *Revista da Semana* (Figura 92), um periódico ilustrado que continha diversas fotografias do Barão na ocasião de seu falecimento; e a primeira edição da revista *Renascença*, em março de 1904, que inseriu outro retrato do Barão

⁴³⁴ BURKE, Peter. Persuasão. In: *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.31.

⁴³⁵ BURKE, Peter. Poder e protesto. In: *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004. p.85.

em sua capa (Figura 93).⁴³⁶ Nas duas imagens, ele aparece sentado, de forma oblíqua, em uma cadeira, com os olhos voltados para o espectador. Não podemos apontar que essas imagens exatas tenham sido as referências da maquete. Entretanto, o ponto aqui levantado é constatar que havia uma ampla e longa circulação de periódicos ilustrados que levavam reproduções de retratos do Barão, em diferentes poses, dentre as quais seria razoável a um artista utilizar como referência na ocasião de representá-lo, não exclusivamente como uma maneira de consultar aspectos de sua aparência e expressão corporal, mas também para compreender que resultados eram possíveis a partir das configurações apresentadas dentro do próprio cenário fotográfico. Neste caso, percebe-se que a pose e a presença de uma cadeira empregados pelo fotógrafo na composição funcionariam como referências visuais ricas em informações sobre o retratado.



Figura 92 – Detalhe de fotografia veiculada no periódico *Revista da Semana* em fevereiro de 1912. p.33-34.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

Figura 93 – Detalhe de fotografia veiculada na capa do periódico *Renascença* em março de 1904.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

Comprometido em demonstrar excelência em sua proposta, outros trabalhos correlacionados a este foram realizados por Turin como um processo de investigação para a execução da maquete. Um vislumbre do ateliê de Turin em Paris através de uma das fotografias feitas por ele (Figura 94) revela uma coleção de estudos de figuras humanas, cabeças, felinos e outros animais. Mas entre eles nota-se a presença singela de uma pequena escultura em gesso retratando o Barão do Rio Branco em pé e de corpo inteiro (Figura 96).

⁴³⁶ As imagens originais podem ser consultadas no Anexo III, seção 2.



Figura 94 – Fotografia do ateliê de João Turin em Paris. n.d.
Fonte: Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago.



Figura 95 – Reprodução em revista ilustrada de retrato do Barão do Rio Branco. c.1907.
Fonte: Acervo digital, Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)



Figura 96 – Detalhe de fotografia do ateliê de João Turin em Paris. c.1912-22.
Fonte: Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago.

Tal objeto insinua que a adoção da postura sentada, a escolhida para a maquete, não foi a única abordagem considerada durante o processo, sugerindo a exploração de algumas soluções alternativas. A escultura em questão foi moldada mediante uma única reprodução fotográfica específica, veiculada na revista ilustrada *Brazil Magazine* (Figura 95). No contexto de João Turin, a utilização de fotografias como recurso de estudo e referência é um elemento de relevância significativa para a produção escultórica. Ao selecionar cuidadosamente os elementos que consideravam mais interessantes e representativos em reproduções como estas, os artistas conseguiriam capturar no homenageado diferentes modelos de referência, aspectos plásticos e características pessoais que informavam o retrato de uma expressão mais precisa. Embora João Turin e Zaco Paraná possam não ter obtido acesso direto a essa revista específica, contendo as fotografias do Barão do Rio Branco aqui sugeridas, é válido ressaltar que ao menos a notícia do seu falecimento servira como ponto de partida para a disseminação desses retratos, os quais logo se tornaram amplamente divulgados em diferentes veículos de comunicação. Deste modo, as mesmas imagens oficiais foram disponibilizadas e reproduzidas em escala global por meio de periódicos ilustrados, jornais, revistas e cartões postais editados em diversas partes do mundo. Esses retratos fotográficos eram frequentemente acompanhados por textos elogiosos enaltecendo as conquistas e a importância do Barão, com o intuito de estabelecer sua fisionomia forma marcante na consciência pública. Ao fim, essa ampla difusão de informações permitia que os escultores, tivessem contato com diferentes ângulos do Barão, e utilizassem essas representações fotográficas como fonte visual para o estudo detalhado de sua fisionomia, expressões faciais e características físicas.

É importante não desconsiderar que, por mais que a figura do Barão fosse amplamente acessível por meio de registros fotográficos, a ausência de um encontro pessoal entre o artista e o retratado imprime algumas características ao processo de representação e em seu resultado. O artista não tinha, por exemplo, acesso a outras perspectivas da mesma imagem (como a parte posterior da cabeça, o anverso do que se vê na fotografia), e dependia exclusivamente das informações dadas pelo registro, as demais sendo inferidas ou criadas com a inserção de outros referentes. Deste modo, na análise comparativa entre trabalhos executados com uma ou mais fotos, é perceptível como o acesso a diferentes possibilidades de referências ampliava as possibilidades criativas sobre a formulação da representação de um indivíduo. De fato, dentro do conjunto de pequenas reproduções a que pertence, esta peça parece ser tão detalhada e similar à fotografia que quase assemelha-se ao resultado que costumava ser obtido de forma automática nas fotoesculturas provenientes do uso do pantógrafo. Embora não existam

quaisquer indícios de que Turin tivesse de algum modo experimentado esta técnica – pelo contrário, manifestava-se contra ela – não se pode deixar de considerar, porém, que a habilidade de modelar uma figura em miniatura diretamente similar a uma fotografia gerava algumas experiências singulares. Estas incluíam uma expectativa muito clara pelo realismo da figura, e o desafio satisfatório de vislumbrar uma imagem bidimensional sendo traduzida para a forma tridimensional. Independente da natureza ou do objetivo desta imagem, porém, evidencia-se que a incorporação de fotografias no procedimento técnico do escultor exerceu um papel preponderante tanto na análise da representação do retrato do Barão quanto, posteriormente, na concepção estrutural da maquete do monumento, engendrando implicações significativas no domínio da representação artística.

Além da pequena estátua de corpo inteiro, outro retrato do Barão do Rio Branco que fora feito por João Turin, e que pode também ter sido executado inicialmente com o objetivo de prestar-se como um estudo preparatório para o monumento, foi um busto inscrito no Salão dos Artistas Franceses no ano de 1913.⁴³⁷ No catálogo oficial das obras expostas no *Grand Palais* durante o Salão, estão listados todos os artistas inscritos nas seções de pintura e escultura e as suas respectivas obras. No documento (Figura 97), é possível observar que naquele ano, Turin havia inscrito duas esculturas, a obra *Fogo sagrado* e o busto nominado como *Retrato do Barão do Rio Branco, ex ministro das relações exteriores do Brasil*.

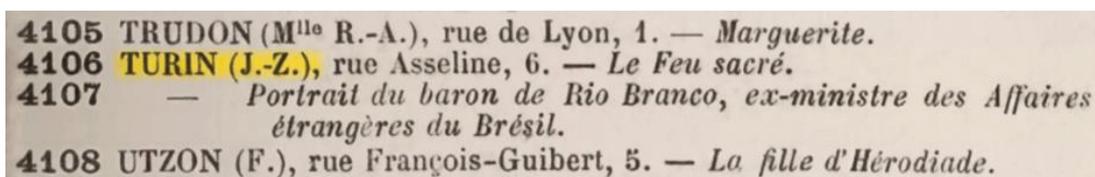


Figura 97 – Trecho do Catálogo do Salão dos Artistas Franceses, 1913.

Fonte: Gallica - Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf.fr)

Entre as mais de mil esculturas que concorriam pela atenção da crítica no Salão, as obras de João Turin e de Zaco (que naquele ano inscrevera *Menina com Máscara*) não passaram despercebidas, ao menos no Paraná. A exposição rendera um artigo crítico bastante elogioso no jornal *A República* sobre a produção de Turin e o busto do Barão:

O fogo sagrado, grande estatua do sr. Turin figura do lado direito da entrada; o fogo sagrado, é symbolisado por um moço do qual a anatomia é modelada com muita sciencia pelo artista, que igualmente enviou ao Salon um grande busto do Barão do Rio Branco, o saudoso ministro do exterior do Brazil. Este busto é

⁴³⁷ SOCIETE des Artistes Françaises. *Catalogue Illustré du Salon: peinture et sculpture*. Paris, 30 abr. 1913. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. N.p. Disponível em: gallica.bnf.fr.

muito parecido e, cremos, o único que tem sido feito representando o Barão do Rio Branco já velho. Os seus traços revelam a energia e a bondade.⁴³⁸

O elogio do autor à “sciencia” que identificara na execução da modelagem anatômica valorizava a destreza técnica de João Turin, inclusive dando a entender que o artista em nada devia aos seus demais colegas e contemporâneos que compunham a seção de escultura do Salão. Como remarcado, a escultura de Turin se apropriava fielmente da fisionomia do Barão, e demonstrava oferecer uma atenção meticulosa aos traços faciais do homenageado, alcançando repetir o seu rosto com grande semelhança. Assim, a menção à habilidade de Turin em capturar os traços distintivos do Barão não apenas atestaria sua proficiência artística, como também coloca em evidência que o articulista tinha conhecimento prévio do rosto do diplomata, uma vez que o Barão era uma personalidade histórica já amplamente reconhecida justamente por intermédio dos seus registros fotográficos. A observação do periódico, portanto, enfatiza o ponto aqui em consideração: a importância da fotografia como referência iconográfica preponderante na época.

Com relação a este busto, não foram localizadas informações precisas sobre a sua trajetória após o salão. Cumpre adicionar que há uma discrepância entre os elementos dados pelas fontes pesquisadas. No Inventário dos monumentos públicos do Rio de Janeiro⁴³⁹, organizado por Vera Dias em 2015, há uma escultura que fora instalada no bairro Méier, atualmente desaparecida, a qual, apesar de instalada na década seguinte, fora creditada como sendo esta obra de João Turin (Figura 99). A mesma imagem apresentada nesse inventário também aparece no levantamento da própria página oficial relacionada ao acervo de João Turin, dentro da seção “Obras em Espaços Públicos”.⁴⁴⁰ Entretanto, curiosamente, segundo os periódicos da época esta mesma obra havia sido originalmente creditada ao escultor Humberto Cavina, pertencente à família de imigrantes italianos que administravam a Fundação Cavina na capital. Nos jornais que circulavam pelo Distrito Federal nos anos 1920, há notícia de sua doação à municipalidade e também há várias notas informando sobre sua instalação na praça Jardim do Méier, em 7 de setembro de 1926.⁴⁴¹ E na revista ilustrada *O Malho*, é inclusive veiculada uma fotografia desse

⁴³⁸ Dois artistas paranaenses: Zaco e Turin no Salão de Paris. In: A República, Curitiba, ano XXVIII, 1913. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴³⁹ DIAS, Vera; BUENO, Alexei. *Os monumentos do Rio de Janeiro: inventário* 2015. 1ªed. Rio de Janeiro: Nau das Letras, 2015. Ver também: inventariodosmonumentosrj.com.br.

⁴⁴⁰ Levantamento disponível em: joaoturin.com.br/turin_arq_obras/.

⁴⁴¹ Foram localizadas as seguintes notícias, em ordem cronológica: Os heróis da Laguna: perpetuando em bronze as glórias nacionais. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XXXV, nº 100, 26 abr. 1925. p.6; O Jornal. Rio de Janeiro, ano VIII, nº 2374, 7 set 1926. p.8; Notas Sociais. In: O imparcial. Rio de Janeiro, ano XV, nº 5672, 9 set. 1926. p.5; O imparcial. Rio de Janeiro, ano XVI, nº 5829, 3 jun. 1927. p.10; O Paiz. Rio de Janeiro, ano XLIII, nº 15566, 3 jun. 1927. p.8; Monumentos novos. In: Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 4 jun 1927. p.7. Disponíveis em: memoria.bn.br.

busto antes de sua inauguração (Figura 100).⁴⁴² Independente desta desconexão observada no cruzamento entre os dados oferecidos pelas fontes da época e as fontes atuais, sublinha-se que a escultura em questão também era muito parecida com a fisionomia do Barão, e fora modelada com base em fotografias (Figura 98).



Figura 98 – Carte-de-visite do Barão do Rio Branco, 1907.

Fonte: Coleção fotográfica da Condessa de Barral (conradoleiloeiro.com.br/leilao.asp?Num=6073)

Figura 99 – Busto do Barão do Rio Branco. Brasil, 1926.

Fonte: Inventário dos Monumentos do Rio de Janeiro (inventariosmonumentosrj.com.br)

Figura 100 – O Malho. Rio de Janeiro, ano 23, nºXXIV, 30 mai 1925 p.34.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

Além de todas as questões práticas envolvidas na execução da maquete e demais estudos, os escultores deveriam ainda preparar toda a documentação necessária, incluindo um cronograma com a especificação do prazo de execução do monumento, planejamento dos materiais a serem utilizados e orçamento da construção e as condições de pagamento. Como indicado, toda a proposta, juntamente com os estudos e a maquete, deveria ser envelopada, lacrada e assinada de modo específico, sendo enviada para o endereço do tesoureiro, o que envolvia, para aqueles que residiam no estrangeiro, existia uma série de outros fatores importantes a considerar, como o tempo percorrido pelo navio, os trâmites postais e preparativos relacionados à embalagem de proteção, taxas de transporte e tarifas alfandegárias.

Partindo das informações contidas no edital, as condições iniciais pareciam ser justas. No entanto, um desafio premente dificultaria o empreendimento: o prazo exíguo de 90 dias para

⁴⁴² O Malho. Rio de Janeiro, ano XXIV, nº 1185, 30 mai 1925, p.35. Disponível em: memoria.bn.br.

o encerramento das inscrições revelou-se um verdadeiro obstáculo. Isso porque o contexto dos dois artistas, que residiam no exterior, incluiria mais considerações logísticas, como o tempo de percurso do navio, que demorava ao menos um mês para cruzar o oceano. Isto tornou o trabalho deles ainda mais rigoroso, já que precisavam concluir o planejamento e a execução de suas maquetes para o concurso em apenas 60 dias. Sobre este prazo, ponderando todos os elementos tratados previamente, consideremos que a própria notícia e repercussão do falecimento do ilustre Barão do Rio Branco – por si só indicando um tema com potencial para ser materializado em forma de estátua – poderia ter servido como um ponto de partida para a decisão dos escultores prepararem-se de antemão, com um conjunto de estudos iniciais. A partir dessa expectativa, ambos poderiam treinar a representação do rosto ou esboçar algumas ideias prévias para o conjunto, com a intenção de dedicar alguma proposta ao já prometido concurso do monumento paranaense em homenagem ao diplomata. Este seria, com certeza, o procedimento mais astuto, pois a primeira menção a esta subscrição aparecera no mesmo dia da morte do Barão, em fevereiro, enquanto o edital saiu apenas em maio. Seriam dois meses a mais de vantagem para aqueles que tivessem feito esse cálculo estratégico. Não há indícios de que Turin ou Zacco tenham seguido esse raciocínio. Entretanto, eles conseguiram sim realizar todas as etapas previstas, exceto por um importante detalhe: o transporte.

Infelizmente, ao enviarem o material para Curitiba, os amigos escultores notaram que o navio atrasaria e a inscrição deles não chegaria a tempo. Ao também informarem-se desta notícia, uma semana antes do término do prazo estabelecido no edital, os seus apoiadores locais emitiram um apelo no *A República* com o objetivo de sensibilizar e convencer os membros da comissão a prorrogar o término das inscrições até o dia 7 de setembro, aguardando devidamente a chegada dessa correspondência a eles já destinada:

TRES MAQUETES DE ZACCO PARANÁ E JOÃO TURIM ESTÃO DE VIAGEM PARA CURYTIBA. UM APELO À COMISSÃO DO MONUMENTO - No dia 30 de julho corrente, termina o prazo para o concurso das maquetes para a estátua que se vai erigir em Curytiba ao Barão do Rio Branco. Não sabemos si dentro do prazo que está a findar, já a comissão promotora dessa justa homenagem tem ou não recebido trabalhos de concorrentes; mas sabemos que em viagem da Europa para cá estão nada menos de três maquetes e de artistas nossos conterrâneos. Essas maquetes, que são de João Turim e Zacco Paraná, uma de cada um e a terceira de colaboração entre ambos, seguiram pelo vapor 'Prussia' segundo informação segura que temos, e deverão chegar a Paranaguá a 25 de agosto entrante. Nessas condições terá o Paraná o desprazer de ver os trabalhos dos seus dois grandes artistas só chegarem após o encerramento do concurso, e é bem de ver que, dadas as condições em que Zacco e Turim estudaram na Europa, subvencionados pelo Estado, e ali conseguiram os mais

honrosos laureis acadêmicos, será justo o adiamento do anunciado concurso, de modo a poderem eles concorrer com os seus trabalhos. Acresce ao facto de se tratar de dois pensionistas do Estado, o de terem sido elles, neste anno, os únicos esculptores brasileiros recebidos no ‘Salon de Paris’, tendo a imprensa franceza relatado esse successo como uma grande conquista da intellectualidade artística brasileira. E registremos um outro facto que abona a capacidade artística de Zacco: na Academia de Bellas Artes de Paris, havia no começo deste anno 30 vagas a preencher. Pois bem, para essas vagas se apresentaram 70 artistas, alguns de certo renome, e dentre os classificados, Zacco tirou o 3º lugar! O que o levava a concorrer a uma matricula na Academia fôra ser esse o meio dos artistas estrangeiros poderem se relacionar em Paris. Cremos não appellar em vão para que a illustre commissão promotora do monumento a Rio Branco conceda a prorrogação do praso do concurso de modo a poderem essas três maquetes nelle figurar. E si nos é dado indicar uma data mais remota e conciliadora do fim alvitrado, lembramos à commissão a de 7 de setembro, tão cara à nossa Pátria.⁴⁴³

Na iminente conclusão do prazo do edital, o articulista oferecia uma lista repleta de argumentos, os quais poderiam ser utilizados para defender a sua prorrogação em benefício dos dois promissores artistas. Logo de início, ele ressalta que as três maquetes vinham diretamente da Europa, com isto provavelmente querendo sugerir que, além da certeza de qualidade das obras, elas precisariam percorrer uma distância desproporcional, comparativamente a outros candidatos.⁴⁴⁴ Além disso, lembrou que Turin e Zaco eram subsidiados pelo Estado para permanecerem na Europa, onde haviam sido prestigiados como representantes do Brasil naquele Salão dos Artistas Franceses. Sobre esta questão, como vimos, no jornal *A República* elogiou-se a representação de João Turin:

O sr. Turin é um verdadeiro artista. Sua grande figura é uma maravilha de construção e de proporção. À modelação dos joelhos, dos braços, da figura, nos mostra que o sr. Turin é bastante adiantado no difícil estudo da figura humana. Porque é que o Brazil, que possui hoje tantas estatuas, não pensa nelle para lhe fazer alguma encomenda? Porém, o sr. Turin nenhuma recebeu, e entretanto o seu busto do Barão do Rio Branco, mostra bem as suas aptidões de retratista.⁴⁴⁵

Esta informação crítica, junto à notícia da seleção bem sucedida de João Zaco Paraná

⁴⁴³ *A República*, Curitiba, 25 jul. 1912, nº 172, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁴⁴ Para melhor visualizar como dá-se essa constatação, uma tabela com um comparativo das distâncias médias entre os locais de origem das maquetes dos concorrentes deste concurso e Curitiba pode ser consultada no Anexo I, Tabela 2.

⁴⁴⁵ Dois artistas paranaenses: *Zaco e Turin no Salão de Paris*. In: *A República*, ano XXVIII, Curitiba, 1913. Disponível em: memoria.bn.br.

para frequentar a Academia de Belas Artes de Paris, tinha a intenção de atestar que os dois mereciam esta flexibilidade por suas habilidades técnicas e ascendente reputação. Em um argumento final, o autor do apelo recomenda, de forma "conciliadora", a data simbólica de 7 de setembro, e dá a entender que ao adiar o prazo do concurso, o júri teria a oportunidade de honrar os dois paranaenses, oferecendo a eles uma chance de contribuir com a arte escultórica brasileira. Apesar desse apelo parecer convincente e basear-se em méritos acadêmicos e culturais que a princípio poderiam justificar tal concessão, o pedido foi recusado – ou mesmo ignorado – pela comissão responsável, de modo que as maquetes de Turin e Zaco não alcançaram a data da abertura e avaliação das propostas inscritas a tempo. Vale sublinhar aqui, entretanto, que dentro das condições às quais os dois estavam submetidos, já é um feito bem impressionante que eles tenham conseguido êxito na elaboração e envio delas.

A aparente descortesia demonstrada pela comissão encarregada, no entanto, não passou em branco pelas ruas da cidade – e, conseqüentemente, pelos jornais. Na data prevista para a avaliação de todos os projetos efetivamente submetidos, dia primeiro de agosto, uma carta aberta endereçada aos editores do *A República* evidencia que houve uma revolta pela recusa da prorrogação e subsequente indeferimento de João Turin e Zaco Paraná,⁴⁴⁶ o que por sua vez ocasionou uma resposta hostil por parte dos responsáveis pela decisão. Na mensagem, o militar João Gualberto,⁴⁴⁷ que era o presidente da comissão executiva, foi acusado de agressividade ao tomar satisfações com o poeta Clemente Ritz⁴⁴⁸ sobre alguns textos publicados em outro periódico, os quais expressariam críticas diretas quanto à negativa deliberada. E este, junto ao jornalista Raul Gomes⁴⁴⁹, assumiu a autoria dos textos, defendendo o seu posicionamento sobre o assunto.

Essa interpelação agressiva, motivaram-na dois ou três artigos insertos no jornal *A Folha da Manhã*, relativamente à atitude que assumiu a comissão incumbida da ereção a estatua do Barão do Rio Branco, não aceitando o alvitre da prorrogação do prazo para o recebimento das maquetes da referida

⁴⁴⁶ TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.40.

⁴⁴⁷ João Gualberto Gomes de Sá Filho (1874-1912) foi um engenheiro militar em Curitiba, exercendo cargos de destaque, incluindo-se Comandante do Regimento de Segurança. Foi candidato a prefeito. Perdeu a vida na Batalha do Irani, durante a Guerra do Contestado, em outubro de 1912.

⁴⁴⁸ O poeta e jornalista paranaense Clemente Ritz Teixeira de Freitas (1888-1935) trabalhou desde muito jovem como servidor público nos Correios. Em dezembro de 1912, foi um dos fundadores do Centro de Letras do Paraná. Contribuiu em diversos periódicos como colunista, com humor irreverente. Faleceu aos 46 anos, de tuberculose. Foi homenageado pela Academia Paranaense de Letras como Fundador da Cadeira n° 15 na instituição.

⁴⁴⁹ O intelectual, professor e jornalista paranaense Raul Rodrigues Gomes (1889-1975) se utilizou extensivamente da imprensa como meio de mobilizar a sociedade em favor da cultura, entre 1907 e 1950. Escreveu nos jornais Diário da Tarde, A República, Gazeta do Povo, e foi correspondente do Estado do Rio de Janeiro.

estatua. E como nesses artigos haja-se tratado exclusivamente de combater uma idéa, que todos têm combatido, como era a da não prorrogação desse prazo, não se encontrando ahi retaliações pessoais contra quem quer que seja [da comissão], não tem razão de ser aquella despropositada aggressão. [...] nós, que vemos naquelles artigos uma idéa defensável, como todas as idéas affectos a interesses de ordem impessoal declaramo-nos responsáveis por elles, cuja autoria chamamos para nós.⁴⁵⁰

O desfecho desse episódio de controvérsias entre a comissão e os apoiadores do pedido de prorrogação acabou sublimado, e o resultado do concurso prosseguiu seu curso previsto. Pontualmente no dia primeiro de julho, o júri reuniu-se na sede do Tiro Rio Branco⁴⁵¹ para apresentar as oito maquetes que haviam sido inscritas, incluindo entre elas três provenientes de Curitiba, duas de São Paulo, duas do Rio de Janeiro e uma única peça representando um país estrangeiro, vinda de Buenos Aires. No mesmo dia, no *Diário da Tarde*, foi informada uma lista com os nomes dos seguintes inscritos: Carlos Meirelles; M. Jubin; Lourenço Pietrucci; Felix Bouré; Pedro Lafitte Villanova; Guilherme Lobbo & Beggi; Ferracini & Forrabello; e a *Fundição Indígena* (Figura 101).

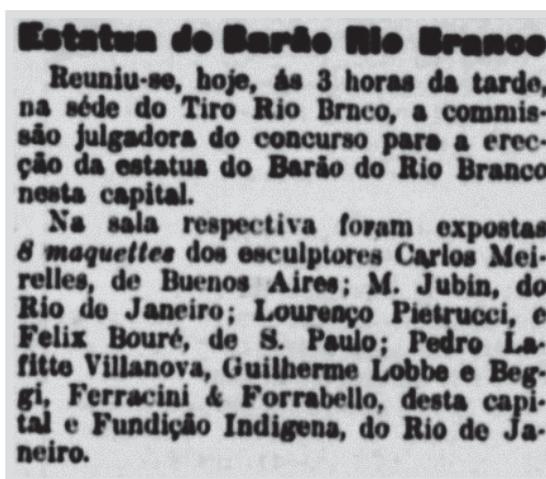


Figura 101 – Nota do *Diário da Tarde* sobre as maquetes do concurso para o monumento, julho de 1912.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)⁴⁵²

⁴⁵⁰ RITZ, Clemente; GOMES, Raul. *Illmos. Snrs. Redactores d'A Republica*. In: A República, Curitiba, 2 ago. 1912, ano XXVII, nº 179, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁵¹ Fundada por João Gualberto em 1909, o clube de tiro da Sociedade Rio Branco, denominado Tiro de Guerra 19 Rio Branco, fez parte de um processo de institucionalização esportiva, fomentado pela militarização social no começo do século XX. Seus caçadores destacaram-se em eventos a nível nacional.

⁴⁵² Transcrição: “Estatua do Barão do Rio Branco – Reuniu-se, hoje, ás 3 horas da tarde, na séde do Tiro Rio Branco, a comissão julgadora do concurso para a erecção da estatua do Barão do Rio Branco nesta capital. Na sala respectiva foram expostas 8 maquettes dos esculptores Carlos Meirelles, de Buenos Aires; M. Jubin, do Rio de Janeiro; Lourenço Pietrucci, e Felix Bouré, de São Paulo; Pedro Lafitte Villanova, Guilherme Lobbo e Beggi, Ferracini & Forrabello, desta capital e Fundição Indígena, do Rio de Janeiro.” *Diário da Tarde*, Curitiba, 1 jul 1912 ano XV, nº 4135. p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

Assignatura do contrato

No segundo tabelionato teve lugar hontem, às 4 horas da tarde, a assignatura do contracto para a execução e erecção de uma estatua ao barão do Rio Branco, nesta capital.

O contrato foi assignado pelos srs. commendador Antonio dos Santos Carvalho, representante da Fundação Indígena, do Rio de Janeiro, coronel João Gualberto e Gregorio Garcez, respectivamente presidente e thesoureiro da comissão encarregada da construcção daquelle monumento.

A Fundação Indígena, segundo o contracto, compromette-se a fazer os alicerces da estatua e dala construida e collocada no lugar designado por aquella commissão no prazo maximo de um anno.

Figura 102 – Nota do *Diário da Tarde* sobre a contratação do vencedor do concurso, agosto de 1912.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)⁴⁵³

Posteriormente, em agosto de 1912, foi anunciado pelo *Diário da Tarde* o resultado da seleção (Figura 102), cujo contrato seria assinado em cartório através do nome de Antonio dos Santos Carvalho, um dos representantes societários da empresa *Farinha Carvalho & Cia*,⁴⁵⁴ responsável pela administração da *Fundição Indígena* (localizada na Rua Camerino, nº 150, Rio de Janeiro). Esta empresa nada mais era do que a sucessora da histórica *Fundição Imperial*, fundada em 1828 por Miguel Couto dos Santos, mestre ferreiro e serralheiro da Casa Imperial Brasileira e da Casa Real Portuguesa, que recebeu importantes encomendas durante os reinados de Dom Pedro I e Dom Pedro II. Após a Proclamação da República, especialmente no início do século XX, ela mudou de nome, mas permaneceu entre uma das mais importantes a atuar no distrito federal (sendo conhecida como “a mais antiga do Brasil”) junto à *Fundição Cavina* e à *Fundição Zani*. Essas três juntas foram de certo modo responsáveis pelo desenvolvimento da fundição artística brasileira no período.⁴⁵⁵ Em uma propaganda veiculada em 1911, no *Almanak Laemmert*, encontram-se muitas informações e detalhes sobre seus

⁴⁵³ Transcrição: “Assignatura do contrato – No segundo tabelionato teve lugar hontem, às 4 horas da tarde, a assignatura do contracto para a execução e erecção de uma estatua ao barão do Rio Branco, nesta capital. O contracto foi assignado pelos srs. Commendador Antonio dos Santos Carvalho, representante da Fundação Indígena, do Rio de Janeiro, coronel João Gualberto e Gregorio Garcez, respectivamente presidente e thesoureiro da commissão encarregada da construcção daquelle monumento. A Fundação Indígena, segundo o contrato, compromette-se a fazer os alicerces da estatua e della construida e collocada no lugar designado por aquella commissão no prazo máximo de um anno.” *Diário da Tarde*, Curitiba, 29 ago 1912 ano xv, nº 4159. p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁵⁴ No catálogo de empresas de fundições e funileiros do *Almanak Laemmert*, Antonio Carvalho dos Santos aparece como sócio da empresa *Farinha Carvalho & cia*. ao menos desde 1906, junto a João Farinha dos Santos, Antonio Paes Rodrigues, Raul dos Santos Carvalho e João Lopes da Costa. *Almanak Laemmert*, 1906, nº63, p.643. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁵⁵ OLIVEIRA, Gilberto Habib. *Fundição Artística no Brasil*. São Paulo: SESI, 2012. Passim.

serviços, especialidades e um histórico de premiações:

officinas de ferreiro, serralheria moderna, construção de machinas para lavoura e indústria, modelador, escultura, fundição de ferro, bronze, bronzes d'arte e decorativos, tendo já executado n'esta última muitos e variados trabalhos dos principaes escultores brasileiros, especialmente do professor **Rodolpho Bernardelli**, director da Escola Nacional de Bellas Artes. [...] Fornecedores dos principaes engenheiros e architectos do paiz, de todos os Ministerios, Prefeitura, Commissões constructoras das Avenidas Central e Beira-Mar, Theatro Municipal Exposição Nacional de 1908. Premiado nas Exposições Nacionaes [...] Universaes de Paris [...] Internacionaes de Londres e Philadelphia⁴⁵⁶

A julgar pela convincente propaganda, essa empresa periodicamente premiada tinha larga experiência com todas as áreas da fundição, fornecendo inúmeros serviços de grande porte pelo país, especialmente para o Estado durante a reforma urbana fomentada pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos (1836-1913). Além disso, aos poucos especializou-se na execução de peças decorativas e artísticas em bronze para diversos monumentos, dentre os quais é mencionada especificamente a parceria com o igualmente premiado escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931). E de fato, era mesmo o famoso Bernardelli quem assinara a escultura que fora selecionada pelo concurso do Monumento ao Barão do Rio Branco.

Nascido em Guadalajara, no México, como José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry, esse escultor naturalizado brasileiro desempenhou significativo papel como professor na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, anteriormente conhecida como Academia Imperial de Belas Artes. Além de formar-se nessa instituição, Bernardelli também ocupou a posição de diretor por 25 anos. Sublinha-se que em 1876, ele recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior e foi pensionista em Paris e em Roma, entre 1877 e 1885, período no qual procurou integrar-se ao cenário artístico romano, participando da *Associação Artística Internacional de Roma* e enviando suas obras regularmente para as exposições anuais da cidade.

Ao longo de sua produção artística, Bernardelli mudou suas tendências do academicismo classicista ao realismo e por fim buscou desenvolver obras coerentes com as novas ideias anti-academicistas emergentes no final do século XIX. Sobre seu estilo, aponta-se que ele teve influência marcante do escultor francês Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875); e que junto a seu irmão, Henrique Bernardelli, pintor e fotógrafo, passou a utilizar a fotografia como

⁴⁵⁶ Ver propaganda no Anexo III, seção 3. Almanak Laemmert, 1911, nº 68, p.1155. Disponível em: memoria.bn.br.

um instrumento profissional, conforme observado por Camila Dazzi.⁴⁵⁷ Por outro lado, há também diversos registros fotográficos do próprio escultor junto às suas obras, no ateliê, a exemplo do retrato em que aparece trabalhando com a escultura que integra o Monumento a José de Alencar, inaugurado em maio de 1897 (Figura 103).



Figura 103 – Rodolpho Bernardelli trabalhando em seu ateliê.

Fonte: DAZZI, 2019, p.153. Acervo do Museu Dom João VI/EBA/UF RJ.

De certo modo, a escolha do projeto de Rodolpho Bernardelli em detrimento dos demais concorrentes do concurso em questão não era tão surpreendente, dada a sua relevância no cenário artístico da época. Mas além deste ponto específico, há outros fortes argumentos que respaldam essa hipótese. Em primeiro lugar, sendo ele um escultor representado diretamente por uma fundição de renome, de antemão já possuía uma vantagem competitiva significativa, e isto tornava difícil superá-lo em termos de facilidade logística. Principalmente considerando-se que antes dessa possibilidade existir, monumentos públicos de grande porte costumavam ser fundidos na Europa – o próprio Bernardelli antes utilizava a *Fundição Barbedienne*, em Paris, para fundir suas peças (como a escultura de José de Alencar, aqui mencionada).⁴⁵⁸ Ademais, pontua-se que o escultor tinha uma experiência significativa, pois contribuiu com várias obras públicas em âmbito nacional, incluindo a ornamentação das fachadas dos edifícios da Avenida

⁴⁵⁷ DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços*. Florianópolis, v.19, n.28, dez. 2012.

⁴⁵⁸ OLIVEIRA, Gilberto Habib. Op. Cit. p.X

Central e do Teatro Municipal.⁴⁵⁹ Neste sentido, vale destacar que Rodolpho Bernardelli era um dos membros fundadores do influente Clube de Engenharia, em 1880, instituição por meio da qual veio a contar diretamente com a colaboração de arquitetos e engenheiros na realização de seus monumentos. Sobre este ponto, Maria do Carmo Couto da Silva observa que, notadamente, “as relações de Bernardelli com este grupo de engenheiros são fatores que lhe favoreceram a obtenção de importantes encomendas de monumentos e obras públicas ao longo da República Velha”.⁴⁶⁰

Após a contratação da Fundação Indígena, foi agendada a construção da pedra fundamental, que seria erguida em abril de 1913 na então Praça Municipal, ou Praça do Mercado, como era conhecida durante a década de 1910, já que na área antes havia um mercado municipal, que seria derrubado e em seu lugar construído o prédio da nova sede da prefeitura, o Paço Municipal.⁴⁶¹ Anteriormente, as sedes do poder estavam todas localizadas na Rua da Liberdade, apelidada de “Rua do Poder” por abrigar os palácios do Congresso, da Prefeitura e do Governo. Então, dado o objetivo de que aquele fosse, dali em diante, mais um local cívico de destaque na cidade, a homenagem ao Barão do Rio Branco com a red denominação dessa rua e instalação da estátua logo em frente do novo símbolo do poder público local era uma definição coerente com o histórico do espaço. Para a remodelação da nova praça, algumas construções comerciais foram desapropriadas e moveu-se um processo de arborização e calçamento com paralelepípedos.⁴⁶² O prédio foi finalizado em 1917 e, a partir de então, a área passaria a ser conhecida como Praça da Liberdade. Atualmente, é conhecida como Praça Generoso Marques, tendo sido renomeada em 1928, em homenagem ao ex-governador do Paraná.⁴⁶³

A inauguração da pedra fundamental para o monumento em questão era o momento que daria início às festividades ligadas à aguardada inauguração, que ocorreria no ano seguinte. Para essa solenidade, compareceram todas as associações responsáveis pela comissão que promoveu o concurso, em especial os oficiais militares:

⁴⁵⁹ SILVA, Maria do Carmo Couto da. Rodolfo Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República. v.2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. p.389.

⁴⁶⁰ Ibid. p.395.

⁴⁶¹ Importante observar que o Paço da Liberdade deixou de ser a sede do governo e foi convertido em Museu Paranaense na década de 1960. Atualmente abriga um espaço cultural do Sesc.

⁴⁶² A República, Curitiba, 1914, ano XXIX, n194, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁶³ BOSCHILIA, Roseli. *Cores da cidade: Riachuelo e Generoso Marques*. Boletim Romário Martins. v.23, nº110. Curitiba: FCC, 1996.

HOMENAGEM DO POVO PARANAENSE: LANÇAMENTO DA PEDRA FUNDAMENTAL. Amanhã, às 3 horas da tarde, realizar-se-á na praça municipal o lançamento da pedra fundamental da estátua do grande brasileiro Barão do Rio Branco. Talvez, poderemos dizer que foi, aqui, no Paraná, que foi pressurosamente acolhida a idéia de prestar-se essa homenagem ao grande chanceler [...]. O Paraná estava obrigado moralmente a perpetuar em bronze a effigie do maior dos brasileiros. [...] Tomarão parte na solemnidade de amanhã varias associações, o mundo official, officiaes dos corpos da guarnição, o batalhão Rio Branco e, certamente o povo em pezo desta capital.⁴⁶⁴

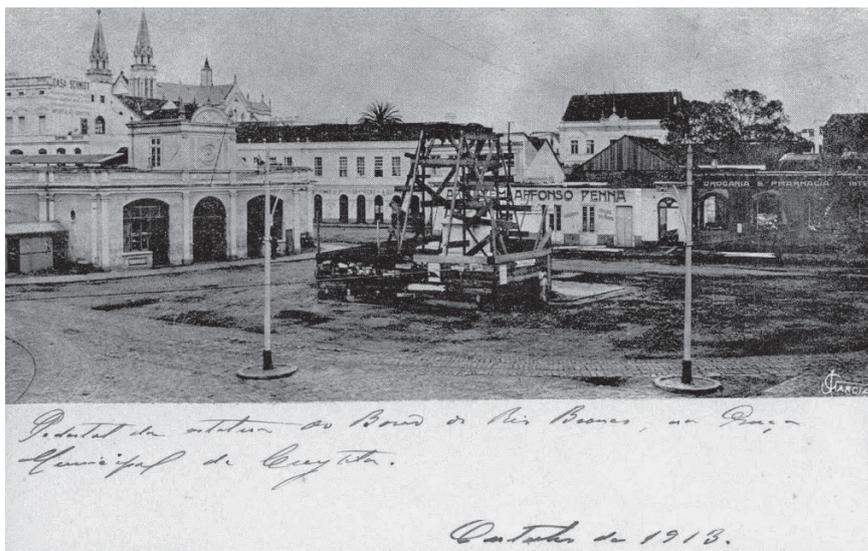
Convenientemente, na mesma ocasião fora colocado em circulação nacional um selo comemorativo com o rosto do Barão com o intuito de promovê-lo, podendo este ser adquirido por meio das repartições postais da época no valor de 1\$000.⁴⁶⁵ A partir de então, o mesmo retrato desenhado e gravado a partir de uma fotografia seria amplamente utilizado como sinônimo de símbolo da diplomacia brasileira, ilustrando inúmeras edições de selos, cédulas e moedas. Ou seja, em paralelo às homenagens locais, a visualização de sua fisionomia ficaria desde então amplamente acessível, sendo facilmente colocada ao alcance de um bolso.

Finalmente, o grande evento de inauguração da escultura selecionada foi realizado em 1914, sendo o fato amplamente documentado por fotografias, as quais conhecemos em razão de haverem sido arquivadas pela professora Julia Wanderley em sua coleção pessoal. As imagens mostram algumas etapas do processo de instalação do monumento, desde o primeiro vislumbre do pedestal sendo preparado para a exibição da peça até a declamação dos discursos após o momento de dervelar-se o pano.

A estrutura utilizada para viabilizar a construção do monumento aparece em um primeiro registro da praça (Figura 104A), antes de qualquer modificação, já que ainda podemos ver o mercado e algumas fachadas de lojas que seriam demolidas. A fotografia havia sido publicada em um periódico ilustrado não identificado, de onde foi recortada pela professora, colada, legendada e transformada em um cartão postal ao ser afixada junto às demais fotografias de seu álbum. Em registro posterior (Figura 104B), é possível identificar que a escultura já havia sido instalada e estava sendo preparada para a cerimônia de inauguração. Em frente ao monumento há dois indivíduos que parecem ser policiais finalizando a instalação do invólucro de proteção. Este é completamente removido durante a cerimônia de inauguração (Figura 104C), sob o olhar curioso de uma profusão de sombrinhas e chapéus que aparece posicionada ao redor da praça.

⁴⁶⁴ Diário da tarde, Curitiba, 19 abr. 1913, ano xvi, nº 4357, p.7. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁶⁵ A República, Curitiba, 19 abr 1913, ano XXVIII, nº 89, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.



A



B



C

Figura 104 A-C – Inauguração do Monumento a Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques, 1914.
Fontes: Instituto Histórico-Geográfico do Paraná, Coleção Julia Wanderley.



Figura 105 D-F – Inauguração do Monumento a Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques, 1914.

Fontes: Instituto Histórico-Geográfico do Paraná, Coleção Julia Wanderley.

A estátua do Barão do Rio Branco (Figura 105D) era uma imagem imponente, de grande proporção e impacto para o que na época ainda era uma jovem cidade em busca de parecer uma capital. O monumento integra a figura vertical do Barão junto a uma escrivaninha abarrotada de documentos, e os demais elementos aparecem como placas afixadas ao pedestal. A figura foi colocada com sua frente voltada para Rua Barão do Rio Branco, ou seja, foi instalada de maneira lateral em relação ao prédio do Paço, que ainda estava em construção, com apenas a fundação e o piso térreo concluídos (Figura 105E). Por fim, uma fotografia de enquadramento mais próximo registrou o momento em que Dario Veloso, que se ofereceu para ser o orador do evento e realizar conferências sobre o tema em qualquer ponto do estado,⁴⁶⁶ aparece discursando e gesticulando sobre a floreira do monumento, em direção à multidão (Figura 105F).

Embora este possa parecer um exemplo de insucesso, em comparação a outros episódios da trajetória de João Turin, o caso do Monumento ao Barão do Rio Branco revela-se como uma ótima oportunidade para compreendermos o papel decisivo da fotografia dentro do procedimento escultórico naquele contexto da produção do artista. A fim de focar este aspecto é pertinente considerarmos propriamente a elaboração dos estudos e das intenções, mais do que a presença final do monumento que foi o vencedor de um concurso. Através dessa análise, é possível deduzir como deu-se o raciocínio dos dois escultores, assim como destacar qual foi a relevância da fotografia enquanto elemento inspirador do processo criativo e instrumento de trabalho deles. Do mesmo modo, diversos outros projetos poderiam ser analisados sob a perspectiva das intenções, como, para citar outro exemplo, o busto à *Princesa Isabel*, que deveria ter sido executado em homenagem ao cinquentenário da abolição, em 1938 – porém, permaneceu apenas no desenho.⁴⁶⁷ Por fim, observa-se que apesar dos desencontros e contratempos ocorrido na situação do Monumento ao Barão do Rio Branco, apenas alguns anos depois a proposta dos dois escultores seria aceita em outro concurso, desta vez para a execução de um conjunto de três bustos, novamente executados a partir de referenciais fotográficos.

⁴⁶⁶ A República, Curitiba, 19 mar 1912, ano XXVI, nº 65, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁶⁷ Fiz esta atribuição da temática do desenho, o qual no momento desta pesquisa fazia parte da exposição do Memorial Paranista, a partir de algumas características e simbologias específicas. Além da fisionomia, similar, o projeto conta com grilhões incrustados na base do pedestal e a retratada segura uma pena. Consultar imagens no Anexo III, seção 4.

CAPÍTULO 6 – INTERCÂMBIOS FOTOGRÁFICOS: AS *HERMAS DOS POETAS*

Em 1921, um furor celebrativo estendeu-se por todas as regiões do país com a aproximação da data que marcaria o Centenário da Independência do Brasil. Na esteira das iniciativas que vinham sendo organizadas em outras capitais (especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo), a prefeitura de Curitiba assumiria a partir do início daquele ano⁴⁶⁸ a captação de recursos junto à Câmara Municipal para fomento de diversos projetos atrelados aos festejos oficiais, os quais estenderam-se para muito além do chuvoso 7 de setembro de 1922.

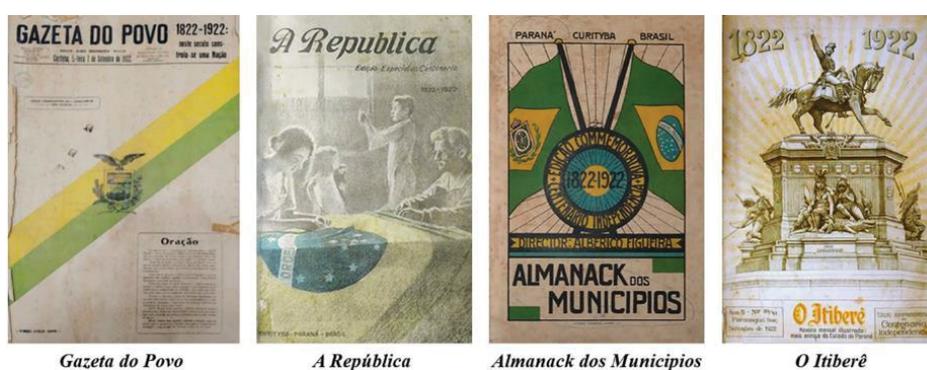


Figura 106 – Conjunto de capas de edições comemorativas veiculadas em Curitiba, 7 set. 1922.

Fonte: Casa da Memória; Museu Paranaense.

Em todos os jornais, havia ampla antecipação pública em torno da promessa de grandiosidade dessas comemorações. Além disso, foram lançadas várias edições especiais com a temática do Centenário da Independência por periódicos locais (Figura 106), incluindo a *Gazeta do Povo*, *A República*, *Almanak dos Municipios* e a revista ilustrada *O Itiberê* – esta última, em especial, levava uma cópia litográfica de uma fotografia da estátua equestre de Dom Pedro I.⁴⁶⁹ Essas edições vinham recheadas de anúncios de produtos e serviços, junto a reportagens em celebração do desenvolvimento econômico, industrial e comercial, em sua maioria atrelados à produção ervateira e ao seu impacto no processo de modernização urbana. Dentre as imagens veiculadas nelas, apesar da escassez de registros documentando o evento em si, encontravam-se inúmeras fotografias ilustrando os feitos de personalidades locais, a ferrovia, as empresas, as instituições públicas e as imponentes construções – características que juntas delineavam na cidade uma nova perspectiva.

⁴⁶⁸ De acordo com a Súmula das Sessões de 12 de março de 1921, o governador assinara o decreto para erigir a herma do Padre Ildefonso em fevereiro daquele ano. *A Republica*, Curitiba, ano XXXVI, nº 193, 16 ago 1921, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁶⁹ Publicações disponíveis nos arquivos da Casa da Memória e do Museu Paranaense, em Curitiba. Levantamento de fontes realizado em parceria com a pesquisadora Noemia Fontanela.

O esforço das autoridades em demarcar a passagem do Centenário da Independência funcionaria, portanto, como pretexto para executar um grande conjunto de projetos, eventos e atividades públicas, destacando-se em especial o anúncio de obras e melhorias na cidade, como o plantio simbólico de um pinheiro, a reinauguração da Escola Normal, a revitalização da Avenida Sete de Setembro, a ampliação da Universidade do Paraná, o ajardinamento e iluminação da Praça Santos Andrade (Figura 107 A e B). Além disso, manifestações públicas por meio de desfiles cívicos e inaugurações de monumentos foram emblemáticos para ressaltar a importância do marco histórico e engajar a comunidade na celebração desse evento.

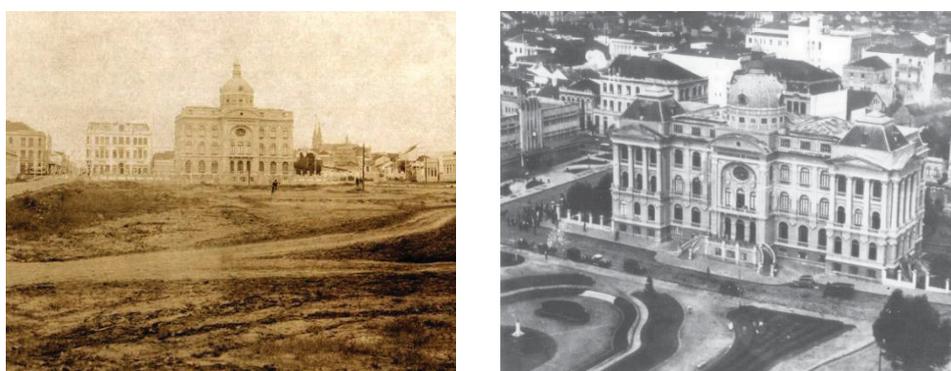


Figura 107 A e B – Comparativo entre fotografias da universidade e da praça em 1917 e 1937.
Fonte: Coleção Cid Destefani; NC UFPR (bit.ly/linhadotempoufpr)

A propósito das obras públicas promovidas e inauguradas no contexto dessas festividades cívicas, sublinha-se que os monumentos comemorativos desempenharam um papel significativo. A inclusão de monumentos entre os preparativos reflete fundamentalmente a preocupação pedagógica do período com a elaboração da identidade paranaense e sua memória coletiva. Entre eles, chama a atenção a encomenda de três esculturas realizadas em Paris por João Turin e Zaco Paraná, que consiste em um conjunto de retratos denominado como “as hermas dos poetas paranaenses”. Porém, antes de analisarmos esse caso em específico, merece menção especial a história da herma do Padre Ildefonso Xavier Ferreira, inaugurada em tributo ao personagem, e com isto atribuindo importância direta à participação paranaense nos acontecimentos políticos do 7 de setembro de 1822. A obra em questão foi a primeira “herma” a ser anunciada como parte das celebrações do centenário, antes dos poetas, em fevereiro de 1921, trazendo consigo não somente uma sinalização da demanda política favorável à estatuamania que viria a desenrolar-se nos anos seguintes, mas também a exata perspectiva dos agentes culturais locais sobre este formato específico de escultura pública.

Sobre as festividades relacionadas ao Centenário da Independência, o então Presidente do Estado do Paraná, Caetano Munhoz da Rocha, considerou prioritária a conclusão da Praça

Santos Andrade, juntamente com o seu reordenamento paisagístico, e a instalação de um novo mobiliário urbano, assim como a criação de novas esculturas públicas.⁴⁷⁰ O personagem que foi escolhido naquele momento para ser homenageado com uma imagem era o Padre Ildefonso Xavier Ferreira (1795-1871), uma figura histórica natural de Curitiba e que tornou-se ilustre em âmbito nacional por seu reconhecido apoio político a Dom Pedro I, em 1822.⁴⁷¹ Ao longo de sua trajetória, o padre destacou-se como educador na cidade de São Paulo, atuando na Faculdade de Direito, onde formou-se e depois também lecionou Teologia, Latim e Filosofia. Além de dedicar-se à carreira eclesiástica, ocupou o cargo de diretor geral de instrução pública. Por essa ligação direta com o âmbito educacional, soa bastante conveniente que o governador tenha inicialmente sugerido a instalação de sua imagem no jardim do novo prédio da Escola Normal, segundo informado no jornal *A República*: “o exmo. sr. Presidente do Estado em sua Mensagem de 1 de fevereiro solicita a decretação de crédito para levar a efeito a erecção da herma ao Padre Ildefonso Xavier Ferreira que s. exa. sugere seja no jardim da futura Escola Normal”.⁴⁷² Entretanto, durante a execução do projeto, o local de instalação da herma foi transferido para a Praça Santos Andrade, agora com a frente voltada para fachada da Universidade do Paraná, que comemoraria dez anos de sua fundação.

Neste ponto, é fundamental lembrar que ainda não haviam sido completados nem mesmo setenta anos da emancipação política do Paraná, e que na época da proclamação da Independência do Brasil esta região ainda fazia parte da comarca de São Paulo. Por essa razão, vale considerar que, no âmbito das comemorações de 1922, as notícias sobre os eventos organizados pelos paranaenses foram regularmente divulgados pelos jornais paulistas, e vice-versa. Deste modo, invariavelmente o Paraná acabaria sendo conduzido a adentrar o contexto de disputa pela memória do Centenário da Independência disposta entre São Paulo e o Rio de Janeiro.

A batalha travada entre os dois centros, para além de demonstrar como não havia muito consenso a respeito da Independência – de seu ato fundador e de seus supostos ‘heróis’, resultará na produção acelerada de narrativas visuais, todas buscando destacar certos contextos em detrimento de outros, iluminar um cenário e apagar os demais. A nação fazia cem anos e se preparando para cobrir a data, com grande galhardia e a criação de muitos aparatos, especialmente

⁴⁷⁰ ROCHA, Caetano Munhoz da. *Mensagem dirigida ao Congresso Legislativo*. 1 fev. 1924. Arquivo Público do Paraná; Repositório da UFSC. Disponível em: repositorio.ufsc.br/handle/123456789/135908

⁴⁷¹ FOGGIATO, Fernanda. Bicentenário: o padre curitibano e o segundo grito de Independência. *Especial do Bicentenário da Independência*. Nossa Memória - Câmara Municipal de Curitiba. Curitiba, 5 set. 2022. Disponível em: curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/bicentenario-o-padre-curitibano-e-o-segundo-grito-de-independencia.

⁴⁷² *A República*, Curitiba, ano XXXVI, nº 193, 16 ago 1921, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

concebidos para encantar e animar a imaginação da população.⁴⁷³

Considerando esta busca por desenvolver aparatos que persuadissem o imaginário histórico nacional, a promoção de concursos para a elevação de monumentos públicos mostrava-se mais do que coerente, eficaz. Como observado, divulgava-se que a iniciativa local da realização do monumento comemorativo para o Centenário visava representar de modo celebrativo a participação do Paraná, mesmo que por tabela, naquele evento histórico: “o desejo do poder executivo se manifesta favorável a uma condigna representação do Paraná nas festas do centenário”, anunciava-se.⁴⁷⁴ Para melhor compreendermos o posicionamento e interesse do estado em adentrar o calendário nacional de festividades, vale observar como desenrolaram-se os eventos naquele esperado sete de setembro:

Estiveram excellentes as festas commemorativas do Centenário, nesta capital. A sessão de arte, organizada pelo professor Raul Mensing, realizada, na noite de 6, no theatro Guahyra, alcançou grande êxito. O sr. Dario Velloso fez, à hora da entrada do Centenário, vibrante saudação ao Brasil. Todos os prédios commerciaes da rua Quinze estiveram lindamente ornamentados [...]. Às 10, foi inaugurado o Palacio da Instrucção, comparecendo ao acto o presidente do Estado e grande número de autoridades. Às 11:30, inaugurou-se, com a presença de altas autoridades, a avenida Sete de Setembro. Às 13 horas, realizou-se a recepção no palácio presidencial, tendo sido grande o número de pessoas que foram levar ao presidente [do Paraná] cumprimentos pela passagem da grandiosa data nacional. Às 14 horas, effectuou-se, na avenida inaugurada, à grande parada militar, passando revista 46 tropas o presidente do Estado. As forças desfilavam, em seguida, pelas principais ruas da cidade. Na praça Santos Andrade inaugurou-se a herma do padre Ildefonso Xavier. Com solennidade, foi lançada a pedra fundamental dos flancos do palazio da Universidade e do edificio do Gymnasio Paranaense. Installou-se, com brilhantismo, à exposição escolar, destacando-se os trabalhos da Escola Normal. À noite, realizou-se sessão cívica no theatro Guahyra, orando os srs. Pamphilo Assumpção e Sebastião Paraná. O presidente sr. Munhoz da Rocha, presidindo a sessão, num magnifico improviso, solicitou, dalli mesmo, no Congresso Legislativo, à revogação das leis que crearam o hymno e a bandeira do Estado. Leu, então, a mensagem que, nesse sentido, dirigiu ao presidente do Congresso, sendo a idéa aplaudida cem entusiasmo.⁴⁷⁵

Como descrito na notícia, diferentes formas de comemoração foram entremeadas para gerar um ambiente festivo por toda a região urbanizada da capital. É relevante observar aqui o

⁴⁷³ SCHWARCZ, Lilia Moritz; JUNIOR, Carlos Lima; STUMPF, Lúcia Klück. A quem pertence o brado retumbante? São Paulo e Rio de Janeiro na disputa pelo Centenário da Independência. In: *O sequestro da independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p.117.

⁴⁷⁴ A República, Curitiba, ano XXXVI, nº 193, 16 ago 1921, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁷⁵ Correio Paulistano, São Paulo, 9 set. 1922, nº 21256, p.6. Disponível em: memoria.bn.br.

detalhe de que após realizar uma saudação ao Brasil, o estado decidiria por abolir a *Bandeira do Paraná* criada por Romário Martins em 1905; e o *Hino do Paraná*, escrito pelo poeta Domingos Nascimento e composto por Bento Mossurunga em 1903. Tratava-se da antecipação de um posicionamento unitarista, que depois viria a ser adotado nacionalmente durante o regime do presidente Getúlio Vargas. Em 1937, este determinaria a destruição de todas as bandeiras estaduais em detrimento da utilização de uma bandeira única: a brasileira. Esses dois símbolos regionais paranaenses seriam restabelecidos apenas em 1950, pelo governador Moisés Lupion.⁴⁷⁶

Já a herma do Padre Ildefonso, que teve sua instalação a cargo da Diretoria de Obras Públicas e Viação, ficara em conformidade com a programação oficial do Centenário a partir da regulamentação de seu processo seletivo, pela Lei nº 2020 de 21 de março de 1921.⁴⁷⁷ Sobre este concurso, nota-se que, após a avaliação técnica de todos os candidatos, foi um detalhe em específico o que definiu que o escultor selecionado para a realização da obra seria, curiosamente, um pintor. Ao anunciar este resultado, o jornal *Commercio do Paraná* veiculou o parecer da comissão executiva, elaborado em 8 de novembro de 1921, com uma longa explicação sobre as razões da escolha.

A Comissão, para guiar o seu julgamento, tomou em consideração as três condições que julgou primordiais: 1º. A razão histórica da comemoração; 2º. A natureza do monumento que o Estado quer erigir; 3º. As condições estéticas do monumento. [...] É essencial saber a natureza do monumento que se quer erigir para que o julgador possa estabelecer comparação entre os diferentes projectos, po-los em relação com o assumpto da comemoração, para decidir sobre qual o que melhor satisfaz as condições estéticas. [...] passando a examinar os projectos apresentados, a Comissão teve de comparar quatro planos: 1º do professor Alfredo Andersen, que apresenta o projecto em duas dimensões; 2º do João Ghelfi, que apresentou o desenho do seu projecto; 3º do professor Paulo d'Assumpção que fez acompanhar o seu projecto com uma maquette; 4º dos senhores Frederico Kirchgassener e Romario Martins Junior. Desse projecto somente offerece as características de uma *herma* a do professor Alfredo Andersen, que apresenta uma columna encimada com o busto do padre Ildefonso, ***em hermes, o qual se encorpora à columna, mantendo o conjuncto as linhas e o dispositivo clássico das hermas.*** O projecto do sr. Ghelfi, incontestavelmente bello, mais bello do que todos os outros, é, entretanto, *um monumento e não uma herma*, quer pela composição do pedestal, quer pela figura do índio em tamanho natural que se enicha no fuste, quer pela forma do busto, e como este é, collocado sobre o poial. O projecto do Professor Paulo d'Assumpção, *não obedece também ao typo herma.* É um tronco de pyramide invertido, assentando o busto que nem

⁴⁷⁶ STRAUBE, Ernani Costa. *Símbolos do Brasil, Paraná e Curitiba: histórico e legislação*. Curitiba: Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, 2002.

⁴⁷⁷ A República, Curitiba, ano XXXV, nº 117, 20 mai. 1921, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

é typo peanha e nem do typo hermes, imediatamente sobre o capital, tendo o busto base menor do que a superfície do mesmo capitel, o que exclue a feição típica da herma. O projecto dos senhores Kirchgassner e Romario Martins Junior é uma phantasia, apresentando a columna o desenho de um cálice, sobre o qual pousa o busto. *Não é uma herma*. Nessas condições a Comissão encontra-se em face de uma herma e treis monumentos que não se podem classificar como herma. Assim o seu parecer é que se o Estado tem o intuito de erigir uma herma, nos tempos do edital, deve ser escolhido o projecto do professor Andersen, que, não obstante ser de custo manifestamente inferior aos outros projectos, é, entretanto, rigorosamente a única herma.⁴⁷⁸

A avaliação das propostas não parece ter sido baseada somente em critérios estéticos, mas também em uma tecnicidade ligada ao problema da “natureza do monumento”, ou seja, da própria compreensão do conceito de “herma” (ou “hermes”) por parte dos candidatos. De acordo com a definição dada por Valéria Salgueiro, originalmente a palavra herma referia-se estritamente às estátuas do deus grego protetor dos viajantes, Hermes (ou Mercúrio, em Roma), e a marcações quadradas de pedra que indicavam os caminhos, os quais eram cingidos com um meio-corpo ou uma cabeça de Hermes.⁴⁷⁹ Posteriormente, com o desenrolar da estatuária, a herma veio a constituir um tipo específico de busto sem braços (ou simplesmente uma cabeça), suportado por uma pilastra que se estreita em direção ao chão, na qual o peito, as costas e os ombros são recortados por planos verticais e perpendiculares entre si, em continuidade às formas de sua base.⁴⁸⁰ Sobre o concurso, enfim, não foram encontrados registros que justificassem a escolha específica do formato de “busto tipo hermes” para a execução da imagem em questão. Porém, o júri ofereceu em seu parecer uma breve explicação sobre a definição de herma que havia sido por eles considerada durante a avaliação das propostas inscritas.

A denominação herma vem do grego – Hermes – nome dado pelos helenos a Mercúrio. Esse nome era dado a certas estatuas de mármore e algumas vezes de bronze, sem braços e sem pés, porque Mercúrio presidia as viagens e aos caminhos, os athenienses e outros povos gregos e mesmo depois os romanos collocavam essas estatuas nas encruzilhadas das cidades e das grandes estradas. Depois passou-se a dar a mesma denominação a uma cabeça de qualquer

⁴⁷⁸ Grifo nosso. Transcrição completa do parecer no Anexo II, Transcrição I. Comercio do Paraná, Curitiba, ano X, nº 3617, 7 fev. 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁷⁹ “As hermas surgiam na arte grega no século VI a.C., e, originalmente, os pilares eram decorados com um falo. As hermas eram colocadas nas esquinas de Atenas, e também fora da cidade, como marcos de direção. A partir do século IV a.C. foram perdendo suas características e usos iniciais e passaram a ostentar retratos e outras cabeças, por vezes copiadas de estátuas em tamanho real. Desde a Renascença as hermas foram incorporadas ao vocabulário geral das artes decorativas”. CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.253.

⁴⁸⁰ SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: Um estudo sobre monumentos, o monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008. p.202.

divindade colocada sobre uma columna. A forma clássica da herma grega ou romana, tem naturalmente evoluído, mas mantem-se sempre o caracter essencial do busto incorporado à columna, com a forma, embora vaga, de um corpo em pé. Como sabe-se, ha duas formas geraes de busto em estatuaria: o busto em peanha⁴⁸¹ que tem o peito ou parte delle, a parte superior do dorso e os braços concluídos ou não, assentado sobre uma columna ou base, e o busto a hermes que tem a frente, as partes lateraes e a posterior, cortadas em plano. Este último, é typo dos bustos nas hermas, justamente porque os cortes em planos permitem a incorporação delle à columna.⁴⁸²

Não há dúvidas de que o domínio dos códigos clássicos da escultura havia sido considerado pelo juri como uma qualificação indispensável para levar à exclusão categórica dos demais artistas em favor de Alfredo Andersen, pintor conhecido em especial por sua maestria como retratista. E incluía-se na lista dos reprovados, por sinal, um pupilo de Rodolpho Bernardelli e antigo professor da cadeira de Escultura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, Paulo d'Assumpção. A obra produzida por Andersen demonstra os elementos exatos descritos pelos parâmetros da comissão e a despeito da atual coloração esverdeada da pátina, o retrato rijo do padre liga-se perfeitamente com a sua base (Figura 108A-B). Após o veredito do juri, o secretário responsável pela comissão por fim estabeleceu o contrato com Andersen no dia 19 de janeiro de 1922.



Figura 108 A e B– Alfredo Andersen. Herma do Padre Ildefonso Xavier Ferreira, 1922. Praça Santos Andrade.
Fonte: Câmara Municipal de Curitiba (curitiba.pr.leg.br)

⁴⁸¹ A peanha é também definida como um pequeno pedestal ornamentado, que pode ser adicionado sob vasos e esculturas como estrutura de apoio. CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Escultura: Normas de inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

⁴⁸² Commercio do Paraná, Curitiba, Ano X, n 3617, 7 fev 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

Apesar de já ser um artista bem estabelecido, de formação acadêmica e extensa trajetória no ensino das artes, a dedicação ao ofício escultórico não era um hábito nem uma prioridade de Alfredo Andersen. Mas o pintor aventurou-se na escultura de forma singela e competente, e assim como fazia na pintura, supostamente esculpia os retratos com referência em outras imagens.⁴⁸³ Porém, demonstrava-se pouco confortável com a tarefa, que fugia longamente de seu campo específico de atuação e expertise. Em algumas cartas enviadas no ano de 1915 a seus familiares que viviam na Noruega, Andersen expressou com ironia a sua própria percepção sobre a surpreendente novidade de ter também se dedicado à escultura – referindo-se na ocasião ao busto de Nilo Cairo, também localizado na Praça Santos Andrade. Ao cunhado, o pintor registrou que aquele era o seu primeiro trabalho como escultor e prometeu mostrar o resultado por meio de fotografias: “estou trabalhando em um busto de Nilo Cairo, o fundador da nossa universidade. O busto será fundido em bronze e será instalado na rotunda da universidade. Disso você entende que agora eu sou também um escultor! É o primeiro busto que eu modelo (a pobreza quebra todas as leis) depois te enviarei uma foto”.⁴⁸⁴ No mesmo ano, os pais de Andersen receberam a notícia de que aquela escultura já estava concluída e seria em breve fundida em bronze, informações que por fim justificou da seguinte maneira: “Assim, você vê que a pobreza me fez um escultor, mas o trabalho não me desonra. O busto é bom. O exemplar é excelente e recebe geral admiração. Vou enviar-lhe uma foto do busto em uma ocasião futura”.⁴⁸⁵

A partir do relato do próprio artista, evidencia-se que o contexto artístico local, no qual Andersen se inseria, refletia a existência de uma relação direta entre sua busca individual pela sobrevivência profissional e as incipientes condições culturais. Pois, embora desafiado pelo distanciamento técnico entre a linguagem pictórica e a escultura, ele abertamente se submetia a essa atividade apenas como uma estratégia de subsistência. Ou seja, a sua motivação não era necessariamente poética, mas prática e econômica. É relevante compreender que, na época, a cidade de Curitiba representava um ambiente desafiador para os artistas, uma vez que o âmbito cultural e o próprio gosto pela arte ainda se encontravam em estágio de formação, e com isso condicionavam-se a configuração das oportunidades e as demandas artísticas.

Por fim, a circunstância singular em que um pintor como Andersen acabava sendo o

⁴⁸³ Além de fotografar com seu próprio equipamento amador e utilizar fotografias como referência para a realização de retratos à óleo, inclusive em parceria com o estúdio fotográfico de Fanny Paul Volk, Alfredo Andersen também executou fotopinturas. BUSNARDO, Larissa. *Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 2018.

⁴⁸⁴ ANDERSEN, Alfredo. *Carta a Rudolf Peersen*. Versão traduzida. Curitiba, 27 nov. 1915. Museu Alfredo Andersen.

⁴⁸⁵ Idem. *Carta aos pais*. Versão traduzida. Curitiba, nov. 1915. Museu Alfredo Andersen.

candidato selecionado nos editais de escultura, apesar de existirem outros concorrentes mais experientes, nos informa sobre a emergência de uma demanda pelo amadurecimento do campo escultórico local. E essa demanda seria progressivamente intensificada a partir das iniciativas de fomento ligadas aos festejos do Centenário da Independência – os quais não estariam restritos ao ano de 1922, mas se prolongariam durante toda a década de 1920. A presença imagética referente a esses festejos em Curitiba teria, em realidade, prolongadas reverberações midiáticas, ressaltadas pelas inaugurações dessas esculturas comemorativas, as quais seriam replicadas por meio de fotografias em publicações ilustradas e também no cinema, como veremos mais adiante.

O terceto simbolista

*Um dos méritos do escritor, afinal, é reivindicar a liberdade no texto e no pensamento.
E me deu também o sentimento de línguas porque vi como eu era antiga.
Essa foi uma das maiores conquistas de ser filha da imigração.
Daí um raciocínio que faço muito: **para você ser moderna, você tem que ser arcaica**⁴⁸⁶*

Conforme observado, entre os numerosos preparativos suscitados pela comemoração do Centenário da Independência em Curitiba, estava incluída a instalação de novas esculturas públicas comissionadas por meio de concursos, sendo a herma do Padre Ildefonso apenas a primeira delas – enquanto as demais imagens, naquele contexto em sua maioria produzidas por João Turin, apresentariam maior envergadura e relevância para a memória cidade. Neste bojo, em 1921, logo após o falecimento de Emiliano Perneta (1866-1921),⁴⁸⁷ um projeto encomendado por literatos e apoiado pelo governo paranaense demandou a execução de um conjunto de bustos que foi então denominado como *As Hermas dos Poetas Paranaenses*. A instalação destas esculturas estava relacionada às reformas da Praça General Osório (Figura 109 e Figura 110), que para além da melhoria de sua iluminação, vinha passando por diversas outras alterações desde 1910, com o alinhamento das ruas, o ajardinamento afrancesado, a instalação de um chafariz, do coreto e do relógio elétrico.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ PIÑON, Nélida. In: MATTA, Luis Eduardo. Entrevista com Nélida Piñon. *Cândido*. Curitiba: BPP, 2014. Disponível em: bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Nelida-Pinon.

⁴⁸⁷ Emiliano Perneta foi um dos criadores da revista simbolista *O Cenáculo*. Foi abolicionista, tendo feito palestras em defesa dos ideais libertários. Publicou artigos políticos e literários, assim como passou a incentivar, em Curitiba, a leitura de Baudelaire. Considerado o maior poeta paranaense em seu tempo, em 1911 foi aclamado ‘príncipe dos poetas paranaenses’ em uma festa no Passeio Público. Sua obra poética mais importante inclui *Ilusão* (1911), *Pena de Talião* (1914) e *Setembro* (1934). Participou da fundação do Centro de Letras do Paraná, sendo seu presidente de 1913 a 1918. VANALL, Ana Christina. Um passeio pela literatura paranaense. *Revista NEP (Núcleo de Estudos Paranaenses)*. Curitiba, v. 2, n. 3, junho 2016, p. 249-313.

⁴⁸⁸ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *Praças de Curitiba: espaços verdes na paisagem urbana*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.30, n. 131, set. 2006. p.25-28.



Figura 109 – Ajardinamento da Praça General Osório, em 1922.
Fonte: Coleção Newton Carneiro. BAHLS, 2006, p.35.



Figura 110 – Antigo coreto da Praça General Osório. Década de 1920.
Fonte: Coleção José Álvaro Carneiro. BAHLS, 2006, p.36,

O grupo escultórico, que seria disposto entre os jardins da praça, fora concebido como uma homenagem a três escritores simbolistas: Domingos Nascimento (1862-1915),⁴⁸⁹ Emiliano Pernetta e Emílio de Menezes (1867-1918).⁴⁹⁰

TRÊS HERMAS: O PARANÁ CULTUA A MEMÓRIA DE SEUS FILHOS ILUSTRES – O Congresso Legislativo do Paraná, em sua última legislatura, votou uma lei autorizando a concessão de um auxílio para a execução de hermas aos poetas paranaenses Emiliano Pernetta, Emilio de Menezes e Domingos Nascimento. Em Curitiba, já foi constituída uma comissão composta dos srs. desembargador [José Henrique de] Santa Rita, deputado Jayme Ballão, drs. Sebastião Paraná e Pamphillo de Assumpção, deputados Romario Martins e Generoso Borges, e jornalista Domingos Velloso, respectivamente directores d’*A Republica*, *Diario da Tarde* e *Commercio do Paraná* e Heitor Stockler, para tratar da execução das hermas, dos três maiores poetas paranaenses.⁴⁹¹

A comissão envolvida para a realização deste projeto era composta de alguns dos principais agentes do campo literário à época, sendo estes também os líderes do Centro de Letras do Paraná – Santa Rita (1872-1944), em especial, era o quarto presidente da entidade naquele biênio e, concomitantemente, conduzia essa comissão. Deve-se também considerar que os mesmos integrantes compunham o grupo de intelectuais responsáveis pela fundação da Academia Paranaense de Letras, que teve sua primeira tentativa de implementação justamente no ano de 1922.⁴⁹² Ao estabelecer-se definitivamente, em 1936, a instituição atribuiu aos poetas das hermas as cadeiras de número 30, 31 e 27, respectivamente.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Domingos Nascimento era guaraqueçabano e atuou como publicista, jornalista, político e major. Sua produção poética, sendo especialmente destacadas as publicações *Revoadas* (1883) e *Trenos e Arruídos* (1887). Além disso, foi o autor do Hino do Paraná – paradoxalmente, o mesmo revogado durante os festejos de 1922. Sobre seu legado, Romário Martins declarou em homenagem que “elle já era um nome quando eu não sabia ainda porque o admirava” e “sua penna tinha sempre o mesmo brilho, quer no verso quer na chronica, quer na polemica quer nas indagações scientificas, ás quaes modernamente affeiçoára o seu espirito polygraphico, reformista e avançado”. MARTINS, Romário. Homenagem do Diário da Tarde a Domingos Nascimento. In: *Diário da Tarde*. Curitiba, ano XVIII, nº5209, 30 set. 1915. Disponível em: memoria.bn.br; VANALI, Ana Christina. Idem.

⁴⁹⁰ Dentre os três, Emílio Correia de Menezes foi o poeta que teve a projeção mais ampla, dentro e fora do estado do Paraná, pela intensidade dos seus poemas, marcados com a mistura de parnasianismo, simbolismo e uma forte veia satírica. Vivia no Rio de Janeiro, pertenceu à Academia Brasileira de Letras e publicou *Marcha fúnebre* (1892), *Poemas da morte* (1901), *Últimas rimas* (1917) e *Os deuses em ceroulas* (1924). VANALI, Ana Christina. Idem.

⁴⁹¹ *O Combate*. Independência, verdade, justiça. São Paulo, ano VIII, nº 1776, 30 abr. 1921, p.3. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁹² “A Academia Paranaense de Letras foi fundada em Curitiba, em 26 de setembro de 1936 [...] pelo Prof. Dr. Ulysses Falcão Vieira para que o Estado tivesse uma entidade cultural representativa, como se pretendeu que fosse a Academia de Letras do Paraná, criada em 1922 e dissolvida poucos anos depois por divergências filosóficas. [...] foram aclamados associados da APL alguns integrantes dessa extinta Academia: Dom Alberto José Gonçalves, Andrade Muricy, Azevedo Macedo, Dario Vellozo, Dídio Costa, Francisco Leite, João Cândido, Lacerda Pinto, Leôncio Correia, Leônidas de Loyola, Pamphilo d’Assupção, Romário Martins, Santa Ritta, Sebastião Paraná, Serafim França, Silveira Neto e Tasso da Silveira”. *História*. Academia Paranaense de Letras. 2017. Disponível em: academiaparanaensedeletras.com.br.

⁴⁹³ *Regimento*. Academia Paranaense de Letras. Disponível em: academiaparanaensedeletras.com.br.

Em paralelo, a iniciativa de execução das *Hermas dos Poetas* acontecia combinada a uma política de fomento pedagógico à literatura paranaense, tendo em vista que na mesma circunstância havia sido liberada pelo Congresso Legislativo uma verba de dez mil contos de réis para a ampla publicação de obras paranaenses, nos mais diversos gêneros. Esses livros deveriam ser distribuídos também para a ocasião do Centenário da Independência, ou seja, acompanhando o interesse gerado no entorno desse evento histórico para difundir exemplares importantes da cultura local.⁴⁹⁴ Além deste recurso, outros meios e eventos culturais contribuíram de maneira direta para a difusão e fomento da linguagem literária. Com o objetivo de arrecadar fundos em favor da execução dos bustos, por exemplo, foi apresentada no Teatro Guaíra, em 1921, uma montagem da ópera infantil *A vovozinha* (1917), texto de autoria do principal homenageado, Emiliano Pernetta.⁴⁹⁵

No que diz respeito aos motivos subjacentes à escolha de figuras proeminentes da literatura como homenageados das celebrações do Centenário, compreende-se que essa seleção foi pensada em conformidade com as características do contexto cultural vigente durante a primeira República. Pois, devido à importância central da literatura na definição da identidade nacional naquele momento, os escritores exerciam significativa influência sobre o campo cultural brasileiro. Conforme observado por Marcos Napolitano, a sociabilidade erudita da época era fortemente dominada por uma rede de intelectuais apelidada de “República das Letras”, composta de agentes culturais comprometidos com o debate e desenvolvimento literário, assim como com a formação de um público leitor.⁴⁹⁶ Neste âmbito, a imprensa teve papel fundamental, pois, apesar do analfabetismo dominante, ela ampliava-se de maneira notável e tornou-se um espaço central e popular para a divulgação literária – notadamente em Curitiba, onde as revistas ilustradas eram o principal veículo de circulação da literatura. Sobre o papel da literatura no campo cultural paranaense, em específico, a edição comemorativa da *Gazeta do Povo* publicada na data do centenário trouxe um longo texto assinado pelo jovem estudante de direito e crítico de arte Laertes Munhoz (1900-1967), em que ele conduz uma análise abrangente e detalhada, examinando as características do campo artístico paranaense até então. Além disso, expressa otimismo em relação ao crescimento futuro das artes, que são

⁴⁹⁴ A República, Curitiba, ano XXXV, nº 193, 18 ago 1921. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁹⁵ “O Paraná cultua a memoria de seus poetas – Esteve imponente o festival realizado hontem, no Theatro Guayra, em beneficio da criação das hermas aos poetas paranaenses, Emiliano Pernetta, Emilio de Menezes e Domingos Nascimento. Foi levada à scena a peça ‘A Vóvózinha’, do extincto poeta Emiliano Pernetta”. A Razão. Rio de Janeiro, ano VI, nº1628, 14 jun. 1921, p.8. Disponível em: memoria.bn.br.

⁴⁹⁶ NAPOLITANO, Marcos. A ‘República das Letras’: Os espaços de sociabilidade intelectual. In: *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2018. p.48.

por ele tratadas como uma faceta da própria modernidade. Identificando os agentes culturais envolvidos e suas contribuições, ele se propunha a analisar o estado de desenvolvimento das diversas áreas artísticas presentes na capital, incluindo o teatro, a pintura e a escultura, mas com especial destaque para a literatura.

Este Paraná querido, sempre foi um Estado cheio de sonho e cheio de poesia. Aqui, a meu ver, as artes e a Literatura têm atingido a um maior gráo de progresso que as indústrias e o commercio. Todos sonham no Paraná. Poetas, pintores, músicos e simples sonhadores. Sonhadores apenas, porque estes não são nem poetas, nem pintores, nem músicos. Curityba, a cidade verde e azul, como disse Raul de Azevedo, é um ninho adorável de uma plêiade jovem e forte de moços talentosos que se dedicam fervorosamente, cheios de convicção e cheios de esperança ao mister, que aqui lhes é profundamente árduo de fazer arte pela arte. [...] Houve um tempo em que na Capital paranaense ninguém mais se preocupava com a Arte e a Literatura. Dir-se-ia um verdadeiro marasmo espiritual. Os poetas e os pintores se faziam esquecidos, sepultados na penumbra dos seus gabinetes e dos seus ateliers, sem lyra e sem palheta. Depois veio uma epocha de arte. [...] Na vida mais ou menos provinciana dos Estados brasileiros, a Literatura é que tem maior desenvolvimento, porque mais servidores consegue. A pintura e a música só vêm depois. É como a Segunda parte da educação artística. Assim, no Paraná, a Literatura é um portento. Todos escrevem, todos poetam, todos trabalham corajosos, no burilar de um soneto ou no alinhar de um conto. De quando em quando um livro. Este consegue, para logo, ser de todos conhecido, si bem que se conserve a edição quasi intacta nas prateleiras da casa que o editou, ás expensas do autor. A imprensa dá uma ligeira notícia sobre o seu apparecimento. [...] Limito-me a falar nesta chronica, apenas da Arte dos meus dias. [...] O Paraná de vinte annos atraz, pouco ou nada cuidava de pintura e de música. Sómente havia algo de Literatura. Demais, meu propósito, desde que comecei a tratar as primeiras linhas desta chronica, foi não mexer com o passado e nem com os mortos. Preoccupa-me o Paraná actual, o Paraná dos meus dias e mais do que esse, só o Paraná do futuro, que eu o advinho extraordinariamente grande e famoso.⁴⁹⁷

Ao comparar a literatura com as expressões visuais e musicais, Munhoz observa uma maior desenvoltura e proeminência da poesia, já que a literatura seria a linguagem de maior desenvolvimento e adesão. Vale lembrar que na virada do século XIX para o XX, Curitiba foi um relevante centro nacional da poesia simbolista. O simbolismo foi uma corrente estética que unia uma conexão sinestésica com a natureza, junto à busca subjetiva pelo místico e transcendental. É consenso demarcar a gênese oficial desse estilo a partir da influência dos escritores parisienses Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, com seu estabelecimento ocorrendo por

⁴⁹⁷ MUNHOZ, Laertes. *Alguns artistas paranaenses*. Gazeta do Povo, Curitiba, 7 set. 1922.

volta de 1885. No Brasil, é considerado que o movimento desenvolve-se a partir de 1893 com a publicação do livro *Broquéis*, de autoria de João da Cruz e Sousa, no Rio de Janeiro. Todavia, é possível argumentar que foi na cidade de Curitiba que o estilo literário se arraigou de maneira mais profunda, manifestando-se especialmente por meio de revistas, a exemplo de *O Cenáculo*, criada por Dario Veloso, Silveira Neto e Julio Pernetá em 1895, e *Fanal*, que era dirigida por Tasso da Silveira em 1911.⁴⁹⁸ Enfim, considerando-se o papel artístico e a notabilidade dos três escritores simbolistas no âmbito nacional, não é surpreendente que o edital para a execução das *Hermas dos Poetas Paranaenses* tivesse ampla repercussão, sendo todo o processo de encomenda e inauguração paulatinamente noticiado também em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Pouco mais de um ano após a autorização do auxílio público para a construção dos três monumentos por parte do Congresso Legislativo do Paraná, seria finalmente divulgado nos jornais o resultado da seleção dos escultores, em fevereiro de 1922. Após deliberações no Centro de Letras do Paraná, em junho, a *Ata da 2ª sessão da Comissão Executiva das Hermas dos Poetas Paranaenses Emiliano Pernetá, Emilio de Menezes e D. Nascimento* anunciava a aprovação final do projeto que foi enviado pelos escultores locais João Turim e Zaco Paraná.

Aberta a sessão pelo dr. Santa Ritta, foi pelo secretario dr. Leonidas Loyola lida a acta da sessão anterior, que foi approvada depois de uma rectificação [...]. Em seguida, foi pelo dr. Jayme Ballão feita uma exposição da importancia de que a Commissão já dispõe quantia que devia ser acrescentado o auxilio de 3:000\$000, votado pelo Congresso e mencionado pelo exmo. sr. Presidente do Estado e a importancia da lista em poder o exmo. sr. Prefeito Municipal. Logo depois passou a fazer uma clara e fundamentada exposição dos motivos que o levaram a propor a escolha dos esculptores paranaenses João Turim e João Zaco Paraná, para executores dos bustos em bronze para as hermas dos poetas. Lendo a ultima carta dos referidos esculptores, frisou que os mesmos se propunham a fazer por 3:000\$ cada um dos bustos, preço pelo qual seria difficil conseguir no país uma obra artistica dessa natureza. Acrescenta também que era uma obra patriotica, pois que Zaco e Turim desejavam contribuir para a homenagem dos paranaenses aos seus Poetas, sem intuito de lucros. [...] O sr. dr. Generoso Borges disse que estava perfeitamente de accordo [...] propunha que se aceitassem as propostas feitas por João Turim e Zaco Paraná para a erecção dos bustos e se providenciasse para que fosse effectuado o contraccto, afim de se concluir o trabalho no mais curto prazo possível. Posta em discussão a proposta foi unanimamente aprovada. Foi em seguida pelo dr. Jayme Ballão proposto que a Commissão se decidisse por um dos projectos enviados de Paris, afim de se adoptar logo o que devesse ser executado. Foram então escolhidos 2 projectos de Zaco Paraná e um de Turim,

⁴⁹⁸ JUNKES, Lauro. *Roteiro da poesia brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Global, 2006. p.7-16.

sendo que os bustos em bronze devem ser de 70 e 75 centímetros de altura por 40 e 2 de frente, para serem assentados em columnas quadradas de 6m, 60. A Comissão resolveu mais solicitar do consul brasileiro em Paris o obsequio de fiscalizar a execução do trabalho, enviando logo à mesma autoridade a quantia de 4:500\$000, afim de ser effectuado o pagamento na forma de proposta, isto é, como 1ª prestação devendo ser paga a segunda e ultima prestação depois da entrega dos bustos, que importação em 9:000\$000, postos a bordo em Paranaguá.⁴⁹⁹

A residência compartilhada pelos dois escultores, João Turin e Zaco Paraná, situada no ateliê de Montparnasse, foi o espaço onde realizaram esta colaboração artística. Dentre os trabalhos realizados por eles naquele período, é essencial considerar que haviam dois importantes elementos econômicos a serem considerados pelos proponentes. Em primeiro lugar, a solitação de um valor justo como pagamento das obras, que serviriam de sustento aos dois. Por outro lado, em segundo lugar, por já possuírem a experiência de haverem sido recusados anteriormente, as colocações “preço pelo qual seria difícil conseguir no país uma obra artistica dessa natureza” e “sem intuito de lucros” são sugestivas de que o orçamento havia sido estrategicamente baixo, com o objetivo de não comprometer a viabilidade da proposta por conta do critério orçamentário.

Além deste ponto, a despeito do registro documentado em ata que identifica duas das obras como atribuídas a Zaco e uma a Turin, tais criações ostentam uma assinatura conjunta de ambos os artistas. Talvez, de modo semelhante à dinâmica por eles empregada no concurso destinado ao monumento do Barão do Rio Branco, os escultores podem também ter preferido, de modo estratégico, realizar uma submissão oficial com mais de uma versão de escultura, apresentando aquelas de autoria individual para cada um deles, e outras peças concebidas em colaboração. A execução final, entretanto, foi mesmo realizada em parceria, como nos indicam as duas assinaturas gravadas na base do busto de Emílio de Menezes (Figura 111). Junto às assinaturas dos escultores, a obra também leva o selo *C. Valsuani Cire Perdue*, da *Fundição Valsuani* (depois rebatizada como *Fonderie de Chevreuse*), uma empresa de fundição artística localizada na *Rue des Plantes* nº74, na comuna de Chevreuse, região metropolitana de Paris.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Diário da tarde, ano XXIII, 7223, 9 jun 1922, p.1. Disponível em: memoria.bn.br. A transcrição completa desta Ata foi incluída no Anexo II, Transcrição 2.

⁵⁰⁰ Em 1980, o escultor Leonardo Benatov comprou a marca e fundou a Airaindor Valsuani. Esta permaneceu em funcionamento até 2016, e foi leilada em 2019. O catálogo do leilão mostra mais informações sobre as atividades da fundição, e obras de alguns artistas por eles editados. *Les fonderies de Chevreuse*. Out. 2019. Disponível em: cdn.drouot.com/d/catalogue?path=49/101214/CatalogueFonderie.pdf.



Figura 111 – Assinaturas gravadas no lado posterior do busto de Emílio de Menezes, fundido em 1922.

Fonte: Memorial de Curitiba. Fotografia da autora.

Tal estabelecimento havia sido fundado oficialmente em 1908 por Claude Valsuani, filho do imigrante italiano Marcello Valsuani – dois notáveis profissionais que foram em seu tempo alguns dos melhores no ramo da fundição em cera perdida e acabamento em pátina quente. Como nos informa a marca ali inserida, portanto, o busto em questão fora originalmente realizado com essa técnica em 1922, apenas um ano antes do fundidor falecer e ser sucedido pelo filho. Em 5 de junho daquele ano, Turin e Zaco enviaram uma carta informando que “os bustos em bronze dos trez poetas ficaram modelados e foram entregues à fundição, naquella data, devendo ter ficado prompto hontem. Foi encarregado da fundição a melhor fundição de Paris (em *cire-perdue*)”.⁵⁰¹ Sobre esta última afirmação, vale observar que a *Fundição Valsuani* ficou conhecida por realizar serviços de extrema qualidade para alguns dos mais destacados escultores atuantes na Europa na virada entre os séculos XIX e XX, tais como Antoine Bourdelle, Constantin Brâncuși, Georges Braque, Salvador Dalí, Edgar Degas, Paul Gauguin, Alberto Giacometti, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, François Pompon, Auguste Rodin, entre outros. Em especial Claude Valsuani também era conhecido por oferecer para os artistas os seus serviços de fundição por meio de crédito, ou seja, realizando as peças em tiragens de até dez cópias por conta própria e recebendo a sua parte devida apenas após a venda das mesmas, um benefício cortês que atesta a prosperidade da empresa.⁵⁰²

⁵⁰¹ Diário da Tarde, Curitiba, ano XXIII, nº7242, 3 jul 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵⁰² Mais informações sobre Claude Valsuani e sua fundição podem ser consultadas em: C. Valsuani. In: *Répertoire des artistes et personnalités*. Musée d’Orsay, 2022. Disponível em: musee-orsay.fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/c-valsuani-38030; LEBON, Élisabeth. Les sculpteurs et les Italiens. In: *Dictionnaire des fondeurs de bronzes d’art, France 1890-1950*. Perth: Marjon Éditions, 2003. p.63-80. Disponível em: archive.org/details/dictionnairedesf0000lebo/page/66/mode/2up; Les grands fondeurs éditeurs. In: *La statuaire d’édition au 19ème siècle*. 5 nov. 2005. Disponível em: archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Farcade.net%2Finclude%2F404_error.php.

Embora o método da cera perdida fosse tradicionalmente conhecido e praticado desde a antiguidade, sendo usada por egípcios, gregos e romanos, no século XIX este passou a ser mais acessível aos artistas autônomos, sendo considerado como o modo mais sofisticado e durável de fundição existente.⁵⁰³ Independentemente do alto custo, era o método de preferência dos escultores, pois permitia a reprodução mais refinada de modelos extremamente complexos e detalhados. A leveza do bronze final servia como testemunho da destreza dos fundidores, que produziam peças muito finas, com milímetros de espessura, reduzindo assim o tempo de produção e o consumo de matérias-primas. O procedimento envolve o princípio positivo-negativo, nos quais partes ocas e sólidas são incorporadas de maneira integrada, através da formação de moldes e subsequentes novas peças em gesso, cera e bronze, copiando a estrutura original da escultura que foi modelada pelo artista (Figura 112).



Figura 112 – Sequência demonstrativa de diversas etapas do método de fundição por cera perdida.

Fonte: PAYNE, 1998, p.22.

⁵⁰³ Cire-perdue. In: CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.115.

A partir da escultura inicial, um molde é construído com uma mistura de gesso e o interior deste é revestido com uma fina camada gelatinosa. Após a solidificação do molde, a cera é derretida para preenchê-lo, formando uma réplica exata do modelo desejado. A peça de cera passa por ajustes e é feita a inserção de alguns suportes antes de receber uma película protetora e subsequente formação de novo molde. Depois de endurecida, a peça é aquecida em um forno e seu conteúdo é perdido no processo. A cavidade resultante é então preenchida com bronze derretido, despejado rapidamente no molde, resultando em uma réplica precisa do modelo original. Após resfriamento e quebra do molde, a peça de bronze bruto exige limpeza, corte das ligações de suporte, delicado acabamento corretivo e uma pátina. Esse longo e meticuloso trabalho exigia o domínio de muitas etapas e processos diferentes, assim como uma relação de confiança entre as mãos do fundidor e do escultor para a criação encontrar a sua versão final.⁵⁰⁴

Com a descrição das etapas do complexo trabalho industrial envolvido na fundição de uma obra de arte, constata-se que existe uma aproximação fundamental entre os processos técnicos envolvidos pela escultura e a fotografia, esta sendo a natureza múltipla das duas linguagens, as quais como já observado, são baseadas no processo positivo-negativo. Ou seja, as diversas etapas de uma escultura criada por meio do processo de fundição podem ser compreendidas de modo similar a outras obras de arte de natureza múltipla, como a gravura e a fotografia. Estas são todas linguagens que têm em comum a execução de pelo menos dois estágios diferentes: o tipo, ou, a matriz de origem de uma imagem; e as suas ocorrências, os resultados executados a partir dele, as suas cópias. Uma analogia de aproximação entre a escultura e a fotografia como mecanismos de reprodução é sinalizada por Sarah Hamill e Megan Luke⁵⁰⁵ ao exercitar a análise da fotografia como uma forma de percepção análoga à da escultura. Para as autoras, considerando que a escultura há muito tempo era definida por técnicas e formas de reprodutibilidade, como no caso da fundição, a comparação do molde escultórico com o negativo fotográfico foi um evocador de interesse. Este debate contribui para o adensamento de uma questão considerada por Walter Benjamin logo no início de suas colocações sobre a reprodutibilidade técnica, quando este observa que “em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução”,⁵⁰⁶ porém as formas de reprodução conhecidas na antiguidade, antes

⁵⁰⁴ PAYNE, Christopher. The modelling and casting process. In: *Animals in bronze*. London: ACC, 1988. p.16-20.

⁵⁰⁵ HAMILL, Sarah; LUKE, Megan. Reproductive vision: photography as a history of sculpture. In: HAMILL, Sarah; LUKE, Megan (Ed.). *Photography and Sculpture: The art object in reproduction*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2017. p.1.

⁵⁰⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.12.

da invenção da gravura e da fotografia eram, em geral, escultóricas: “os gregos só conheciam dois métodos de reprodução técnica de obras de arte, a fundição e a cunhagem. As únicas obras que reproduziram em série foram os bronzes, as terracotas e as moedas. Todas as outras consistiam em exemplares únicos, que não podiam ser tecnicamente reproduzidos”.⁵⁰⁷ Nesta reflexão, cumpre também pontuar que “as obras de escultura [gregas] que conhecemos não são originais, e sim cópias romanas. [...] sem essas réplicas, teríamos apenas uma vaga imagem do desenvolvimento da escultura descrito nos autores antigos”.⁵⁰⁸

Uma ligação entre fotografia e escultura, no caso das *Hermas dos Poetas*, acontece também de forma muito menos subjetiva, integrada à produção plástica em si, desde a concepção da imagem escultórica até a sua apresentação final. Pois a concretização desse projeto exigia, além de uma comunicação à distância entre os escultores e a comissão executiva dos monumentos, o domínio das feições dos homenageados a partir do acesso a retratos fotográficos, ou a reproduções gráficas dos mesmos. Deduz-se, por corresponder a um procedimento comum entre artistas no período, e por comparação com as obras realizadas, que o processo de criação e execução dos três bustos seria realizado diretamente com uma troca de correspondências fotográficas, permitindo que os comitentes acompanhassem o resultado esperado, ao mesmo tempo em que, do outro lado do oceano, os escultores capturassem a essência e as características mais proeminentes dos poetas, indivíduos então razoavelmente conhecidos dos olhos letrados.

Pela ausência – mais ou menos previsível – de registros documentais específicos sobre a procedência fotográfica utilizada pelos artistas, não foi possível determinar exatamente quais fotografias teriam sido consultadas como referentes na execução do desenho das hermas. Porém, algumas possibilidades podem ser identificadas entre reproduções fotográficas veiculadas junto às reportagens dos periódicos ilustrados. É possível encontrar algumas fotografias que foram amplamente veiculadas nos periódicos ilustrados anteriores ao ano de 1922, as quais apresentam elementos que podem ser identificados na comparação com as suas esculturas correspondentes. Primeiramente, é necessário na localização destas fotografias de referência, observar a idade aproximada representada pelo artista, que traz consigo determinadas características específicas do homenageado eternizado pela objetiva.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. A escultura ao ar livre. In: *Os usos das imagens: Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012. p.142.



Figura 113 – Fotografia do busto de Domingos Nascimento, instalada na Praça General Osório, Curitiba.
Fonte: Gazeta do povo, 2016.



Figura 114 – Fotografia do busto de Emílio de Menezes, instalada na Praça General Osório, Curitiba.
Fonte: Acervo dos municípios brasileiros, Biblioteca do IBGE.



Figura 115 – Fotografia do busto de Emiliano Pernetta, instalada na Praça General Osório, Curitiba.
Fonte: Acervo dos municípios brasileiros, Biblioteca do IBGE.



Figura 116 – Retrato fotográfico de Domingos Nascimento.
Fonte: Correio da Manhã, 1914.



Figura 117 – Retrato fotográfico de Emílio de Menezes.
Fonte: A Ilustração Brasileira, 1911.



Figura 118 – Retrato fotográfico de Emiliano Pernetta.
Fonte: Revista Souza Cruz, 1921.

Por exemplo, a herma que representa Domingos Nascimento (Figura 113) mostra o poeta em trajes sociais, diferentemente da maioria dos retratos conhecidos do mesmo, em geral identificado trajando uniforme e quepe militares, e que nos leva a crer que o busto o retrata em sua fase mais madura (Figura 116). No caso da imagem de Emílio de Menezes (Figura 114), por outro lado, identifica-se na presença da vistosa gravata um item peculiar da indumentária do poeta, utilizada em uma sessão fotográfica feita para a sua candidatura a uma cadeira da Academia Brasileira de Letras, em 1911 (Figura 117).⁵⁰⁹ Já o Emiliano Pernetá, que é mais comumente lembrado com bigodes, teve o seu busto, pelo contrário, esculpido com a barba feita (Figura 115), como poucas de suas fotografias o retratam (Figura 118). Em comum, as esculturas dos três poetas têm as feições serenas elevadas acima dos olhares dos transeuntes, sobre bases construídas com estruturas diversas umas das outras e placas de bronze também a cada uma delas específica.

A despeito da complexidade intrínseca ao processo de tradução de imagens fotográficas (ou seja, bidimensionais) em imagens escultóricas (tridimensionais), pode-se mensurar, na comparação entre referentes e referenciados, o quão bem sucedidos os dois artistas conseguiram ser em suas propostas. Além disso, por meio do discurso da recepção crítica, é possível constatar que o trio de esculturas havia sido consonantemente aprovado pela sociedade e pelos jornalistas, os quais expressaram a aprovação sobre o nível de exatidão das fisionomias dos poetas retratados:

As estátuas dos poetas foram admiradas como verdadeiras obras de arte. João Turim e Zaco Paraná estão hoje ligados à terra de seu berço por esses bustos de bronze, em que se póde reconhecer a superioridade da sua arte. A physionomia dos poetas homenageados está gravada em todos os seus traços, em cada um daqueles bustos. A vista de perfil, única photographia que Emiliano deixou, na estátua está admirável, sem um defeito, sem uma falha physionomica. Assim também a de Emílio de Menezes e de Domingos Nascimento, que retratam muito bem os saudosos poetas.⁵¹⁰

Na publicação, observa-se, ainda, que o argumento para expressar sua perspectiva sobre a semelhança das fisionomias sustentava-se pela comparação das obras com as suas respectivas fotos de referência. Curiosamente, o articulista chega até mesmo a considerar as fotografias utilizadas pelos escultores como os retratos mais amplamente reconhecidos daquelas personalidades, sugerindo, assim, a suposição de que existiria apenas uma única fotografia de Emiliano Pernetá – informação factualmente equivocada, mas que, paradoxalmente, funcionava de forma impactante para sua argumentação pessoal.

⁵⁰⁹ *Arquivo Emílio de Menezes - Acadêmicos ABL*. Disponível em: <servbib.academia.org.br:8084/arquivo>.

⁵¹⁰ *As estatuas*. In: *Diário da tarde*, Curitiba, ano XXIII, nº7326, 13 out. 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

O uso da fotografia na execução de retratos escultóricos é um fenômeno que está intrinsecamente ligado às expectativas de projeção simbólica e prestígio social dos comitentes. Como apontado por Sergio Miceli, observa-se que a categoria dos retratos produzidos por encomenda – aqui pontuando-se especialmente aqueles realizados com intermédio de um referencial fotográfico – estava intrinsecamente ligada às expectativas de projeção simbólica e prestígio social dos comitentes. Dessa forma, o artista acabava por submeter-se a um espaço de negociações e equilíbrio de tensões, “buscando enfim intermediar duas energias sociais ‘construtivas’ tanto com os léxicos e linguagens plásticos disponíveis como com a vocalização institucional acerca do retratado”.⁵¹¹

É relevante salientar que no campo da escultura, se “o rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem”,⁵¹² a representação fiel de um rosto amplamente conhecido é portanto um desafio que requer a dupla habilidade de compreender a personalidade e a aparência do retratado. Assim, fundamentado na necessidade intrínseca de atribuir a esse rosto uma fisionomia plástica convincente, com aspecto recognoscível, o artista procura por nuances e detalhes, em um estudo meticuloso dos traços faciais, buscando captar expressões e características específicas ao indivíduo. Nesse sentido, as fotografias desempenharam um papel fundamental, como evidenciado no processo metodológico de João Turin.⁵¹³ Para esse propósito, a utilização de recursos visuais, como a fotografia, aprimorava a capacidade de executar essas obras de arte ao permitir que captasse não apenas a imagem física do homenageado, mas também a importância histórica e simbólica. O ponto central era alcançar uma representação idêntica, prestando homenagens aos indivíduos ilustres. Este uso político e pedagógico relacionado aos bustos remonta à própria tradição da linguagem escultórica, pois no Império Romano, as repetições de um rosto já demonstravam a apropriação dessa função recognoscível em relação a figuras celebrativas. Reforça-se que a tridimensionalidade dos bustos torna a imagem mais tangível do que a bidimensionalidade da fotografia, e, por conseguinte, aproxima mais de uma ilusão de presença. Como resultado, dentro da categoria das imagens produzidas com referente fotográfico, a estes retratos que apresentam uma fisionomia recognoscível, poderíamos definir como bustos “fotogênicos”: obras onde se pode identificar claramente uma origem na referência fotográfica, que, para além da ênfase na

⁵¹¹ MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.22.

⁵¹² AGAMBEN, Giorgio. O rosto. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.87.

⁵¹³ Além das Hermas dos Poetas, outros bustos de figuras históricas executadas por João Turin têm esta característica e podem, inclusive, ser associadas a fotografias específicas. Exemplos podem ser consultados no Anexo III, seção 4.

fisionomia, têm um aspecto notavelmente característico, conferido pelo processo de associação entre as linguagens. Dessa forma, essa reprodução a partir de um referente fotográfico conferia aos bustos um tratamento que reforçava a ilusão de uma representação “verdadeira” do rosto, apresentando uma semelhança tão fiel em formas e proporções com suas contrapartes fotográficas que os transformava em presenças quase fantasmagóricas no espaço público. Pois estas esculturas “tinham, certamente, toda a aparência de produções fotográficas, tão corretas eram formas e proporções, e tão natural era a expressão do semblante; eram, de fato, o próprio *carte-de-visite* erigido em forma sólida”.⁵¹⁴

Neste caso, sobre a configuração solicitada às imagens esculpidas, ainda podemos inferir que a comissão responsável por este concurso não encarou o conceito de “herma” na execução dos projetos de modo tão literal quanto o juri referente à obra em homenagem ao Padre Ildefonso Xavier, como vimos anteriormente. A rigor, a única obra do conjunto que parece contemplar aquela diretriz sistemática dada pela comissão seria a de Domingos Nascimento. Pois, em comparação, esta é a que tem o pedestal construído com formas que apresentam maior continuidade em relação às linhas estruturadas pela escultura. A imagem de Emílio de Menezes, porém, tem também uma base que, de certo modo, dá continuidade ao pedestal, porém de forma diversa, utilizando uma curvatura côncava, esta quase sugerindo o formato de um pinhão. Por fim, a imagem de Emiliano Pernetá não faz uma ligação tão coerente entre a base e a escultura, sendo ela a que menos se aproxima da proposta de uma herma. A disparidade entre as avaliações das duas comissões leva a compreender que na escolha das *Hermas dos Poetas Paranaenses* o concurso aceitava de forma mais maleável as escolhas dos artistas proponentes. Também é válido considerar aqui que, na realidade, que qualquer imprecisão dos pedestais de granito não era de responsabilidade de João Turin e Zaco Paraná, já que estas bases foram construídas antes da chegada das obras, entre julho e setembro de 1922. Segundo notificado pelo *Diário da Tarde*, esta etapa foi uma das últimas medidas tomadas: “a comissão executiva trabalha activamente para que a inauguração dos bustos seja feita por ocasião da passagem do centenário. Para isso falta agora a execução dos pedestais em granito, trabalho que a comissão espera poder concluir a tempo com o auxílio do público e das autoridades”.⁵¹⁵ É interessante notar a mudança sutil de vocabulário que a imprensa realizou ao

⁵¹⁴ No original: “They had, indeed, all the appearance of photographic productions, so correct were de forms and proportions, and so natural was the expression of countenance; they were, in fact, the very *carte-de-visite* raised in solid form”. HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. Mixed media. In: *The photographic experience*. State College: Pennsylvania State University, 1993, p.119.

⁵¹⁵ Diário da Tarde, Curitiba, ano XXIII, nº7248, 10 jul 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

tratar sobre as obras em questão durante o processo de concretização do projeto, pois neste caso a palavra “herma” seria aos poucos abandonada e trocada genericamente pela palavra “busto”, desta vez sem causar grandes polêmicas.

Além do uso fotográfico como referência para a produção das fisionomias dos poetas, sublinha-se também o fato de que a própria visualização dos bustos por parte dos comitentes aconteceria primeiro pela via fotográfica. Pois, antes do envio das obras fundidas, como parte do procedimento de averiguação da encomenda, os escultores forneciam à comissão executiva diversas informações preliminares sobre a evolução do trabalho, incluindo-se entre elas uma prévia do resultado plástico. Enfim, em maio de 1922, os escultores notificaram que os bustos encontravam-se em estágio avançado de conclusão, e de imediato prometeram o envio de fotografias para apreciação das respectivas obras, ainda em gesso.⁵¹⁶ Menos de dois meses depois, o *Diário da Tarde* noticiou que as fotos estavam a caminho: “pelo proximo correio devem vir as photographias dos bustos e, no correr deste mez, os bustos em bronze. É uma alviçareira noticia, que muito vem alegrar os membros da commissão e os admiradores em geral dos excelsos poetas desaparecidos”.⁵¹⁷ Durante a semana seguinte, a imprensa noticiava que as fotografias das esculturas estariam postas nas vitrines da luxuosa loja de tecidos *Ao Louvre*, para contemplação de toda a cidade. Aparentemente, a recepção dessas fotos conquistou críticas positivas, conforme uma opinião publicada pelo jornal *Commercio do Paraná*:

A impressão causada pelas photographias dos bustos aos membros da commissão foi magnífica, visto a obra artistica parecer magistral, nada deixando a desejar. Amanhã serão expostas as photographias na vitrine do *O Louvre* para que o publico possa ajuizar da primorosa concepção e execução artisticas.⁵¹⁸

Naquele período, as vitrines imponentes das grandes *boutiques* na Rua XV de Novembro funcionavam como galerias expositivas para promoção de toda sorte de novidades. Segundo Valéria Tessari, as vitrines foram uma inovação comercial no início do século XX, ao utilizarem as grandes janelas da fachada não apenas para a entrada de luz natural, mas como um modo de atrair clientes por meio da exposição de produtos. Essas vitrines em estilo europeu, iluminadas, coloridas e sofisticadas, ao longo do tempo desenvolveram-se em símbolos visíveis do processo de modernização, que estavam intrinsecamente ligadas ao consumo, especialmente de moda,

⁵¹⁶ *Commercio do Paraná*, Curitiba, ano X nº3703, 21 mai 1922, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵¹⁷ *Diário da Tarde*, Curitiba, ano XXIII, nº7242, 3 jul 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵¹⁸ *Commercio do Paraná*, Curitiba, ano X, nº3745, 11 jul 1922, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

artigos finos e importados, atendendo à elite local, assim como aos indivíduos em ascensão que aspiravam a ela pertencer.⁵¹⁹ A “moda”, para Walter Benjamin, deriva-se de uma distinção constante entre classes, impulsionada pela “procura desenfreada da vaidade social”.⁵²⁰ Nessa dinâmica, os indivíduos mais ilustres buscavam sustentar sua posição e esforçavam-se para acompanhar rapidamente as novidades do momento, assim como as tendências de consumo e comportamento elitizados, por meio das elegantes e movimentadas lojas de departamentos – tornando muito vantajoso o uso desses espaços na centralização de atividades culturais.

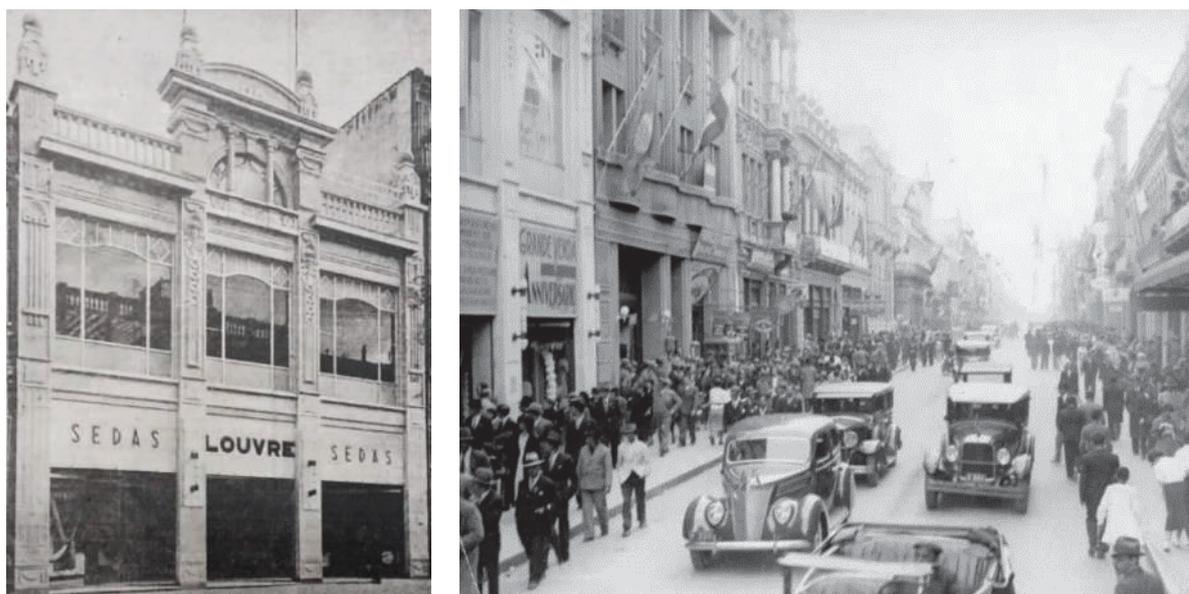


Figura 119 A e B – Fachada e movimento em frente à matriz da loja *Ao Louvre*, na década de 1930.

Fonte: TESSARI, 2019, p.64;173.

No caso da loja *Ao Louvre*, as propagandas e anúncios veiculados nas revistas locais pela empresa demonstram que não eram poucos os eventos sociais produzidos dentro do estabelecimento, incluindo-se saraus, eventos teatrais, exposições de arte e outras atividades, especialmente aos domingos.⁵²¹ Ou seja, como sugere o nome inspirado no museu mais visitado do mundo; e as suas atrativas vitrines em estilo *déco* localizadas na rua mais frequentada da cidade (Figura 119 A e B) foram, portanto, um espaço estratégico e privilegiado para promover também a circulação de obras de arte. Em especial, aqui consideram-se aquelas obras ligadas aos festejos do centenário da independência – pois, é notório que essa loja, assim como inúmeros outros pontos comerciais naquele ano, estivera empenhada em aproveitar a ocasião

⁵¹⁹ TESSARI, Valéria Faria dos Santos. *Louvre, o Rei das Sedas: Consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba - PR (1935-1945)*. Tese de Doutorado em Design. UFPR. Curitiba, 2019. Passim.

⁵²⁰ BENJAMIN, Walter. *Moda*. In: *Passagens*. v.1. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.153.

⁵²¹ TESSARI, Valéria Faria dos Santos. *Op. Cit.* Passim.

como um pretexto para sua autopromoção, tendo inserido inclusive algumas propagandas nas edições comemorativas da imprensa.⁵²² Além disso, o *Louvre* sediara a apresentação de todas as etapas do concurso para o monumento, desde a exibição dos projetos e maquetes inscritos durante a etapa de seleção dos escultores⁵²³ até a exposição das fotografias das *Hermas dos Poetas*, recebidas por correspondência.

No dia 4 de julho de 1922, a fundição dos bustos seria finalmente concluída⁵²⁴ e o anúncio da chegada dessas obras a Paranaguá, a julgar pelas informações dadas pela imprensa, gerou boas expectativas. As *Hermas dos Poetas* partiram de um porto em Le Havre, região da Normandia, ao norte da França, localizado a pouco mais de 165 km da fundição de Chevreuse. Sobre os detalhes referentes ao navio, um telegrama divulgado confirmava as informações exatas: “consta do telegrama, datado de Paris e recebido dos escultores, avisando o embarque dos bustos, já fundidos em bronze e completamente acabados, no vapor francez *D’Entrecasteaux*, sahido do Havre para o Rio de Janeiro”,⁵²⁵ comunicou o jornal *Commercio do Paraná*. Assim, os três retratos em bronze foram despachados ainda em julho e a cerimônia de inauguração ficou programada para setembro daquele ano.⁵²⁶ Uma longa e estratégica sequência de ações culturais relacionadas às obras dos três poetas foi idealizada para integrar o rito inaugural, como relatado por periódicos nacionais, que acompanhavam o evento. No Rio de Janeiro, *O jornal* descreveu o seguinte planejamento:

A solemnidade da inauguração obedecerá ao seguinte programma: o descerramento da [herma] de Emiliano Pernetta, será feito pelo dr. Munhoz da Rocha, presidente do Estado; o da de Emilio de Menezes, pelo coronel João Antonio Xavier, prefeito substituto desta capital, e o da de Domingos Nascimento, pela senhorinha Arthemia Cruz. Agracerá em nome da comissão executiva dessas homenagens o dr. Jayme Ballão; junto à herma de Emiliano Pernetta falará o professor Dario Velloso; junto à de Emilio de Menezes, o dr. Pamphilo de Assumpção, e junto à de Domingos Nascimento, o dr. Silveira Netto. As bandas de musica da Força Publica darão um concerto proximo às hermas, sendo melhorada a illuminação da Praça General Osório.⁵²⁷

⁵²² O anúncio do Louvre, compunha a contracapa da edição comemorativa do A República em setembro de 1922, desenhado no mesmo estilo da capa. Publicação localizada na Casa da Memória.

⁵²³ “Projectos para as hermas – Na vitrina do ‘Louvre’ acham-se expostos 6 projectos para as Hermas dos Poetas Paranaenses organizados em Paris pelos distinctos artistas paranaenses João Turim e João Zaco. Eses projectos entrarão no concurso que a Comissão Executiva vae abrir, para a escolha definitiva dos modelos”. A República. Curitiba, ano XXXV, nº 180, 1 ago 1921, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵²⁴ Correio Paulistano. São Paulo, nº21198, 13 jul. 1922, p.5. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵²⁵ Commercio do Paraná, Curitiba, ano X, nº3745, 11 jul 1922, p.1. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵²⁶ Diário da Tarde, Curitiba, ano XXIII, nº7248, 10 jul 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵²⁷ O Jornal. Rio de Janeiro, ano IV, nº1148, 12 out. 1922, p.7. Disponível em: memoria.bn.br.

Deste modo, de acordo com o relato, as três imagens foram descerradas por personalidades políticas locais, incluindo o presidente do Paraná e o vice-prefeito, assim como vários agentes culturais proeminentes, dentre os quais Dario Veloso, Pamphilo de Assumpção e Silveira Neto discursaram e declamaram poesias (misteriosamente a “senhorinha Arthemina Cruz”,⁵²⁸ que era uma pianista bem reputada no âmbito local, nunca mais seria citada nas notícias sobre o ato, o que nos indica a exclusão de sua possível contribuição para o programa oficial). Ainda sobre os discursos do evento solene, é relatado pelas fontes jornalísticas que as apresentações dos oradores receberam aclamação da “numerosa multidão” presente, composta por duas mil pessoas.

foi desvelada a estátua de Emilliano Pernetá, acto que foi praticado pelo sr. dr. Munhoz da Rocha. Orou ahí com muito brilho fazendo um estudo sobre a personalidade do poeta o sr. professor Dario Vellozo, que foi muito applaudido pela grande multidão. Foram a seguir inauguradas as estátuas de Emílio de Menezes e Domingos Nascimento, falando diante da primeira o sr. dr. Pamphilo de Assumpção e diante da segunda o sr. Silveira Netto. Ambos os oradores foram grandemente applaudidos pelos bellísimos discursos que proferiram.⁵²⁹

Após o encerramento do evento, o conjunto de monumentos em questão continuou a ser lembrado e documentado por meio de fotografias posteriormente publicadas na imprensa, com o mesmo tipo de discurso celebrativo. No ano subsequente, por exemplo, o jornal *O Dia* revisitou todo o acontecimento daquela “linda festa artística”,⁵³⁰ destacando-o por meio de uma montagem fotográfica que apresentava os três bustos justapostos dentro de uma moldura oval (Figura 120). Em relação à escolha das fotos, a peculiaridade da representação de Emiliano Pernetá em primeiro plano e em perfil – contrastando com a orientação dos outros dois poetas homenageados, que ali estão inseridos ao fundo e com os rostos voltados para ele – serve como um indício da primazia conferida a ele no contexto das homenagens. Além disso, vale mencionar que o friso gráfico presente nas bordas da reportagem é um elemento que incorpora o eclétismo de influências simultaneamente *déco*, *nouveau* e classicista, harmonizando-se de forma congruente com a atmosfera simbolista sugerida pela escola poética dos três personagens homenageados. Mais do que um elemento puramente decorativo, estes grafismos parecem

⁵²⁸ Arthemina de Oliveira Cruz, pianista e professora normalista, filha de Mario e Luiza de Oliveira Cruz. Recebeu menção honrosa no Concurso de valsas nacionais promovido pelo Conservatório de Música em 1919. Casou-se com Emílio Lima. Poucas menções sobre ela são esparsamente encontradas nos jornais do período.

⁵²⁹ Diário da tarde, Curitiba, ano XXIII, nº7326, 13 out. 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

⁵³⁰ O Dia, Curitiba, 12 out. 1923. Disponível em: memoria.bn.br.

ilustrar a contribuição cultural do movimento poético, ao destacar o conteúdo da reportagem em relação à página completa.



Figura 120 – O Dia, Curitiba, 12 de outubro de 1923.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁵³¹

Ainda sobre as homenagens da cerimônia de inauguração das Hermas dos poetas, é também importante destacar considerações sobre o posicionamento discursivo que aparecia como pano de fundo das motivações que impulsionaram o fomento e execução de obras de arte pública. Pois, na data da inauguração, as homenagens prestadas pela comissão executiva foram conduzidas por seu representante Jayme Ballão, membro que proferiu um longo discurso

⁵³¹ Transcrição completa: “Ha um anno, em 12 de outubro de 1922, inauguraram-se e foram entregues à cidade de Curitiba as hermas dos nossos Poetas máximos - Emiliano Pernetta e Emilio de Menezes e do saudoso poeta Domingos Nascimento, erectas na praça Ozorio sobre os leques de bellas palmeiras. A inauguração foi uma linda festa artística, a que emprestaram o seu significativo concurso as altas autoridades do Estado e uma multidão garrida e festiva. Oraram por ocasião da inauguração, em nome da Comissão Executiva o dr. Jayme Ballão, e, para fazer o elogio dos Poetas Dario Velloso, que falou sobre Emiliano, o dr. Pamphilo de Assumpção, sobre Emilio de Menezes e Silveira Netto, sobre D. Nascimento. As Hermas, que se ostentam na nossa principal praça, foram executadas em Paris, na melhor fundição da grande metrópole artística e são bellos trabalhos de escultura de nossos distinctos patricios João Turim e João Zaco Paraná. A Comissão Executiva, que se incumbiu e levou a effeito a erecção dos monumentos, compunha-se dos srs. J. H. Santa Ritta, Jayme Ballão, Sebastião Paraná, Leonidas Loyola, Pamphilo de Assumpção, Heitor Stockler, Generoso Borges, Domingos Velloso e Eduardo Chaves. O Congresso e o Governo do Estado prestaram à Comissão o seu valioso auxilio. Foi encarregado do movimento de propaganda e de agenciamento de recursos o dr. Jayme Ballão, que, além de outras providencias, fez encenar e representar com o concurso do maestro B. Nicolau dos Santos a opereta ‘A Vóvósinha’, de Emiliano Pernetta, a qual alcançou grande successo e produziu importante resultado pecuniário para execução da obra. As 3 Hermas, que representam bem uma das faces de nossa cultura, devido à boa vontade dos artistas, que as executaram e ao esforço da Comissão Executiva, custaram apenas 11 contos de réis.” O Dia, Curitiba, 12 out. 1923. Disponível em: memoria.bn.br.

detalhando os fundamentos que justificavam a decisão do grupo em relação à relevância do concurso e sobre a escolha destes poetas para tornarem-se monumentos.

O nome e a obra do poeta [Emiliano Pernetá] pairavam já bem alto, coroando esse outro monumento, mais expressivo que o bronze, mais duradouro que o granito: o monumento da admiração pública. [...] A França, depositando no *Arco do Triumpho* o corpo do poeta Victor Hugo, para que a nação lhe prestasse as homenagens, leva ao *Pantheon* os seus artistas e enche suas praças de jardins de monumentos aos seus poetas, pintores e músicos, para que no mármore, no granito e no bronze, revivam os seus grandes homens recebendo do estatutário o sopro de immortalidade. Mas não é só a França: todos os países cultos honram seus artistas e entre estes os poetas são sempre os mais queridos do povo. Camões é a maior glória de Portugal, como Dante o é da Itália, Goethe da Alemanha, Gonçalves, Dias Castro Alves e Olavo Bilac, do Brasil.⁵³²

No discurso, destacam-se alguns elementos que apontam para o subtexto memorialístico das intenções envolvidas pelos proponentes da comissão. Ballão enfatiza o interesse de fazer conhecer e valorizar o nome e da obra dos três poetas (ali centralizados pela figura de Emiliano Pernetá) como monumentos de admiração pública, apontando com este fato o mérito de tornarem-se bustos. Ele faz, assim, uma analogia entre o monumento indivíduo de admiração pública, o poeta, e os monumentos escultóricos, as hermas. Este preceito é então comparado com a tradição estatuária europeia, ao citar diversos monumentos públicos de homenagem a outros escritores considerados historicamente ilustres. Com isto, Ballão amplia seu argumento ao estabelecer, assim, um paralelo entre o contexto local e o contexto global. Ademais, ao apresentar João Turin e Zaco Paraná por meio das suas esculturas, como outro argumento fundamental, ele justifica a proposta pela oportunidade de valorizar os dois artistas, que apesar de já maduros e relativamente bem sucedidos no âmbito francês, eram ainda pouco reconhecidos pelos seus concidadãos. Todas essas considerações tocadas pelo discurso revelam elementos coerentes com a busca pela celebração das contribuições artísticas locais como uma forma de estruturação da identidade cultural paranaense, uma preocupação pertinente ao contexto da década de 1920, e mesmo à gênese do paranismo.

A necessidade evidente entre os literatos de promover o terceto de simbolistas a heróis nacionais durante os festejos do centenário da independência pode ser também apontada como a motivação principal para a idealização do concurso para as *Hermas dos Poetas*. Tal processo de atribuição simbólica em relação aos nomes dos indivíduos, e a apropriação de espaços

⁵³² BALLÃO, Jayme. In: *A inauguração das hermas*. Diário da tarde, Curitiba, ano XXIII, nº7326, 13 out. 1922, p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

públicos como locais de sedimentação da memória coletiva que “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”,⁵³³ são ambas partes de um fenômeno elucidável a partir do conceito de “lugar de memória” (ou *lieux de mémoire*), segundo a proposição teórica de Pierre Nora. Sobre a questão da atribuição de significados e temporalidades aos espaços públicos de circulação, o autor considera que

o tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída [...]. Os dois movimentos se combinam para nos remeter de uma só vez, e com o mesmo élan, aos instrumentos de base do trabalho histórico e aos objetos mais simbólicos de nossa memória: os arquivos, da mesma forma que as três cores, as bibliotecas, os dicionários e os museus com o mesmo atributo que as comemorações, as festas, o *Panthéon* ou o *Arco do Triunfo* [...]. Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. À forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. [...] se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva.⁵³⁴

Na sua análise, Pierre Nora compreende o processo de demarcação e objetivação da memória como uma tentativa de transformá-la em testemunhos expressivos e duradouros dos vestígios de épocas passadas. Ele observa que os locais de memória consistem em marcadores testemunhais, frequentemente concebidos como entidades imortais. Além disso, ele enfatiza o papel contínuo e crucial da vigilância comemorativa realizada por agentes culturais na relação pedagógica entre os espaços de memória e os ritos sociais. No contexto da sacralização de locais

⁵³³ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v.10, dez. 1993. p.9.

⁵³⁴ *Ibid.* p.13.

emblemáticos – como o Arco do Triunfo ou o Panteão, monumentos destacados também no discurso de Jayme Ballão como exemplos de espaços dedicados à celebração do passado – Pierre Nora explora a natureza do tempo e sua profunda conexão com as estratégias da memória. Sobre este ponto, é possível ainda estabelecer uma interlocução entre o conceito de “lugares de memória” de Nora e as ponderações de Walter Benjamin sobre o valor de eternidade atribuído à escultura desde a antiguidade clássica, quando a obra de arte tinha a finalidade de criar uma representação sólida, única e imutável. Consequentemente, o tempo da escultura, com sua natureza definitiva, confundiria-se com o de seu homenageado, tornando-se uma memória concretizada através de sua imagem.⁵³⁵

Enfim, a rememoração fotográfica da inauguração por meio da reprodução das esculturas nos periódicos ilustrados emergiu como um elemento inerente à fundação de uma memória, uma identidade e uma tradição cultural paranista. Pois, por meio da promoção efetiva, tanto dos poetas quanto dos escultores envolvidos pelo projeto, ocorreria o reavivamento das homenagens, repetidamente mantidas como uma temática de relevância regional, tendo destacada presença inclusive nas páginas da revista *Ilustração Paranaense* (Figura 121). Em uma reportagem veiculada em 1928, na ocasião do aniversário de 75 anos da emancipação política do estado do Paraná, duas fotografias retratavam, junto aos bustos, as “sacerdotisas dos poetas” – um grupo de mulheres letradas, integrantes do Centro de Letras do Paraná (instituição que na mesma data completava 16 anos). Entre os 65 fundadores do Centro de Letras, sabe-se que cinco eram mulheres: Georgina Mongruel, Annete Macedo, Carmen Cattapreta, Alda Silva e Zaida Zardo. Dentre estas, Annete e Zaida são mencionadas como pertencentes à primeira geração de escritoras paranaenses, junto a Júlia da Costa, Mariana Coelho, Mercedes e Maria da Luz Seiler, Annita Philipowski e Myrian Catta Preta.⁵³⁶ Apesar das sacerdotisas não terem sido nomeadas pela revista, é plausível supor que fossem algumas destas intelectuais acima mencionadas.⁵³⁷

⁵³⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019. p.68-69.

⁵³⁶ MENDES, Antonio Celso; STRAUBE, Ernani Costa; KARAM, Paulo Roberto. *Um século de cultura: história do Centro de Letras do Paraná, 1912-2012*. Curitiba: NMC/Estúdio texto, 2013.

⁵³⁷ Além destas, muitas outras mulheres que nos anos 1920 atuavam como professoras normalistas, como Pompília Lopes dos Santos (1900-1993), contribuíram para abrir espaço no campo das letras, porém eram proibidas de integrar a Academia Paranaense de Letras. Por esta razão, Pompília foi a fundadora da Academia Feminina de Letras do Paraná, em 1970, e também a primeira mulher a conseguir ingressar na Academia Paranaense de Letras, em 1991, ao assumir a cadeira de seu marido.

ILLUSTRAÇÃO
PARANAENSE

As "Sacerdotisas dos Poetas". Instituição do Centro de Letras do Paraná, cuja missão é prestar constante culto à memória dos vates mortos, symbolizados nas hermas de Emiliano Pernetta, Emilio de Menezes e Domingos do



Nascimento, realizando sua primeira homenagem no dia 19 de Dezembro.

Vêm-se no grupo os membros da Directoria e outros socios do Centro, e o esculptor patricio J. Turim, um dos esculptores das hermas.

Historia Sem fim

Que sorriso feliz e satisfeito
Tem ella agora para aquelle, terno
Olhar lhe volve doce, estuando o peito,
Como uma pomba por um sol de inverno!

Eu não revele o meu cruel despeito,
Não mudo a côr, meu rosto não consterno,
E finjo tudo por maneira e getto
Que ninguém desconfia deste inferno!

Chego mesmo a applaudil-os e falando
Aos meus amigos desse amor, eu falo
Como se fosse de um amor qualquer...

E no entretanto só Deus sabe quando
Finjo, se eu posso! e como eu não estalo,
Como eu supporto o amor dessa mulher!

EMILIANO PERNETA

M a t i n a

Noite! Cesse o teu ar immoto e quedo!
Quero — manhã! — todos os sons que vazas!
Fujam do ninho ao tepido segredo
Todas as bulhas de rufiantes azas.

Sol! tu que a terra fecundando a abrasas,
Desce da aurora em raio doce e a medo,
Todas as luzes travessando o enredo
Diaphano e leve das nevoentas gazas.

Télas festivas deslumbrai-me a vista!
Cantos alegres desferi-me em roda
Em toda a luz em todo o som que exista.

E a natureza toda em harmonia,
Illuminada a natureza toda,
Surja gloriosa no ralar do dia!

EMILIO DE MENEZES

Figura 121 – As sacerdotisas dos poetas. Ilustração Paranaense, 1928.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

As duas fotografias da reportagem apresentam a reunião das sacerdotisas e outros representantes do Centro de Letras no entorno das hermas de Emiliano Pernetá e Emílio de Menezes, cujos sonetos foram também incluídos na porção inferior da página. Conforme explicitado pelas informações que acompanham as imagens, o propósito central do grupo feminino, era “prestar constante culto à memória dos vates mortos”⁵³⁸, contribuindo assim para a preservação da memória literária e artística da região. Junto a eles, o escultor João Turin é visto no canto esquerdo da primeira foto, desta vez assomado como parte das homenagens – o que não deixava de ser uma maneira de promover também o próprio artista. Em contraponto à primeira fotografia, onde o grupo de intelectuais e artistas posa para a câmera, a segunda foto é, pelo contrário, uma elaborada montagem encenada que sobrepõe os bustos fotográficos das sacerdotisas ao busto escultórico do poeta, no centro da composição. Trata-se de uma dupla exposição de resultado bastante poético, que praticamente transforma os vultos das quatro escritoras em aparições fantásticas (efeito que quase remete às fotos manipuladas do famoso mistério das *Fadas de Cottingley*, forjadas entre 1917 e 1920 por Elsie Wright e Frances Griffiths).⁵³⁹ Através das poses fantasmagóricas e da evidente diagramação em formato de pinheiro adornado com pinhões, vislumbres dos dois monumentos surgem completamente recobertos de flores. Esse cenário idílico estabelece um peculiar contraste entre a imortalidade simbólica do monumento fabricado em bronze e a efemeridade natural da vegetação.

Em conclusão, os trabalhos de João Turin e Zaco Paraná executados para o concurso dos monumentos comemorativos do Centenário da Independência em Curitiba são casos exemplares que demonstram a importância da relação entre escultura, fotografia e mídia impressa na construção não apenas de um campo escultórico local, mas também de um projeto de memória coletiva paranista. As fotografias analisadas não se restringiram somente ao papel de documentar as obras, mas também desempenharam as transformaram em objetos de consumo visual e foram encarregadas de uma função pedagógica ativa durante a disseminação dessas representações visuais. Mais profundamente, cumpre salientar que a presença da fotografia também serviu diretamente para a própria configuração plástica dos bustos. Ao ampliar o alcance das hermas através da fotografia, estas obras ao longo do tempo ganharam

⁵³⁸ O termo “vates” tem aqui dois significados: traduz-se tanto como “poetas” quanto como “profetas”, sendo este trocadilho uma explicação possível para o grupo de mulheres literatas ter sido nomeado como “sacerdotisas”.

⁵³⁹ As fotografias originais e outros materiais referentes ao caso das Fadas de Cottingley atualmente pertence ao arquivo online do The National Science and Media Museum. Acervo original do The National Media Museum, Bradford, Inglaterra. Disponível em: collection.sciencemuseumgroup.org.uk.

um significado mais amplo e duradouro na criação de uma narrativa visual que reforçou a memória coletiva, o imaginário cultural e a identidade histórica local. Nesse sentido, a inauguração das Hermas dos Poetas também serviu de incentivo para que duas das colônias imigrantes mais numerosas do estado do Paraná também se mobilizassem para organizar as suas próprias ofertas de monumentos em homenagem à data do centenário da independência. A presença visual dessas comemorações cívicas em Curitiba teve um impacto significativo e duradouro, sendo amplamente divulgada através de fotografias em publicações ilustradas e até mesmo no cinema.

**CAPÍTULO 7 – CIRCULAÇÃO ESCULTÓRICA NAS MÍDIAS IMPRESSAS:
ESCULTURAS NAS REPORTAGENS DA *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE***



Figura 122 – Rua XV de Novembro em 1930.

Fonte: *Ilustração Paranaense*, ano 4, nº3, mar 1930. n.p. Coleção particular.

Entre as décadas de 1920 e 1930, o *Foto Groff* era um próspero e bem localizado estabelecimento fotográfico instalado na loja número 51A da disputada e mais movimentada rua comercial da cidade de Curitiba, a Rua XV de Novembro (Figura 122). No local, administrado pelo fotógrafo João Baptista Groff (1897-1969), era possível realizar todos os serviços fotográficos da moda, como adquirir cartões postais com as “vistas” locais, requisitar revelações ou encomendar materiais e equipamentos fotográficos. Pois, com a democratização do acesso à imagem e a possibilidade de aquisição de câmeras compactas da Kodak, o interesse pela fotografia amadora intensificara a comercialização de toda sorte de acessórios fotográficos, como álbuns, tripés e chapas para negativos.

Nascido em Curitiba, João B. Groff era filho de Massimino Bettega Groff e Domenica Loss Chemin, e também neto de imigrantes italianos. De forma similar ao que ocorrera com os pais de João Turin, a família de Groff chegou ao Paraná no século XIX, vinda de uma região chamada Tirol Italiano, localizada ao norte da Itália, atraída ao Brasil pelo trabalho ofertado na estrada de ferro Paranaguá-Curitiba.⁵⁴⁰ Desde a infância, o pequeno “Joanin” já demonstrava grande interesse pelas artes, tendo inclusive participado de algumas apresentações teatrais e

⁵⁴⁰ VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1998, p.38.

óperas (para o desgosto do pai, que lhe desejava uma carreira universitária). Em 1904, aos sete anos, ele recebeu de presente do padrinho uma lanterna mágica, com a qual, diz o relato da família,⁵⁴¹ o garoto projetava imagens no porão de casa para os garotos do bairro, tentando imitar o modo como vira ser feito no cinematógrafo. Anos depois, em 1912, Groff também ganhou a sua primeira câmera fotográfica brownie. Desde então, seu interesse pela produção de imagens se intensificou, passando a fotografar por todos os lugares, seja na cidade, oferecendo seus serviços como autônomo para registro de casamentos, aniversários e batizados; ou em viagens de motocicleta pelos entornos da Serra do Mar.⁵⁴²

Com a consolidação de sua atividade fotográfica, João Groff foi contratado por jornais para realizar fotos de reportagens. Passou, assim, a colaborar como fotógrafo jornalístico em vários periódicos da cidade, destacando-se os jornais *O Dia*, *Gazeta do Povo* e o *Diário da Tarde*, de onde foi inclusive co-proprietário; além da revista ilustrada carioca *O Cruzeiro*, e, principalmente, a revista *Ilustração Paranaense*, da qual ele foi também o editor e idealizador. Pela extensão de suas atividades na imprensa, Groff costuma ser descrito como um dos primeiros repórteres fotográficos do estado, já que organizava conjuntamente os textos e as imagens que submetia para publicação nesses periódicos.⁵⁴³

A *Ilustração Paranaense* foi o principal veículo do Movimento Paranista no âmbito cultural, pois refletia os temas e o ideário em voga naquele momento, apresentava uma excelente qualidade gráfica e editorial e contava com a colaboração de muitos literatos, artistas e intelectuais.⁵⁴⁴ Mas, para além dessas importantes participações, a revista também serviu como um meio de divulgação dos serviços fotográficos do próprio João Baptista Groff, pois quase todos os números incluíam publicidade do seu estabelecimento comercial e dos aparelhos por ele vendidos. Em um anúncio de 1927 (Figura 123A), Groff oferecia os equipamentos da marca *Voigtländer* (literalmente, pois sua logomarca tinha a ilustração de uma mãozinha entregando uma câmera modelo Bergheil). A empresa alemã era antiga, foi fundada no século XVIII e ficou conhecida por ser voltada especialmente para a produção de lentes Petzval desde 1839; mas, em 1925 passou a fabricar outros materiais fotográficos em ampla escala, como câmeras e rolos de filmes de ponta, os quais eram importados em todo o mundo. Por isso, no

⁵⁴¹ GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas*. Caderno de documentação. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, FCC, 2009. p.25.

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ GALIGNIANA, Juan. *Construção social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UFPR. Curitiba, 2016. p.37;49.

⁵⁴⁴ SALTURI, Luiz. O Movimento Paranista e a revista *Ilustração Paranaense*. *Temáticas*, Campinas, v.22, nº43, 2014, p.129.

mesmo anúncio, Groff prometia instantâneos de boa obturação (mesmo nos dias escuros e acinzentados de Curitiba), revelações de filmes e papéis fotográficos.



Figura 123 A e B – Peças publicitárias do *Foto Groff* veiculadas em 1927 e 1929.

Fonte: Ilustração Paranaense (ano I, nº2; ano III, nº4). Coleção particular.

Já em outro anúncio veiculado da revista, este em 1929 (Figura 123B), Groff adiciona aos seus materiais e serviços de revelações a oferta, com destaque, suas “Vistas do Paraná”. Nos anos 1920, as vistas eram uma de suas especialidades, e ele foi reconhecido como um fotógrafo de paisagens e cartões-postais. Chegou a publicar um compilado dessas imagens no *Álbum de Curitiba*, um encadernado com fotografias em formato postal sobre o Paraná que remetia aos antigos álbuns de viagem do século XIX, como o *Álbum de vistas de São Paulo*, de Militão Augusto de Azevedo (1862), ou o *Álbum do Rio de Janeiro*, de George Leuzinger (1868).⁵⁴⁵

Mas, é claro, não foi apenas pelos anúncios que João B. Groff se fez presente na *Ilustração Paranaense*, pois o fotógrafo também produzia grande parte das imagens veiculadas no periódico. Muitas delas eram fotos jornalísticas, colocadas para ilustrar as reportagens. Outras eram “vistas” que registravam cenas urbanas e bucólicas, e estas últimas, em especial, consistiam em paisagens com pinheiros, feitas com estilo e técnica de ares “pictorialistas”.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ VIEIRA, Daniele. 1998. Op. Cit., p.54.

⁵⁴⁶ O pictorialismo foi um movimento originado dentro do contexto do debate sobre o lugar da fotografia no âmbito artístico, em oposição à ideia de que a fotografia deveria ser utilizada somente como uma técnica, e que buscava emprestar referências estéticas tradicionais da arte. Estas contribuiriam para definir a imagem como o resultado de uma interpretação experimental do fotógrafo. Assim, o pictorialista “personaliza o olhar da objetiva” e “descobre que ultrapassa a técnica, no sentido estrito, e faz da fotografia o resultado da intervenção contínua do sujeito. [ou seja,] o ato fotográfico torna-se um ato de confrontação do indivíduo com o real”. MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p.14.

Groff não era integrante do Movimento Pictorialista, nem mesmo se definia assim. No entanto, sublinha-se a influência de seu interesse pela tradição artística e seu esforço na aproximação da atividade fotográfica com o âmbito artístico, já que em 1927 ele participou do XXII Salão Internacional de Arte Fotográfica de Paris,⁵⁴⁷ um evento que era organizado desde 1894 pelo Foto-Clube de Paris, e de tendência pictorialista. Por fim, a partir da conceituação de Mello, poderíamos avaliar que a temática paranista de Groff nos anos 1920 aparecia, em geral, aliada a uma estética de efeito pictórico, dada pela sua forma arcaísta de registrar paisagens e retratos – como observado em fotografias cujo objetivo era simplesmente a celebração ao pinheiro. Acerca dessa tendência estética, vale considerar que para além de expressar um anseio pessoal, o fotógrafo apresentava em suas imagens aspectos pautados nos debates do grupo social em que estava inserido, ou seja, alinhados às propostas conservadoras de seus parceiros artísticos e intelectuais paranistas.

A imagem fotográfica teve, deste modo, importante destaque em todas as edições da revista *Ilustração Paranaense*. Estas incluíam as imagens artísticas e jornalísticas de João B. Groff, assim como fotos de família, retratos de pessoas ilustres e, especialmente, reproduções de obras de arte que dividiam a mesma proposta e imaginário do periódico. Estas incluíam desenhos, pinturas e esculturas de muitos artistas locais, por vezes atrelados a reportagens temáticas. Naquele início de século, marcado pelos avanços da indústria gráfica, as reproduções fotográficas tornaram-se informações cotidianas nas páginas dos impressos, inaugurando uma nova relação com as imagens.⁵⁴⁸ Como efeito dessa expansão, definia-se, ao mesmo tempo, um sistema de circulação mais abundante e popular com o acesso a periódicos ilustrados e à imagem instantânea, pois o barateamento das imagens permitia que qualquer pessoa, paisagem ou incidente fosse registrado.⁵⁴⁹ A fotografia também ampliava o diálogo entre obras de arte que corporificavam memórias e narrativas em comum, pois permitiam que estas pudessem ser visualizadas e celebradas. Neste bojo inclui-se a produção artística de João Turin, que foi extensamente registrada pelo amigo fotógrafo, seja por meio de fotos dos monumentos egridos entre as vistas da cidade ou na cobertura das cerimônias de inauguração.

⁵⁴⁷ *Ilustração Paranaense*. Ano 4, nº6. Curitiba, jun. 1930. n.p.

⁵⁴⁸ KAMINSKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. (Orgs.). *Sentimentos na história*. Curitiba: UFPR, 2012. p.271.

⁵⁴⁹ KAMINSKI, Rosane. A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920). *XX Encontro da ANPAP: subjetividade, utopias e fabulações*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 2673.

Conforme as reflexões de Walter Benjamin, no contexto da reprodutibilidade técnica a fotografia, as revistas ilustradas e o cinema tiveram papel fundamental para o processo de industrialização, consumo e circulação da produção imagética, incluindo-se nesse conjunto especialmente a reprodução de obras de arte. A veiculação e comercialização da arte pela via fotográfica foi relevante no processo de democratização do gosto e tornou-se uma ferramenta essencial para o artista moderno. Ou seja, por meio das fotografias de obras de arte, a democratização das imagens artísticas tornou-se possível ao aproximá-las do espectador com a multiplicação e ampliação de seu alcance.⁵⁵⁰ Assim, imagens que antes eram concebidas por agentes culturais pelo valor de culto passavam a ampliar também o seu valor de exposição, modificando a relação com o observador. Inclui-se nessa conjuntura, logicamente, a reprodução de imagens escultóricas. Pois, apesar da impossibilidade do seu volume e materialidade serem apreendidos através de figuras bidimensionais em papel, a presença múltipla de registros em ângulos diversos propunha ao observador moderno a apreensão de uma experiência multifacetada sobre o tridimensional. Ou seja, o processo de circulação estava atrelado à ampliação das percepções do escultórico por meio do fotográfico. Portanto, para Walter Benjamin,⁵⁵¹ se a apreensão de objetos artísticos era facilitada com a reprodução fotográfica, isto dava-se pela sua “redução”, o que possibilitava um grau diferente de domínio da obra. Nesse sentido, ao utilizar-se da ideia de inconsciente ótico, Benjamin apontava para uma mudança no sistema perceptivo com a fotografia, pois esta revelava detalhes antes ignorados pelo observador.

[a reprodução técnica] pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável, capaz de escolher livremente determinados ângulos; ou, com a ajuda de certos métodos, como as lentes de aumento ou a câmera lenta, pode capturar imagens que escapam inteiramente à visão natural. [...] aproxima o original do espectador [...]. A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia⁵⁵²

A possibilidade da reprodução fotográfica de obras de arte, portanto, ofereceria aos

⁵⁵⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.13.

⁵⁵¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p.66.

⁵⁵² Ibid. p.14.

artistas uma nova maneira de relacionarem-se com seus trabalhos e os apresentarem ao sistema artístico. Por isso, desde o início da fotografia, houve muito interesse pela aproximação dessa mídia com outras linguagens, já que “a cópia das obras de arte constituía para os primeiros grandes fotógrafos uma importante aposta artística [...]. Era então uma oportunidade para provar a capacidade do fotógrafo de compreender o espírito do artista, de capturar a sua maneira, de retranscrevê-la”.⁵⁵³

Para exemplificar como dava-se a influência da cobertura fotográfica sobre monumentos em periódicos ilustrados na virada do século, e a transformação perceptiva sobre trabalhos escultóricos a partir do olhar de um fotógrafo, vale considerar o emblemático caso do *Monumento a Balzac*, de Auguste Rodin, e os desdobramentos de sua famosa polêmica midiática – pois esta nos oferece uma chave para compreender a relação de escultores com a mídia impressa na virada do século. Sobre este episódio, conta-se que no ano de 1880 o intelectual francês Émile Zola (1840-1902) solicitou a organização de uma comissão junto à *Société des Gens de Lettres* para a instalação de um monumento ao escritor realista Honoré de Balzac, em Paris; e a instituição selecionou o escultor Auguste Rodin para a execução da estátua, em 1891. Mas, três anos depois, sem dar notícia da obra encomendada, Rodin receberia um ultimato para que a entregasse em 24h, sob a ameaça de contratarem outro escultor para o projeto. No entanto, ao renunciar ao seu pagamento, Rodin conseguiu ganhar tempo e decidiu afastar-se de Paris, instalando-se em Meudon para finalizar o trabalho a seu gosto (Figura 124). Após vários anos realizando estudos, em 1898 a escultura acabada foi finalmente exibida no Salão de Escultura de Paris, sob o olhar furioso de seus comitentes frustrados e da crítica de arte academicista.⁵⁵⁴ A obra, que apresentava uma figura deliberadamente disforme e exagerada, suscitou uma violenta repercussão, com direito a textos, sátiras, charges e fotografias em incontáveis publicações distribuídas pelo mundo inteiro. Estas ridicularizavam o escultor, questionavam suas habilidades e afirmavam que a imagem estava inacabada – como nos mostra, por exemplo, uma caricatura por C. Léandre, publicada no periódico humorístico *Journal Amusant* (Figura 125).

⁵⁵³ No original: “La copie des œuvres d’art constitua pour les premiers grands photographes un enjeu artistique majeur [...] était alors l’occasion de prouver la capacité du photographe de comprendre l’esprit de l’artiste, de saisir sa manière, de la retranscrire.” FONT-RÉAULX, Dominique de. La photographie servante de l’art. In: HEILBRUN, Françoise (Org.). *La photographie au Musée D’Orsay*. Paris: SkiraFlammarion, 2008. p.214.

⁵⁵⁴ LE RAY, Gisèle. *Rodin et le scandale du Balzac*. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. 28 abr. 2018. Disponível em: gallica.bnf.fr/blog/28042018/rodin-et-le-scandale-du-balzac.



Figura 124 – Eugène Druet. Auguste Rodin em Meudon, ao lado da estátua de Balzac. c.1902.

Fonte: Museu Rodin; Gallica (gallica.bnf.fr)

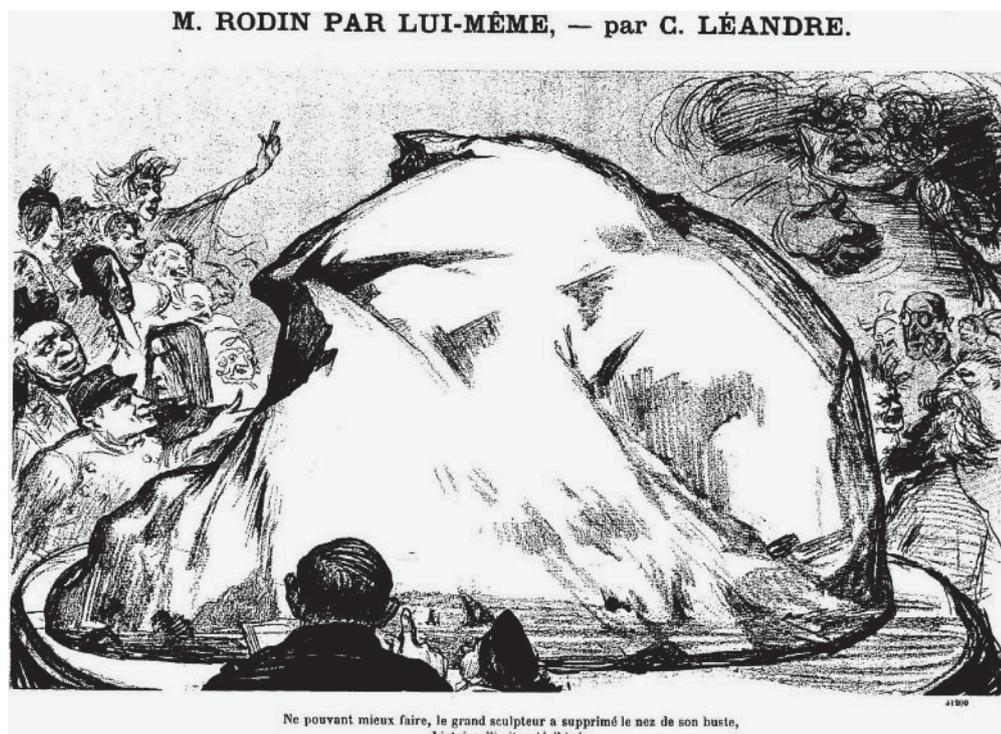


Figura 125 – Charge “Sr. Rodin por ele mesmo”, por C. Léandre.
Fonte: Journal Amusant, Paris, 28 mai. 1898. Gallica (gallica.bnf.fr)

Na ilustração, a multidão escarnecia horrorizada ao que parece ser um bloco de pedra bruta colocado sobre um pedestal. A legenda diz: “Incapaz de fazer melhor, o grande escultor tirou o nariz do busto, apenas para imitar Alcibíades”.⁵⁵⁵ Assim como é demonstrado na sátira, que reduz a escultura a um bloco disforme, predominantemente a tendência moderna de Rodin fora descrita de modo negativo na imprensa, e os críticos esforçavam-se para expressar o choque que aquela imagem lhes causava. Em um desses textos, Henri Rochefort expôs o seu incômodo com a falta de semelhança que sentia existir na comparação entre a fisionomia do literato e a da obra: “nunca tivemos a ideia de extrair o cérebro de um homem e aplicá-lo em seu rosto. Que Rodin simplesmente nos dê o nariz de Balzac, a boca de Balzac, a testa de Balzac [...]. Mas, por amor à arte, que o escultor nos poupe de seus comentários!”, escreveu no *L'Intransigeant*.⁵⁵⁶ Em outra publicação, Marc Legrand iniciou sua análise crítica sobre os escultores participantes daquele Salão (como Antoine Bourdelle, Camille Claudel, Saint-Gaudens, Constantin Meunier, entre outros) reunindo analogias excêntricas para tentar descrever suas impressões sobre a obra de Rodin:

Vislumbres do Salão de Escultura de 1898, em Paris – Rodin é um grande artista, mas seu Balzac não é grande coisa. O romancista notário parece mesmo sair de um saco,⁵⁵⁷ afligido por um bócio batráquio e penas de coruja sob as quais afundam seus olhos vazios. Apenas a cabeça é visível sob a ampla veste (...). Este não passa de um esboço. Balzac ainda não ‘saiu’. Tanto que parece um fantasma, uma materialização⁵⁵⁸

Essa polêmica logo extrapolaria o âmbito local parisiense e notícias sobre fiasco da estátua de Balzac passaram a ser conhecidas internacionalmente. O assunto chegou inclusive a

⁵⁵⁵ Alcibíades foi acusado de mutilar estátuas em Atenas, por volta de 415 a.C.

⁵⁵⁶ No original: “Jamais, on n’a eu l’idée d’extraire ainsi la cervelle d’un homme et de la lui appliquer sur la figure. Que Rodin nous donne simplement le nez de Balzac, la bouche de Balzac, le front de Balzac [...]. Mais pour l’amour de l’art, que le sculpteur nous épargne ses commentaires!”. ROCHEFORT, Henri. *Les précieux ridicules*. In: *L'Intransigeant*. Paris, 19 mai. 1898. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

⁵⁵⁷ Nota de tradução: nesse ponto da crítica Marc Legrand faz trocadilho malicioso com uma poesia chamada “A linda Verônica”, de Théodore de Banville (1823-1891), onde a personagem diz a um rapaz (tradução livre): “Amigo, não leve mais seu coração para uma orgia / beba apenas vinho tinto e sobretudo leia Balzac. / Ele era superior em fisiologia / por ter conhecido bem o fundo do nosso saco”. BANVILLE, Théodore de. *Poésies complètes (Edition définitive)*. Paris: Ed. Fasquelle, 1909. p.23. Gallica. BnF. Disponível em: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241331z.

⁵⁵⁸ No original: “Coups d’œil au Salon de Sculpture de 1898, à Paris - Rodin est un grand artiste, mais son Balzac n’est pas une grande chose. Le romancier notaire semble sortir de ce sac même, affligé d’un goitre de batracien et de plumes de hibou sous lesquelles s’enfoncent ses yeux creux. La tête seule est visible sous l’ample robe (...). Ce n’est là qu’une ébauche. Balzac n’est pas encore ‘sorti’. Tel quel il semble un fantôme, une matérialisation”. LEGRAND, Marc. *Coups d’œil au Salon de Sculpture*. In: *L’Art Méridional: beaux-arts, littérature*. Ano V, nº103. Toulouse, 01 jul. 1898, p.119. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

circular em Curitiba, pois em 1901 apareceu em um artigo veiculado na seção literária do anuário de variedades *Almanach do Paraná*, periódico na época editado por Romário Martins e Annibal Requião.⁵⁵⁹ Não foi possível identificar a autoria do texto, mas nele o autor sopesava as opiniões referentes à polêmica e, a certo ponto, discorda dos críticos franceses com relação à representação da fisionomia de Balzac, considerada incognoscível:

A enorme celeuma que se levantou em torno da estatua de Balzac, pelo escultor Rodin, deu lugar a que na imprensa se discutisse a perder de vista a questão sempre insolúvel de parença das obras de arte com os seus modelos. Importa realmente muito que o Balzac de Rodin se pareça, materialmente fallando, com o auctor da Comedia Humana? O numero dos que pessoalmente conheceram Balzac vai rareando de dia para dia. Daqui a cincoenta annos todos terão deixado de existir. Não é mais essencial para a posteridade que o Balzac estatua seja sobretudo conforme á idéa geral que, pelos seus livros, pela sua obra gigantesca, as gerações vindouras conceberão do que teria sido o envolvero mortal do immortal artista? Qual era na realidade a physionomia de Balzac? Restam-nos della mãos daguerreotypos e excellentes descripções litterarias [...]. Rodin o esculpio no gesso, mas tão summariamente o fez, com um tal desprezo pela precisão e pela nitidez dos contornos, que a tunica mais parece um bloco informe do que o burel monacal que servia a Balzac de traje caseiro.⁵⁶⁰

Sobre a presença desse assunto tão específico na imprensa paranaense, poderíamos relembra que em 1901 já havia em Curitiba um pequeno grupo de escultores que frequentavam a Escola de Belas Artes e Indústrias, instituição fundada por Mariano de Lima em 1889, e que tais agentes culturais haviam sido responsáveis por estimular o interesse acerca do debate artístico sobre a escultura na cidade. Nesse sentido, não era incomum que opiniões sobre temáticas pertinentes ao campo, a nível internacional, aparecessem veiculadas em publicações de interesse local. Nesse ponto, vale considerar a hipótese de que os alunos de escultura João Turin e Zaco Paraná também tivessem acesso a essa discussão por meio da imprensa, mesmo antes de chegarem à Europa. Apesar de não haver tanta certeza sobre o acesso de Turin a este texto específico, sabe-se, no entanto, que durante sua vivência em Paris ele conheceria a rotina do ateliê de Rodin por intermédio de um amigo,⁵⁶¹ e também acompanharia os textos publicados sobre o artista nos periódicos franceses. Pois, alguns anos mais tarde, em um manuscrito provavelmente redigido nos anos 1910, Turin expressou as suas opiniões acerca de Rodin após a leitura de uma crítica assinada pelo pintor acadêmico francês Luc-Olivier Merson (1846-

⁵⁵⁹ Informações sobre o *Almanach do Paraná* e seu conteúdo podem ser encontradas no site *Revistas Curitibanas*, da pesquisadora Rosane Kaminski. Disponível em: revistascuritibanas.ufpr.br.

⁵⁶⁰ ALMANACH DO PARANÁ. Balzac. Curitiba, 1901. p.280. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. [sic]

⁵⁶¹ TURIN, João. Manuscrito n°414.1. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

1920). No manuscrito, Turin descreve que o texto de Merson pronunciava sobre o conjunto das obras de Rodin, e faz menção a “erros” por ele cometidos, mas sem especificar de quê estes se tratavam. Ao fim, ele também adicionou uma defesa ao escultor.

Acabo de ler uma longa crítica das obras de Rodin. O crítico foi o s. Olivie Merçon [sic] pintor de fama. Conheci suas obras, uma delas está na Opera de Paris. Pintor da escola do Ingres que não admite exageros nem liberdades plasticas. Era natural que as obras de Rodin o devessem chocar, e por conseguinte não podia os elogiar. Ele preferia o Bartolomeu, autor do monumento dos mortos no cemiterio Per la Chese [sic], é também um grande escultor, porem, não tem a virilidade plastica de Rodin, é antes de tudo um semi classico que seguiu a mesma escola do critico. [...] Querer que um artista de talento faça o que corresponde a nosso gosto e sensibilidade é impossível. O Rodin, apesar de seus erros, foi o maior plasmador do seculo e não se deve julgar só os erros, sim, as obras que o immortalizam que são formidaveis pelo caracter e força de linha e expressão, dentro de uma plastica de grande emotividade.⁵⁶²

Retomando a análise sobre as repercussões midiáticas negativas no entorno do Balzac de Rodin, pontua-se que apesar da tentativa de contestar as críticas ele não conseguiu convencer sobre as suas intenções estéticas, e seu monumento não foi erigido. Este apenas seria fundido em bronze pelo Museu Rodin em 1926, e instalado publicamente em 1939, quarenta anos depois de sua primeira exibição. O escultor francês faleceu em 1917, e, até o final de sua vida, manteve a peça guardada em seu ateliê. Entretanto, no ano de 1908 ele faria mais uma tentativa de defender artisticamente essa escultura, aproveitando-se de uma sequência de eventos em homenagem à inauguração do Museu Balzac, momento em que se reacendeu o interesse sobre o escritor e sobre a controvertida representação dele feita por Rodin.⁵⁶³ Na ocasião, o escultor decidiria promover uma grande campanha fotográfica, com a contratação de três fotógrafos: Jacques-Ernest Bulloz, Jean Limet e Edward Steichen. Desde a década de 1880, Rodin já estava habituado a mandar fotografar suas obras em andamento ou já concluídas, mantendo sempre contato com profissionais que pudessem documentá-las, especialmente para a posterior reprodução em periódicos ilustrados. Cada fotógrafo contratado teve uma abordagem sobre a escultura de Balzac, que fora instalada temporariamente nos jardins do ateliê, em Meudon. Entre elas, destacou-se a sequência noturna realizada por Edward Steichen (1879-1973), participante do grupo pictorialista norte-americano Photo-Secession, liderado por Alfred

⁵⁶² TURIN, João. Manuscrito nº686. c.191-. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. [sic]

⁵⁶³ PINET, Hélène. Suas fotografias farão o mundo entender meu Balzac: Edward Steichen e Rodin. In: PINET, Hélène (Org.). *Rodin, do ateliê ao museu: fotografias e esculturas*. São Paulo: Base sete projetos culturais, 2009. p.198.

Stieglitz (1864-1946). Steichen se dedicou a realizar imagens que valorizassem a atmosfera dramática pretendida por Rodin, com efeitos de iluminação e retoques com pincel (Figura 126).⁵⁶⁴ Ao fim do minucioso processo de revelação, quando Steichen mostrou o resultado de sua série fotográfica ao escultor, este lhe afirmou: “É o Cristo caminhando no deserto. [...] Suas fotografias farão o mundo compreender meu Balzac”.⁵⁶⁵ E Stieglitz, por sua vez, ao receber cópias das imagens decidiu publicá-las na revista *Camera Work* (Figura 127), a qual ele editava desde 1903, e também expôs as imagens na pequena galeria do Photo-Secession, em Manhattan. As mesmas fotografias ainda fizeram parte de uma exposição de Rodin em 1909, junto a seus desenhos e esculturas.

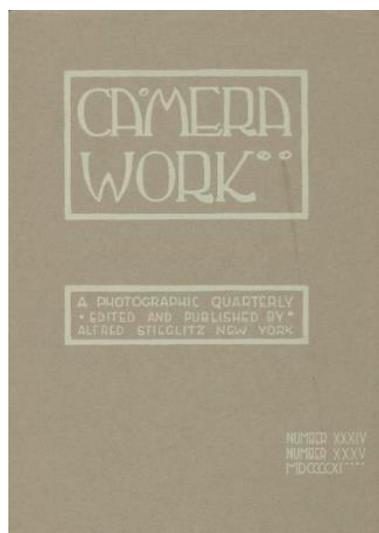
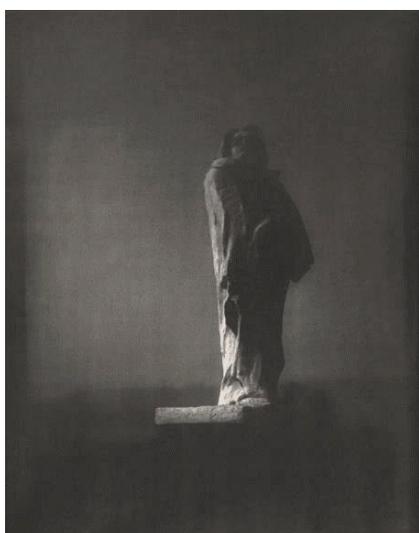


Figura 126 – Edward Steichen. Céu aberto, 23h. 1908.

Figura 127 – Capa da revista *Camera Work*, nº34-35. Nova York, 1911.

Fonte: Museu Rodin. PINET, 2009, p.207-208.

Esta passagem quase anedótica sobre a documentação do fracasso e promoção de uma única obra de Rodin por meio da fotografia e da imprensa ilustrada nos ajuda a identificar algumas maneiras pelas quais a interrelação das duas linguagens contribuiu para alterar a percepção sobre um objeto escultórico em seu contexto. Nesse caso, a introdução do procedimento fotográfico teve relevante papel tanto enquanto um veículo de propagação dos discursos entremeados àquela imagem como na tradução de um modo específico de ver o objeto escultórico, que apenas seria alcançado pela mediação da câmera. Para Roxana Marcocci, ainda no século XIX a fotografia já desempenhava um papel relevante no desenvolvimento de novas abordagens interpretativas sobre obras de arte e seus contextos de exibição. De fato, o olhar sobre a escultura é intrinsecamente

⁵⁶⁴ Ibid. p.198-200.

⁵⁶⁵ Ibid. p.200.

ligado à história da reprodução fotográfica ao menos desde a inclusão de um busto no livro *O lápis da natureza* (1844) de William Fox Talbot (1800-1877), conhecido como o inventor do *calótipo* (o primeiro processo negativo-positivo), onde afirmou que sua invenção representaria bem todas as formas de escultura. A fotografia passaria desde então a funcionar como uma ferramenta de transformação da percepção visual, ao rerepresentar tais imagens por meio de um segundo olhar. Assim, enquanto temática do registro fotográfico, a obra de arte multiplicava-se e ampliava suas possibilidades de potência expressiva.⁵⁶⁶ Portanto, no caso de Rodin e Steichen, observa-se que esta não se trata apenas de uma história sobre a longa distância entre o desejo de um artista e a expectativa de seus comitentes, mas também é um dos exemplos mais estudados pela historiografia de um escultor moderno que, sendo uma referência para outros profissionais de seu tempo, se beneficiou de modo direto e consciente da mídia fotográfica e da imprensa ilustrada para fazer reverberar a sua própria obra no início do século XX.

A Herma de Carlos Gomes

A partir destas considerações, se avançarmos novamente para o contexto paranaense dos anos 1920, observaremos, guardadas as proporções, que a possibilidade da reprodução de obras de arte nos periódicos ilustrados locais, em especial a revista *Ilustração Paranaense*, teve importante papel para a trajetória de outro escultor moderno: João Turin. Pois, assim como no caso de Rodin, a quem ele admirava e costumava denominar como “o grande mestre”,⁵⁶⁷ também o artista paranaense soube promover uma extensão de suas obras por meio da fotografia, em especial, na parceria de seu amigo fotógrafo João B. Groff. Outros fotógrafos também fizeram registros das esculturas de João Turin, como Arthur Wischral e Guilherme Glück; porém, a sua maior parceria deu-se especialmente com Groff, com quem manteve um vínculo de amizade. O relacionamento entre o fotógrafo e o escultor originou-se, muito provavelmente, durante alguma reportagem sobre as inaugurações de monumentos de Turin pela cidade. Com o profundo interesse de Groff por obras de arte, não é difícil imaginar que o jovem ficasse fascinado pelas histórias do experiente escultor, recém-chegado de Paris. O artista, a seu turno, assimilou as fotografias de Groff na qualidade de um método de divulgação de seu trabalho, e a presença de reproduções de suas esculturas foi relevante como uma chave de ressignificação e circulação de sua obra no cotidiano da cidade de Curitiba. Nesse processo,

⁵⁶⁶ MARCOCCI, Roxana. Sculpture in the age of Photography. In: *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p.39-42.

⁵⁶⁷ TURIN, João. Manuscrito nº414.1. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

a exposição de Turin e de suas esculturas públicas na imprensa foi extensiva, pois, como observado, o fotógrafo mantinha atividades em diversos periódicos. Essa circulação incorporava consigo um conjunto de posições políticas, pois com intermédio da técnica completava-se a ritualização cívica dos monumentos; e através da câmera possibilitava-se também um novo alcance das imagens escultóricas. Ao compreendermos como dava-se essa parceria, enfim, podem-se apontar as ressignificações e narrativas dadas a estas imagens em sua presença pública e circulação pelo meio fotográfico.

Um dos primeiros trabalhos escultóricos encomendados a João Turin após seu retorno definitivo a Curitiba seria uma herma⁵⁶⁸ com retrato de Carlos Gomes. Aventa-se que a razão desta escolha tenha sido motivada pelo reconhecimento obtido por Turin na década de 1890, pois à época recebera uma premiação por um busto entalhado em madeira com o mesmo personagem, quando ainda era um jovem estudante.⁵⁶⁹ O projeto do monumento foi iniciado no ano de 1923, com o auxílio financeiro de autointitulados “abnegados e beneméritos patrícios” da alta sociedade curitibana, quando reuniu-se a Comissão Pró Herma Carlos Gomes⁵⁷⁰ com o intuito de promover a inauguração em homenagem ao “genial artista brasileiro”⁵⁷¹ em 16 de setembro de 1925. Naquela tarde, reuniram-se na Praça Carlos Gomes os representantes das principais instituições de Curitiba: militares, escolares, religiosas, sociais, bancárias, industriais, literárias e políticas. Inflammados pelas óperas do compositor homenageado, executadas pela banda da Força Militar do Estado, os convidados e os curiosos amontoaram-se em uma cerimônia pública para apresentar a figura em bronze.

Às 16 horas aquelle jardim publico estava repleto de uma multidão anciosa de participar do culto imponentíssimo à memória do immortal compositor do ‘Guarany’. Todos os olhares convergiam para o monumento onde o busto de Carlos Gomes se achava coberto pela bandeira da patria [...]. A multidão, presa aos labios do orador, vibrou intensamente, numa emoção crescente, à proporção que desfiadas em uma linguagem rica, onde fremia a mais alta expressão de civismo e de amor pátrio, iam se desfiando os episódios gloriosos que immortalisaram o gênio musical brasileiro, na maravilha das suas operas grandiosas. Ao final do bellissimo discurso do dr. Athur Santos [sic], o sr. cel. João Antonio Xavier desceu a bandeira, descobrindo o busto em bronze do primeiro immortal maestro brasileiro. Uma estrondosa ovação seguiu-se a

⁵⁶⁸ Sobre o conceito de “herma” no contexto, retornar ao início do capítulo sobre as *Hermas dos Poetas Paranaenses*.

⁵⁶⁹ TURIN, João. Manuscrito nº506. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

⁵⁷⁰ Tal comissão era composta por: Gabriel Ribeiro, Presidente; Romualdo Suriani, Diretor Artístico; Arthur Santos, Orador; Attilio D'Aló, Tesoureiro e Octavio Secundino, Secretário. SECUNDINO, Octavio. *Carlos Gomes: A imponente comemoração ao 29º aniversario de morte do genial artista brasileiro*. In: O DIA. Curitiba, nº 676, 16 de setembro de 1925, p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁵⁷¹ Ibid.

esse acto, tendo quatro alumnas da Escola Normal coberto de flores o pedestal [...] e já o excellente conjunto da banda musical da Força Militar do Estado, sob a batuta do tenente Romualdo Suriani, arrebatava a alma do povo curitybano com as notas magicas e expressivas da protophonia do ‘Guarany’. Indescriptivel esse momento em que todos os sentidos viviam aquella musica, sorvendo nas suas paginas maravilhosas todo o esplendor da grandeza nacional! Uma salva de palmas coroou as notas finaes da protofonia, tão bem executada. Seguiu-se o ‘Hymno Nacional’, tocado pela mesma banda e cantado por cem alumnas da Escola Normal [...] magnificamente dirigidas pela professora d. Josepha Correia de Freitas [...]. Dessa forma as homenagens à memória do grande vulto nacional foram a perfeita demonstração de que a alma do Paraná vibrou e sentiu, commovida, todas as emoções puras que a gloria de Carlos Gomes sabe fazer esportar atravez da maravilha das creações do extraordinario genio da musica nacional.⁵⁷²

Na fotografia veiculada no dia seguinte pelo jornal *O Estado do Paraná* (Figura 128) a cena quase se assemelha à pompa de uma pintura, onde venerava-se a uma personalidade intocável, posicionada ao centro da composição. Em seu entorno, os estandartes, os discursos e a melodia dramática completavam um palco para uma cena de tom ufanista, a qual mereceu descrições igualmente exacerbadas nos jornais.



UM ASPECTO DA SOLEMNI DADE

Figura 128 – Festividade de inauguração do busto de Carlos Gomes.

Fonte: O Estado do Paraná. 17 set. 1925. Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)

⁵⁷² O ESTADO DO PARANÁ. *Carlos Gomes: A imponente solemnidade inaugural da herma do immortal compositor*. Curitiba, nº 212, 17 de setembro de 1925, p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

Toda a sequência de atos da Comissão Pró Herma Carlos Gomes, narrados pelo articulista corroborava para desenhar um sentimento coletivo patriótico entre as testemunhas do evento. Diretamente associado a símbolos pátrios, como o hino nacional e a bandeira da qual o busto foi desvelado, o compositor recebeu um conjunto de significações que viriam a tramar sua identidade na narrativa oficial, transformado em uma representação genérica e estereotipada de um indivíduo, agora tornado discurso. Pois, naquele contexto, “o importante era não retratar a realidade, mas construir uma imagem do real que por sua força simbólica se tornasse mais forte que o próprio real”.⁵⁷³ Estes elementos encontrados na matéria do jornal *O Estado do Paraná* também apareceriam nas páginas de outros periódicos. Essas publicações reforçavam em seus discursos uma narrativa em comum no entorno da figura homenageada, potencializada pela presença de reproduções fotográficas. No jornal *O Dia* (Figura 129), um grande conjunto de imagens apareceu junto a um texto assinado por Octavio Secundino, que divulgava o programa do evento e congratulava aos patrocinadores.



Figura 129 – Reportagem sobre a inauguração do busto de Carlos Gomes em “O Dia”.

Fonte: *O Dia*, nº 676. 16 set. 1925. Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)

⁵⁷³ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996. p.61.

Na parte superior da diagramação, sob a manchete, uma montagem unia dois trios de retratos feitos em estúdio dos personagens envolvidos no evento (João Turin e os membros da Comissão Pró Herma Carlos Gomes), estando estes separados por uma fotografia central, que tratava-se de uma reprodução fotográfica da obra escultórica. Logo abaixo, no meio da diagramação, localiza-se uma foto panorâmica da banda com seu maestro, na qual todos posavam segurando seus instrumentos musicais, com os olhares voltados para a câmera. Como esta edição do jornal circulou na manhã do dia 16, ou seja, antes do evento, essa fotografia provavelmente foi realizada durante um ensaio, ou refere-se a outra apresentação. Algo também muito interessante de notar nesta página é que a foto da banda aparece justaposta a um par de desenhos decorativos de pedestais com padrões déco e ramos de louro, estes muito similares ao estilo de diagramação que seria utilizado posteriormente na *Ilustração Paranaense*, entre 1927 e 1930. A montagem com as fotografias também se assemelha ao estilo empregado na revista. Isto leva a crer que o editor responsável pela foto e diagramação desta matéria fosse também João B. Groff, já que, como mencionado, este era o repórter fotográfico contratado pelo periódico *O Dia*.

A autoria das imagens fotográficas feitas durante a inauguração do monumento também é atribuída a Groff em razão de, três anos depois, outro conjunto de fotos terem sido publicadas na revista *Ilustração Paranaense* (Figura 130) demarcando os 30 anos de falecimento do compositor. A matéria traz cenas do evento em planos gerais e profundos, mostrando a presença festiva do público e das instituições que participaram do rito. Há maior destaque para a presença dos músicos militares e para o coral das estudantes normalistas. É interessante ainda considerar a organização da sequência fotográfica na diagramação da revista, com um jogo de cenas do antes e o depois da retirada da bandeira nacional de sobre o busto na parte superior, que introduz uma sensação de movimento; e também da montagem quase imperceptível com duas imagens do local montadas em sequência na parte inferior, compondo uma panorâmica com uma visão geral da cerimônia. No mesmo número, a revista traz outra sequência de três fotografias (Figura 131), nas quais são apresentadas três etapas diferentes da obra de Turin. A primeira imagem mostra o busto modelado em argila, ao lado da qual o escultor posa como se estivesse em processo de execução da peça – um recurso de autopromoção muito comum entre artistas contemporâneos a ele, como o próprio Rodin. Na imagem inferior, a escultura aparece em sua versão de gesso, em meio aos membros da comissão Pró Herma. Por fim, vê-se a cópia já fundida em bronze, cuja fotografia fora assinada pelo escultor – exatamente do mesmo modo que fazia Auguste Rodin em cartões postais das suas próprias obras, como uma maneira segura de, ao mesmo tempo, autopromover-se e apropriar-se da cópia fotográfica.

ILLUSTRAÇÃO
PARANAENSE 



Aspectos photographados , na Praça Carlos Gomes, desta capital
por ocasião da cerimonia inaugural do monumento ao grande campineiro, em 16
de Setembro de 1926.

CARLOS GOMES

GUIDO DE MONACO

SPECIALMENTE PER LA "ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE"

Gli anni nei quali il genio di Carlo Gomes dolorò e costruì presentano queste caratteristiche nella storia dell'Opera lirica: fluidità melodica, abbondanza di trovate, talvolta perfino un poco di passione; ma i librettisti mancavano di poesia ed i compositori mancavano di musica. Dico gli anni e non pure gli ambienti perché la decadenza dell'Arte, nella seconda metà dell'Ottocento, non è fenomeno circoscritto all'Italia ed alla Francia: nella stessa Germania Wagner rimase uno splendido isolato: senza precursori e senza eredi. Perciò non è possibile comprendere in pieno l'importanza del Maestro brasiliano nel processo evolutivo della Musica avvertendosi dopo la sua morte senza riferirsi alle scuole musicali che vieppù lo influenzarono e lo dichiararono dalla pura bellezza — dalla pura bellezza di quell'Arte che i grandi Italiani del secolo decimottavo e della prima metà dell'Ottocento avevano trionfalmente consacrata a liberazione del Mondo materiale, a melodiosa agonia dell'Universo sensibile.

Non spero di salvarmi dall'accusa di iconoclastia quando affermo che Giuseppe Verdi, il maggiore responsabile degli inquinamenti nell'opera di Carlo Gomes e di tutti i contemporanei, deve ormai considerarsi come il genio nefasto che ha rotto cinquant'anni, e purtroppo con sciagurato successo, a distruggere la grande nobilissima tradizione musicale italiana ed a sostituire ad essa una serqua interminabile di facili note che pervengono ad affermarsi largamente nel frettoloso spirito pubblico. Ancora oggi, dopo decenni dalla morte del terribile vegliardo, le platee del mondo sono condannate a sentirsi propinare attraverso Ponchielli, Massenet, Puccini, Giordano e simili i sedimenti più o meno fradici dell'antico sonnifero verdiano. Con l'aggravante, naturalmente, che gli epigoni sono ben lungi dal possedere la dottrina di ispirazione sonora caratteristica in Giuseppe Verdi e sono dannati dalla loro povertà al saccheggio di tutti i ripostigli del Maestro.

Carlo Gomes, nonostante una personalità artistica tanto spiccata da apparire quasi selvaggia, non seppe o non poté resistere all'atmosfera avvelenata nella quale la munificenza di Don Pedro II lo chiamò a svolgere la prima educazione musicale. Milano era allora il centro di maggiore contagio e gli stessi borghesi domenicali che deliravano alle inespresse tiriterie del "Trovatore" fischiavano in sublime incoscienza il "Lobengrin" alla Scala. Non vi è dunque da meravigliarsi se il giovane virgulto di una razza ancora vergine di contaminazione artistica decenni in poco più di un decennio da qualche pagina davvero potente e sincera del "Guarany" giunse fino alle sfolgoranti pretese di "Maria Tudor".

Io non sono mai riuscito ad ascoltare e sentire la sinfonia del "Guarany" senza percepire in essa come un urlo di ribellione del genio già conscio della non lontana soffocazione, senza intendere nei temi cromatici che si inseguono riccamente l'amarezza dell'Artista mal rassegnato alla corrente che via via lo trascina. Ed

(Continua)

Figura 130 – Reportagem sobre Carlos Gomes na Ilustração Paranaense.

Fotografias atribuídas a João B. Groff.

Fonte: Ilustração Paranaense. Ano II, nº9, set. 1928. Coleção particular.



Homenagem de Curitiba a Carlos Gomes

NESSE TRABALHO, A QUE J. TURIM EMPRESTOU TODA A SUA ALMA DE ARTISTA SUBLIMADO, TRANSPARECE UM PRÓDIGO DE ARTE REÇUMBRA ESTHETICA E NATURALIDADE

O "CLICHE" MOSTRA O BUSTO DO INOLVIDAVEL COMPOSITOR, MODELADO EM BARRO, GESSO E BRONZE

Ha trinta annos, no dia 16 de setembro de 1898, na capital do Pará, morria Carlos Gomes.

O illustre artista, quando chegou a Belem, quatro mezes antes, já se encontrava gravemente enfermo, sendo immediatamente entregue aos cuidados dos abalizados clinicos Drs. Paes de Carvalho e Moura Pinto, que se desvelaram em restituir-lhe a saude, que, dia a dia, apesar desses grandes esforços, ia abandonando o envuicero material do eminente brasileiro.

Campos Salles, que na época administrava o seu Estado natal, fez seguir em soccorro do maestro um especialista allemão, que tambem nada conseguiu em

proveito do restabelecimento de Carlos Gomes.

A sciencia foi impotente diante da marcha violenta da molestia que ia consumindo a organização robusta do glorioso autor do Guarany: o seu espirito, porem, a tudo resistia, de fórma que Carlos Gomes, mesmo enfermo em certa manhã radiosa, entre as aclamações delirantes da mocidade paraense, assumiu o cargo de

director do Conservatorio de Musica, que mais tarde tomou o seu nome.

Elle fôra convidado préviamente a occupar esse posto, por isso fez questão de nelle empossar-se, antes que a morte o abatesse.

Realmente, pouco tempo depois, os seus soffrimentos agravaram-se de tal sorte, que os seus medicos assistentes annunciaram o seu proximo fallecimento.



Figura 131 – Reportagem sobre a inauguração do busto de Carlos Gomes.

Fotografias atribuídas a João B. Groff.

Fonte: Ilustração Paranaense. Ano II, nº9, set. 1928. Coleção particular.

Algo que sobressai nas diferentes reportagens sobre o mesmo evento de inauguração é o tom sempre elogioso e celebrativo sobre a figura de Carlos Gomes, e sobre o projeto em si de instalação do monumento. Apesar se não aparecerem muitas menções à qualidade escultórica do trabalho de Turin, ou mesmo às impressões dos comitentes sobre o busto, este fato sugere que a imagem fora bem recebida e realizada de acordo com a expectativa dos envolvidos. Esta impressão sobre a recepção da obra é reforçada na reportagem da *Ilustração Paranaense*, na qual anos depois do evento lê-se a seguinte crítica sobre a escultura e sua representação fisionômica: “Nesse trabalho, a que J. Turim [sic] emprestou toda a sua alma de artista sublimado, transparece um prodígio de arte, recombina esthetica e naturalidade”.⁵⁷⁴

Monumento a Tiradentes

Nem todos os monumentos esculpidos por Turin foram sucessos unânimes nas páginas dos jornais. Pois, ao menos entre os agentes culturais que não pertenciam ao seu grupo íntimo de parceiros paranistas, existiram algumas críticas interessantes e que dão profundidade ao entendimento sobre as suas obras no contexto em que elas foram recebidas no meio artístico. Se retomarmos a história envolvida pelo *Monumento a Tiradentes* em 1922, por exemplo, constataremos que durante o Salão Internacional de Belas Artes do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, Turin recebeu uma avaliação bastante negativa do crítico Adalberto de Mattos, em sua coluna denominada “Bellas Artes”, na revista *O Malho*.

Quem entra na galeria onde estão grupados os trabalhos dos nossos esculptores, sente o olhar attrahido por uma grande figura hirta como um fantasma: é um Tiradentes firmado por João Turim [sic]. É com verdadeira dor que se observa o desperdício de tanto gesso e de tanto trabalho! O autor da estátua, pretendeu, naturalmente, crear um typo novo, que empolgasse o espectador e elevasse o martyr acima do corriqueiro em que caiu, pelas múltiplas representações dos pseudo-artistas. [...] não ha principiante que não tenha apolegado pelo menos uma cabecinha da figura sympathica e decorativa do alferes enforcado de 1790... O Sr. João Turim, apesar de estar em Paris, não se quiz furtar à regra geral, modelou também um Tiradentes, mas um Tiradentes horrível sem desenho e sem a menor qualidade como plastica, falho de expressão e de sentimento. A estátua tem uma ‘qualidade’, conseguiu se destacar entre os demais trabalhos pela ruindade.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ ILLUSTRACÃO PARANAENSE. Ano II, nº9, set. 1928. Coleção particular.

⁵⁷⁵ MATTOS, Adalberto de. *O Salão Internacional de Bellas Artes*. In: *O Malho*. Ano XXI, nº 1058. Rio de Janeiro, 23 Dez. 1922. p.43. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

Inicialmente revoltado com a recepção obtida dentro da exposição (modo como Turin demoninava o circuito artístico da capital), este respondeu ao crítico com uma carta aberta, dizendo: “se eu tivesse, para satisfazer ao Sr. Matinhos, feito um Tiradentes-tenor, cantando *il sole mio*, hein, Sr. Matos, que elogios, que frases não teriam saído de sua dourada pena”.⁵⁷⁶ Vale notar como Mattos faz à escultura de Turin uma análise onde a imagem de gesso era considerada “sem desenho”, ou seja, disforme e demasiadamente tensa para os padrões acadêmicos, sendo também comparada a um fantasma - uma comparação curiosamente similar àquela recebida pelo Balzac de Auguste Rodin. Outrossim, acresce que em um manuscrito posterior Turin registraria sua opinião sobre o motivo de sua obra ter sido rechaçada pela crítica, dizendo que “a Panela do Rio só comprou o que elles esperam”.⁵⁷⁷ Depois do evento, em suma, a escultura seria reservada no ateliê de Turin até ser escolhida por outra comissão para a instalação em praça pública.

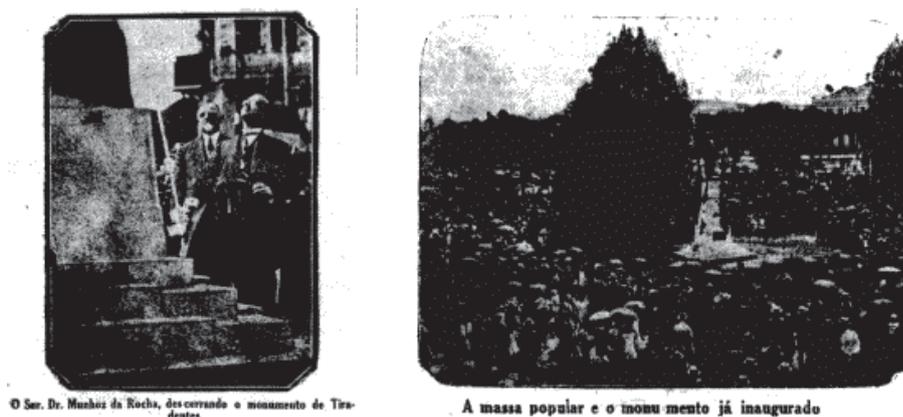


Figura 132 – Fotografias veiculadas na reportagem “O dia de Tiradentes”.

Fonte: *O Dia*. Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Biblioteca Nacional.

Esta passagem inspira reflexões sobre a trajetória percorrida pela obra entre a exposição no Salão francês e a instalação na praça, cuja recepção pelos agentes culturais paranaenses também obteve grande destaque nos jornais. O monumento a Tiradentes foi inaugurado em Curitiba no dia 21 de abril de 1927, na movimentada Praça Tiradentes. A instalação no espaço público ocorreu em um momento de invenção da identidade regional paranaense, sobretudo por meio da exploração simbólica de personagens históricos. Foi nesse contexto que a colônia italiana do Paraná decidiu realizar, na ocasião do Cinquentenário da Imigração Italiana,⁵⁷⁸ a encomenda

⁵⁷⁶ LEITE, José Roberto Teixeira. João Turin: vida, obra, arte. Curitiba: Nossa Cultura, 2014. p.56.

⁵⁷⁷ TURIN, João. Manuscrito nº775. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

⁵⁷⁸ A escolha da data da homenagem não aconteceu ao acaso. O feriado de Tiradentes foi instituído logo após a Proclamação da República, em 1890. Coincidentemente, a mesma data marca um acontecimento político significativo na Itália, pois no dia 21 de abril é celebrado o aniversário da fundação de Roma. A conjugação das duas comemorações em Curitiba foi proposital e se tornou o principal mote de algumas matérias nos jornais, a exemplo da capa de *O Dia*, com as manchetes “A Italia livre ao Brasil livre” e “Natal de Roma e victoria de Tiradentes”. *O DIA*. Curitiba, 21 abr. 1927. p.1.

de um monumento em tributo ao “mártir da liberdade”, Tiradentes, como “uma demonstração eloquente da grande amizade pela terra, pátria de seus filhos e de seus nettos, por cujo engrandecimento tanto ella trabalhou” – lê-se no jornal.⁵⁷⁹ Nesse sentido, o papel do artista era fundamental ao materializar em bronze as memórias, orgulhos e paixões associados aos interesses políticos e ideológicos vigentes. Com a apropriação da mesma narrativa iconográfica heróica seguida por outros artistas, a escultura de Turin inseriu-se com notoriedade no imaginário curitibano, especialmente ao ser reproduzida em fotos nas páginas de alguns dos mais populares meios impressos locais. Sobre o dia da inauguração, reportagens celebrativas do jornal *O Dia* veicularam fotografias feitas durante o evento (Figura 132), mas também aproveitaram para lembrar que o escultor do monumento em questão era também um cidadão ítalo-brasileiro,⁵⁸⁰ assim como diversos elementos de caráter ufanista podiam ser identificados entre os discursos veiculados. Ao final da matéria, o articulista insere suas impressões sobre a escultura, onde utiliza-se de elementos parecidos com os de Mattos para esboçar uma crítica positiva à obra.

É já propriedade do povo do Paraná, sob a guarda da Municipalidade de Curitiba, a generosa dádiva de civismo e amizade que a illustre e esforçada Colonia Italiana offerecem como recordação indelevel do amor fraterno que liga as duas Patrias. O dia todo, pôde-se dizer, foi de Tiradentes, e poucas vezes um feriado da Republica teve maior movimentação, desde a hora inaugural, do que o de hontem, em que constantes magotes de povo affluam à praça Tiradentes, em verdadeira romaria e homenagem ao grande Martyr. [...] O presidente do Estado, assistido das altas autoridades presentes, dirigiu-se ao monumento, descerrando o velario, que era composto das côres ítalo-brasileiras, e inaugurando a estatua, sob fragorosa salva de palmas, e aos sons imponentes do hymno nacional brasileiro e do hymno nacional ataliano [sic] tocados pela fanfarra da Força Militar. [...] A mais franca alegria se tornava visivel na massa popular, que soube tão alta e bellamente comprehender a sagrada intenção da alma italiana, nossa irmã [...]. A estátua é de bello effeito esculptural e architetonico, severa, hieratica, sóbria.⁵⁸¹

Contudo, nem todos os agentes culturais curitibanos concordavam com a veneração à figura de Tiradentes, ou com a instalação de um monumento em sua homenagem. No jornal *Diário da Tarde*, por exemplo, fora publicada uma crítica à decisão da Prefeitura de remover as árvores da Praça Tiradentes ao preparar a instalação da estátua do denominado “pseudo mártir”:

⁵⁷⁹ DIÁRIO DA TARDE. Ano 29, nº9821. Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁵⁸⁰ O DIA. Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁵⁸¹ O DIA. Curitiba, 22 abr. 1927. p.1. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

A nossa Prefeitura Municipal, a quem incontestavelmente nossa cidade deve a maior parte dos seus embellezamentos, parece que resolveu botar abaixo toda a arborização da Praça Tiradentes. É o que se pode concluir do afan com que seus empregados estão impiedosamente a metter o machado nas velhas arvores que ensombravam e ornamentavam aquella Praça. Não sabemos quaes sejam as intenções do illustre governador da cidade; mas [...] não podemos deixar de condemnar esse seu acto de lesa-esthetica [...]. Não applauriremos tambem o seu acto, si é sua a intenção de abrir apenas uma clareira afim de collocar ali o monumento de Tiradentes. Será isso um erro, porque quebrará a feição symetrica da Praça [...]. E mesmo si a collocação do monumento ao pseudo martyr da Inconfidencia Mineira, exige o sacrificio daquellas antiquissimas eugenias, então trate-se de collocar esse monumento em outro lugar ou de remover a estatua de Floriano para outro ponto da cidade. É mesmo de se notar, já que se fere este assumpto, que o Floriano está realmente deslocado, pois devia elle estar numa praça que lhe possuísse o nome. [...] Naturalmente apparecerão os passadistas, os conservadores das taes tradições gritando contra esse crime nefando de lesa-passadismo. Entretanto, é muito mais acceitavel que se remova o Floriano dali, do que desarborizar a Praça [...]. É também de se notar, que uma vez que prevaleçam essas idéas passadistas, nunca o sr. Prefeito Municipal poderá tirar da estatua de Floriano aquelle indecentissimo cercadinho de gradil que tanto enfeia o monumento⁵⁸²

Na matéria, o autor manifestou sua consciência pessoal sobre as questões políticas então envolvidas de forma indireta na instalação do monumento, e deixou evidente que havia um conflito entre as posições higienistas e urbanísticas sobre o que deveria ser feito na praça, contra as decisões do grupo que chamou de “passadistas” – os quais, na sua opinião, estavam mais preocupados em demonstrar “o amor ao passado”, ou seja, o culto aos personagens heroicos republicanos, do que em preservar a arborização ali existente. Em uma comparação entre duas fotografias da Praça Tiradentes feitas por Arthur Wischral, podemos constatar a diferença entre os aspectos da praça antes e depois de sua reforma. Em um cartão-postal de 1925 (Figura 133), a estátua do Marechal Floriano Peixoto, instalada em 1904 e esculpida pelo artista italiano Paschoale de Chirico (1873-1943), aparece localizada ao centro, circundada pelo cercadinho descrito pelo articulista e dezenas de árvores. Noutra foto (Figura 134), realizada posteriormente à inauguração do monumento a Tiradentes, o local aparece em outra reforma urbana, desta vez com enfoque na nova pavimentação e trajeto dos bondes. A praça, por sua vez, fora desarborizada, com canteiros novos, e os dois monumentos foram colocados com igual destaque, um em cada esquina.

⁵⁸² DIÁRIO DA TARDE. Ano 29, nº9790. Curitiba, 15 mar 1927. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.



Figura 133 – Arthur Wischral. Praça Tiradentes, Curitiba. 1925.
Fonte: Fundação Cultural de Curitiba. SUTIL & BARACHO, 2007, p.72.



Figura 134 – Arthur Wischral. Praça Tiradentes, Curitiba. n.d.
Fonte: Fundação Cultural de Curitiba. SUTIL & BARACHO, 2007, p.62.

A crítica sobre a forma como a instalação do monumento a Tiradentes motivara a alteração da paisagem na praça, apesar de incisiva, bate de frente com as narrativas preponderantemente positivas dos periódicos locais, que apresentavam a adição do monumento como um presente e um melhoramento para a cidade. Portanto, o articulista reflete um posicionamento contrário ao demarcado por intelectuais e agentes culturais paranistas, mais influentes na imprensa naquele momento e muito entusiasmados com as festividades ufanistas. Esta euforia, que estava diretamente ligada ao processo de estatuomania vivido na década de 1920, teve como principal veículo de divulgação a revista *Ilustração Paranaense*, onde eram publicadas frequentemente reproduções dos eventos de inauguração de monumentos públicos.



Figura 135 – Comparativo de reproduções gráficas de fotografias da escultura Tiradentes, de Turin.

Fonte: *Ilustração Paranaense*. Coleção particular.

(A) ano II, nº1, jan. 1928; (B) ano II, nº4, abr. 1928; (C) ano II, nº5, mai. 1928;
(D) ano III, nº4, abr. 1929; (E) ano III, nº4, abr. 1929; (F) ano IV, nº4, abr. 1930.

As aparições fotográficas do Tiradentes esculpido por Turin na mídia ilustrada, por sua vez, colaborariam com o propósito de reforçar os discursos românticos da imprensa conservadora. As reproduções desta obra não circularam apenas em âmbito local, pois é possível encontrá-la, por exemplo, em uma montagem temática sobre o personagem histórico na revista carioca *O Malho*, no ano de 1932, com a legenda “busto de Tiradentes, trabalho do grande escultor Turin, em Curityba”.⁵⁸³ Entretanto, pontua-se que o destaque dado na *Ilustração Paranaense* para esse monumento era constante, sendo esta uma das principais obras a ter aparições recorrentes incluídas em diferentes edições do periódico. Em um quadro comparativo (Figura 135), constata-se que uma foto provavelmente realizada por Turin em 1922, e outra por João B. Groff em 1927, foram ambas reproduzidas diversas vezes, sempre com diagramação diferente. Essas repetições tinham como principal pretexto a data comemorativa do feriado de Tiradentes, pois em todos os volumes datados do mês de abril pode-se encontrar as mesmas acompanhando diferentes matérias com a temática.

Outros pretextos para a reprodução dessas fotografias são os assuntos estatuária e imigração. As legendas das imagens, nesse caso, modificavam o sentido atrelado às reproduções, a cada edição, esticadas para representarem todas essas diferentes propostas narrativas. Para Walter Benjamin,⁵⁸⁴ as legendas nas revistas ilustradas tomavam um papel importante na recepção das fotografias, indicando ao leitor a orientação de como alcançar e utilizar a imagem – uma experiência encontrada também nas legendas do cinema. Desta maneira, a reprodução de fotografias das esculturas nos impressos ilustrados ampliava sua repercussão cívica, ao reavivar sempre o significado político que se desejava atrelar a elas.

Assim, com intermédio da técnica, a reprodutibilidade alterou as possibilidades de exibição da obra de arte, promovendo um deslocamento de sua função. A fotografia completava a ritualização do personagem escultórico, pois este era celebrado para além do seu evento festivo, nos fotolitos. Essas imagens, repetidamente consumidas, saciavam ao fetiche de aproximação com a obra, que reduzida em uma reprodução tornava-se enfim acessível, colecionável. Ainda segundo Benjamin, essa questão responde a uma nova forma de relacionar-se com as imagens vivida pelo sujeito moderno, que está atrelada à modificação da percepção: “aproximar as coisas, espacial e humanamente, é um desejo tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução.

⁵⁸³ O MALHO. Ano 31, nº1532. Rio de Janeiro, 30 abr. 1932. p.17. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. [sic]

⁵⁸⁴ BENJAMIN, Walter. 2012, Op. Cit. p.20.

A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia”.⁵⁸⁵



Figura 136 – Cama de João Turin em seu ateliê, sob um painel de reproduções fotográficas. n.d.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Como já analisado nos capítulos anteriores, em seu espaço de trabalho o escultor sempre mantinha um local onde pendurava reproduções de obras de arte, com as quais provavelmente sentia manter uma proximidade, seja enquanto referência ou como lembrança. Em uma foto de parte de seu ateliê (Figura 136), localizado na esquina entre as ruas Sete de Setembro e Coronel Dulcídio, em Curitiba, Turin possuía uma pequena cama, sobre a qual mantinha uma espécie de painel expositore algumas prateleiras, todos apinhados de imagens, de forma semelhante à configuração que manteve em outros ateliers. Vê-se pelo registro que na parte superior da estante ele guardava alguns estudos, maquetes de obras e frascos diversos, enquanto nas prateleiras inferiores e na área ao canto acumulavam-se pilhas de impressos, onde eventualmente deveriam misturar-se revistas e jornais diversos. Entre as páginas de todos esses materiais, imagina-se que

⁵⁸⁵ Ibid. p.16.

houvessem inúmeras reportagens de seu interesse com figuras impressas, talvez tão interessantes como aquelas selecionadas para ficarem penduradas sobre a sua cama, sempre visíveis (Figura 137). É possível identificar ali o retrato de uma moça impresso em um jornal; a reprodução de uma pintura de Albrecht Dürer; e, ao centro da parede, sobre o pano preto, aparece distribuída com maior zelo uma coleção com várias ampliações fotográficas de suas próprias obras – algumas premiadas, como *Luar do sertão*, outras perdidas, como *No Exílio*. Pois bem, entre esse conjunto de reproduções, salienta-se a presença dos dois registros, referentes à escultura Tiradentes que costumavam ser reproduzidos na *Ilustração Paranaense*, tanto o da obra, quanto o do monumento já instalado.



Figura 137 – Detalhe de fotos da escultura de Tiradentes no painel de reproduções de Turin.

Com a visibilidade recebida pelas esculturas de Turin em meios impressos, o que seria inicialmente uma peça única e sólida, pensada para os salões de arte, ou um monumento cívico em torno do qual se transita desatentamente, passava a existir também de forma bidimensional nas revistas, como uma narrativa de si mesma. A partir disso, a fotografia impressa demonstra um importante papel em seu encontro com a escultura, enquanto recurso de modificação das percepções e das narrativas sobre essas imagens tridimensionais. Isto pode ser observado nos casos do monumento a Carlos Gomes e o monumento a Tiradentes, pois a circulação das reproduções fotográficas das esculturas de João Turin em jornais e revistas modificava não apenas a percepção de um observador sobre os monumentos (seja como memória ou como presença tátil), mas também colaborava para intensificar o culto coletivo ao personagem que se invocava. João B. Groff acaba demonstrando ter um papel central nesse fenômeno, com a o registro, reprodução e distribuição dessas imagens pela via fotográfica, impressa e também cinematográfica, como observaremos adiante.

CAPÍTULO 8 – CIDADES DO PARANÁ E O CINEMA DE CARTÃO-POSTAL: A PRESENÇA DA ESCULTURA NO CINEMA DE JOÃO B. GROFF

Apesar de nos anos 1920 já estar plenamente inserido no campo fotográfico, João B. Groff era uma figura inquieta, estava sempre em busca de novas ocupações. Diz a família⁵⁸⁶ que certa feita o rapaz decidiu instalar cadeiras de engraxate em frente à própria loja, dificultando a administração de ambos os ofícios e deixando por vezes a gerência do comércio aos seus ajudantes. Bem, essa pequena anedota ajuda a compreender as circunstâncias nas quais esse profissional veio a adquirir, de forma inesperada, o seu primeiro aparato cinematográfico. Pois, em uma tarde de 1918, foi colocada à venda em sua loja uma nova máquina que recebera quase que por engano: uma câmera filmadora de 35mm, para a qual não arranjou comprador.⁵⁸⁷ O episódio fortuito é sugestivo do caráter autodidata e amador do início de sua produção fílmica, pois, um tanto alheio e desinteressado pela linguagem (ele dizia não gostar muito de ver filmes),⁵⁸⁸ Groff decidiu então praticar experimentalmente o registro fílmico e a projeção de fitas. Foi desta forma que, em 1922, nasceu a empresa cinematográfica *Groff Film* (Figura 138).

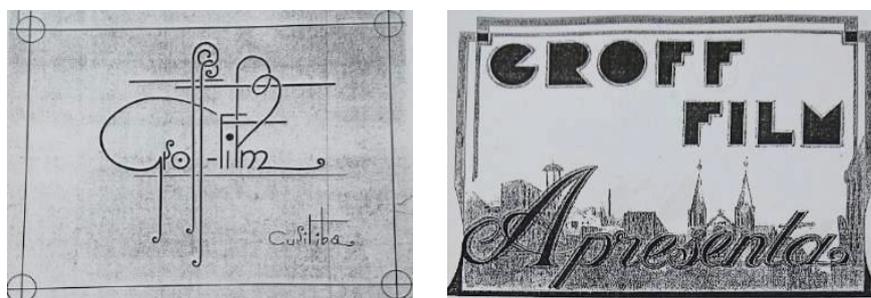


Figura 138 – Logomarcas da Groff Film, n.d.
Fonte: GROFF, 2009. Cinemateca de Curitiba.

Em Curitiba, os filmes de João B. Groff foram bem-sucedidos, pois a identificação de lugares e pessoas conhecidas era um grande atrativo entre o público. Em suas produções, tinha o objetivo principal de criar filmes educativos e de propaganda, em sua maioria feitos sob encomenda, além de cinejornais e documentários de atualidades. Em uma nota veiculada no jornal *O Dia*, em 1927, o articulista avisa sobre a estréia de uma nova fita de “Actualidades”,

⁵⁸⁶ GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas*. Caderno de documentação. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, FCC, 2009. p.38.

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ STECZ, Solange. *O cinema paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988. p.102.

com reportagem sobre temáticas locais, cotidianas e com cenas de localidades conhecidas dos espectadores. O texto arremata os elogios ao sucesso da *Groff Film*, descrevendo a empresa como “a única fábrica paranaense de films”.

Actualidades Paranaenses: Amanhã, será exibida no Mignon, a última produção da Groff Film ‘Actualidades Paranaenses n.7’, A referida película além de trazer completa reportagem dos assumptos paranaenses apresenta também a recente excursão da Bandeira de nossa terra e posse do dr. Adolpho Konder, em S. Catharina. A parte instructiva é variadíssima, apresentando bellos trechos da marinha, Villa Velha e Guarakessaba. Amanhã a única fabrica paranaense de films alcançará mais um sucesso, alliaz merecido, pois já é a oitava produção da Groff Film no curto espaço de um anno.⁵⁸⁹

Apesar do sucesso local, a atividade profissional de João B. Groff como cineasta se iniciara mais ou menos no limiar do amadorismo, pois além de ter começado como um autodidata, não havia ainda um campo cinematográfico organizado na cidade de Curitiba com quem ele pudesse dialogar em seus projetos. Groff também realizava sozinho todas as tarefas pertinentes ao filme: ele mesmo decidia a proposta, filmava, revelava, montava, e promovia as suas fitas. Apesar das condições, porém, a produção de Groff foi bastante expressiva: até a década de 1930 ele realizara metade dos filmes paranaenses.

Sobre a constituição formal de seus filmes, pode-se dizer, de certa maneira, que Groff dialogava com o que denomina-se como o “primeiro cinema” feito na virada para o século XX no Brasil. Ao construir este conceito, Flávia Cesarino Costa denomina filmes e práticas que aconteceram aproximadamente entre 1894 e 1915, no intervalo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como uma linguagem narrativa.⁵⁹⁰ E esse momento também envolve um conjunto de importantes transformações urbanas vinculadas à maneira de fazer e de consumir filmes, assim como ao surgimento de uma nova percepção de mundo, ligada à industrialização, bem como à expansão da classe média.⁵⁹¹ Ainda sobre as características do “primeiro cinema”, Andrea Cuarterolo complementa que “os primeiros cineastas nada mais fizeram do que retomar o interesse por maravilhar o espectador através das qualidades intrínsecas da imagem, que já estavam presentes em seus ancestrais

⁵⁸⁹ O DIA, nº1084. Curitiba, 14 nov. 1926. p.4. Disponível em: bndigital.bn.gov.br. [sic]

⁵⁹⁰ COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.21; p.34.

⁵⁹¹ COSTA, Flávia Cesarino. Figuras populares no documentário silencioso brasileiro. *Imagofagia*, nº8, 2013. p.31.

fotográficos”.⁵⁹² Nesse sentido, é importante pontuar que para além de formatos fotográficos, o primeiro cinema relacionava-se também a outras formas culturais:

o cinema, nos seus primórdios, não era ainda o que chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica. Como tudo pertence à cultura popular, ele formava também [...] um mundo paralelo ao da cultura oficial.⁵⁹³

A experiência paranaense com a realização do cinema ainda estava em processo de formação no período em que Groff começou a realizar os seus primeiros “films”. Pode-se considerar que, a linguagem já era conhecida do público desde a primeira exibição local do Cinematógrafo Lumière, que ocorreu no elegante Theatro Hauer (Figura 139A) de 9 a 16 de outubro de 1897 com a chegada da Companhia de Variedades do Theatro Lucinda, uma empresa de Germano Alves, do Rio de Janeiro. Além desta, o Theatro Hauer também recebera em maio a Companhia Ilusionista de De Mesmeris, que realizou “projeções luminosas”; e em 1900 o cinematógrafo da Companhia Apollo esteve em Curitiba apresentando suas “*photographias vivas*”.⁵⁹⁴ Nos anos seguintes, muitas outras empresas passaram a fazer as suas exibições na cidade: em novembro de 1901, quando foi inaugurado o Theatro Guayra (Figura 139B), este recebeu o Cinematógrafo Universal de Mr. Kaurt e a Companhia Grand Prix da Empresa Sastres e Cia. Em 1905, a cidade contou com a presença do Cinematógrafo de Eduardo Hervert, responsável por apresentar o filme *Le voyage dans la lune (A Viagem à Lua, 1902)* de Georges Méliès.⁵⁹⁵ Assim, a partir dessas primeiras experiências – que, importante dizer, foram simultâneas aos eventos que ocorriam em diversas outras cidades do mundo – o cinema foi se estabelecendo em Curitiba como um entretenimento popular, e tornando-se um símbolo cultural da modernidade, em diálogo com as outras linguagens imagéticas oferecidas aos curitibanos até então. O desenvolvimento urbano e cultural da cidade passaria, portanto, a ser mensurado e projetado também pelo sucesso dos seus espetáculos e diversões populares.⁵⁹⁶

⁵⁹² No original: “los primeros cineastas no hicieron más que retomar lo interés por maravilliar al espectador a través de las cualidades intrínsecas de la imagen, que ya estaban presentes en sus antepasados fotográficos.” CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Cdf Ediciones, 2013. p.50.

⁵⁹³ MACHADO, Arlindo. *Apresentação*. In: COSTA, Flávia Cesarino, 2005. Op. Cit. p.11.

⁵⁹⁴ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009. p.164-171.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ KAMINSKI, Rosane. O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913). *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*. v.9, n.1, 2020. Passim.



Figura 139 – Fachadas de alguns espaços com cinematógrafos em Curitiba, entre 1900 e 1920.

A. Estúdio Volk. Theatro Hauer, c.1900. **Fonte:** Fundação Cultural de Curitiba.

B. Domingos Foggiatto. Theatro Guayra. c.1930. **Fonte:** Coleção Cid Destefani. Gazeta do povo.

C. Annibal Requião. Cinematógrafo do Colyseu Curitibano. 1913. **Fonte:** BRANDÃO, 1994, p.55.

D. Cine Smart, na Rua XV, em 1913. **Fonte:** Coleção Julia Wanderley. Fundação Cultural de Curitiba.

Entretanto, cumpre notar que o êxito das exibições de cinema não foi imediato em Curitiba, pois seria ainda necessário existir um gradual processo de convencimento e de afirmação da atividade enquanto mais um entretenimento entre outros disponíveis. E para a maioria da população o cinema ainda era uma diversão cara, sendo o público-alvo formado por uma pequena classe média.⁵⁹⁷ Além disso, apesar do sucesso episódico das companhias ambulantes, as sessões disponíveis ainda eram esporádicas e não existiam ainda dois importantes elementos: um circuito local de filmagens e salas de exibição especificamente voltadas para o cinema. Nesse sentido, fora emblemático para Curitiba o ano de 1905, pois houve então a inauguração de uma sala de projeções fixa na cidade, no Parque Colyseu.⁵⁹⁸ O cinematógrafo do Colyseu Curitibano (Figura 139C), que foi organizado por Francisco Serrador, funcionava semanalmente e teve grande sucesso, estabelecendo a diversão como um hábito semanal.

Com a nova circulação de espectadores, a demanda pelo consumo de cinema levaria à

⁵⁹⁷ COSTA, Flávia Cesarino. 2013, Op. Cit., p.10.

⁵⁹⁸ STECZ, Solange. 1988. Op. Cit. p.60-61.

ampliação dos espaços de exibição na cidade. A partir daquele momento, portanto, em uma acelerada sucessão, foram inaugurados vários outros cineteatros, que em poucos anos transformariam o centro da cidade em uma verdadeira cinelândia.⁵⁹⁹ De acordo com Vicente Araújo,⁶⁰⁰ a situação do mercado cinematográfico era realmente promissora na primeira metade do século XX, pois, nacionalmente, as salas de cinema se multiplicavam, ampliavam e sofisticavam, além de suas programações contarem com presença constante nos noticiários.

Por outro lado, as primeiras filmagens realizadas pelas ruas de Curitiba não foram feitas, inicialmente, por cinegrafistas estabelecidos no Paraná, mas por profissionais itinerantes. Foi em 1903 que ocorreu a primeira filmagem na cidade, pela Companhia de Artes do Bioscope Inglez, com o cineasta italiano José Felippi. Essas primeiras filmagens, feitas com um olhar estrangeiro, registravam cenas do cotidiano, que “podiam ser tanto de desfiles militares, comemorações cívicas, acontecimentos sociais, [...] imagens capazes de atender um mercado crescente e ávido por novas vistas”⁶⁰¹. Mas a produção local de cinema propriamente dita, feita por um profissional paranaense, nasceria a partir dos primeiros filmes feitos pelo fotógrafo Annibal Rocha Requião (1875-1929), que também foi responsável por inaugurar, em 1908, “a primeira sala com objetivo específico de projeções cinematográficas, o Smart Cinema, onde passou a apresentar suas fitas Kodak”.⁶⁰² Localizado na Rua XV de Novembro nº67 (Figura 139D), o Smart tinha sessões diárias com a exibição de registros feitos pelo próprio Requião, além de outros títulos nacionais e estrangeiros. As centenas de filmes documentais que realizou “não passaram despercebidas”⁶⁰³ pelo circuito de exibições e chegaram a ser distribuídos nacionalmente, e desde 1910 os Cine Odeon e *Pathé* no Rio de Janeiro os projetavam com boa aceitação. Mas em 1912 ele diminuiu o ritmo de suas filmagens, coincidindo com o aumento do interesse dos espectadores pela ficção.⁶⁰⁴

As vistas de atualidades de Annibal Requião, como *Chegada do primeiro automóvel a Curitiba* (1907) e *Desfile militar de 15 de Novembro* (1907), eram projetadas no Smart de forma algo performática, geralmente separadas em duas partes: “a primeira durava entre dez e quinze minutos, depois vinha o intervalo, que era o momento para as pessoas deixarem seus lugares para

⁵⁹⁹ Cinemas como: Éden Teatro (1907), Smart (1908), Central Park (1908), Mignon Théâtre (1910), Polytheama (1911), Bijou (1913), Palace Théâtre (1916), Cine Central (1917), América (1920), Popular (1927) República (1928), Odeon Variété (1928), Teatro Avenida (1929) e Cine Santa Cecília (1929). DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Estado do Paraná. Curitiba: Editora Chain; Banco do Estado do Paraná, 1991, p.497.

⁶⁰⁰ ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.18.

⁶⁰¹ SANTOS, Francisco Alves dos. A trajetória do cinema no Paraná. In: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005. p.8.

⁶⁰² PEREIRA, Luis Fernando. 2009. Op. Cit. p.175.

⁶⁰³ SANTOS, Francisco Alves dos. 2005. Op. Cit. p.8.

⁶⁰⁴ PEREIRA, Luis Fernando. 2009. Op. Cit, p.176-179.

conversas e namoros”.⁶⁰⁵ Ele também ambientava as suas fitas com efeitos especiais, e buscava outras formas lúdicas de incentivar o público a frequentar o cinema: “era comum, no início do século, a distribuição de bombons às crianças que assistiam as matinês e a realização de sorteios”.⁶⁰⁶ Vale considerar que, na época, João Groff poderia muito bem ser uma daquelas crianças que frequentavam o Smart por causa dos doces, aos onze anos de idade.

Ainda no âmbito da produção filmica local, por muitas décadas o Paraná (como a maioria dos estados) continuaria focado em produzir fitas jornalísticas e de atualidades, mesmo quando o cinema silencioso nacional teve seu auge. Segundo Francisco Alves dos Santos, a criação de filmes de enredo ocorreu tardiamente no Paraná,⁶⁰⁷ talvez porque os profissionais envolvidos no meio, que foram essencialmente fotógrafos, “simplesmente bastaram-se com o registro documentário, isto querendo dizer ‘vistas’ naturais, inaugurações, comemorações, no geral do interesse do poder público ou privado. Registros sem maiores riscos, de fácil consecução de subsídios ou patrocínio”.⁶⁰⁸ Na história foram muitos os cinegrafistas que produziram “vistas”, sendo estas com características e funções análogas àquelas encontradas em formatos como o cartão postal, as quais se propunham a registrar em movimento os mesmos monumentos políticos a que se referiam os seus correspondentes fotográficos, subtraindo e evidenciando os elementos que interessavam à narrativa proposta. Essa maneira fotográfica de fazer cinema parece ser inspirada pelas projeções antecedentes de “fotografias vivas” e “vistas animadas”, que prometiam reconstituir movimento ao apresentar sequências de fotos em “tamanho natural”, representando uma ruptura com o caráter fragmentado e imóvel da fotografia e “descongelando o tempo imobilizado para atribuir-lhe continuidade”.⁶⁰⁹ Nesse mesmo sentido, para Jacques Aumont, o cartão-postal “é o contemporâneo mais estrito da vista, e que há, com efeito, mais de uma relação entre os gêneros de predileção de ambos, quando não, forçosamente, uma correspondência tema por tema: lugares representativos – os monumentos, os centros de cidades, as avenidas”.⁶¹⁰

Esta aproximação entre mídias era uma característica presente nos documentários de João

⁶⁰⁵ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. UFPR. Curitiba, 1993. p.32.

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Isto não significa que não houve nenhuma tentativa de realizar filmes de ficção. Pois nos anos 1930 “o projeto de Arthur Rogge incluía a realização de longas-metragens de enredo locais [...]. Mas, como não deu certo, o cinema no Paraná teve que continuar contando, pelo menos por mais uns vinte ou trinta anos, apenas com o gênero documentário”. SANTOS, Francisco Alves. 2005. Op. Cit. p.13.

⁶⁰⁸ Ibid.

⁶⁰⁹ TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010. p.87.

⁶¹⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.29.

B. Groff. Como observado, Groff já era um fotógrafo conhecido quando estreou sua produção cinematográfica, isto de forma quase ocasional. E, visto que na execução das imagens ele se orientava por sua experiência jornalística, suas fitas possuíam um estilo próximo da linguagem fotográfica. Para Celina Alveti, “era comum uma notícia ser bastante explorada pelo jornal [...] e logo Groff fazer sobre isso também uma cobertura cinematográfica. É de se considerar, pois, a influência da atividade jornalística no estilo do cineasta”.⁶¹¹ Ao resolver um filme, portanto, ele o compreendia mais como uma extensão de seu trabalho fotográfico do que como cinema – ou seja, como uma outra mídia. Então, Groff projetava em suas fitas o mesmo olhar que empregava aos seus instantâneos jornalísticos e cartões-postais de vistas, ou seja, dava preferência à linguagem documental. Tanto na fotografia como no cinema ele buscava

representar a cidade como um documento, uma prova de como se deu, principalmente, o crescimento da capital do Paraná frente às inovações técnicas que a modificavam. [...] Poderíamos dizer que já no início de sua atuação profissional, Groff afirmava-se como um colecionador de imagens do presente. Um presente que mudava à uma velocidade que não se podia compreender, apenas presenciar. Mais do que nunca, era preciso fixar aquele momento presente, porque ele mesmo anunciava a sua efemeridade.⁶¹²

Nesse ponto, também é importante pontuar que apesar do estilo cinematográfico das “vistas naturais” de João Baptista Groff ser um sucesso local de público, não era um sucesso unânime de crítica: na revista carioca *Cinearte*, o principal periódico especializado à época, era comum encontrar comentários ácidos sobre seus “films condenáveis”.⁶¹³ Em 1926, por exemplo, quando filmou cenas do carnaval e as famosas vistas das Cataratas do Iguaçu, esses filmes foram distribuídos na capital pela empresa Matos Azevedo, e a revista redigiu a seguinte nota sobre esses eles: “A Groff filmará, a Groff não filmará. [...] até agora só se viu um film de cachoeiras muito bonitas e outro de Carnaval em Curitiba e Ponta Grossa, e, por sinal, detestável na própria opinião do ‘Dia’, de Curitiba. Diz-se que foi um film escuro, mal photographado, cheio de anuncios”.⁶¹⁴ Depois disso, no mesmo ano, além de criticar as imagens da empresa cinematográfica, então denominada Groff-Album, e afirmar que elas não correspondiam às expectativas, a revista também questionaria se os seus filmes continuariam a ser sempre realizados naquele mesmo estilo: “como Groff-Album, a empresa de Curitiba

⁶¹¹ ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes-Cinema. São Paulo, USP, 1989. p.55.

⁶¹² VIEIRA, Daniele Marques. Op. Cit. p.89-91.

⁶¹³ CINEARTE. Ano I, nº4, Rio de Janeiro, 24 mar. 1926. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁶¹⁴ CINEARTE. Ano I, nº8, Rio de Janeiro, 21 abr. 1926. p.11. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

continua a distribuir mais um film sobre as cascatas de Iguassú [sic] que absolutamente não nos adianta. Pelo contrario, são capazes de perguntar porque não as aproveitamos... o publico quer saber se Groff faz film ou fita”.⁶¹⁵

A primeira crítica positiva ao trabalho de Groff na Cinearte seria encontrada apenas dois anos depois, em 1928, numa carta assinada pelo leitor Cyr Azcasmoa e publicada na sessão “Página dos nossos leitores” (Figura 140). Porém, esta ainda não era uma recomendação sobre sua obra filmica, que continuava a desagradar profundamente aos críticos cariocas, mas uma constatação sobre sua incursão pela atividade gráfica com a *Ilustração Paranaense*:

J. B. Groff, que já possuía um estabelecimento de artigos photographicos e tornára-se co-proprietario do “Diario da Tarde”, tem agora uma revista. “Ilustração Paranaense” é muito bem impressa, optima-mente collaborada e apresenta excellentes illustrações. Poderia sem favor circular ahi no Rio, sem temer as concorrentes, que as ha muito inferiores. Não é regionalismo, porque não sou paranaense.
Foi melhor assim, porque, a continuar a sua Groff-Film com as Actualidades Paranaenses sómente, é melhor que abandone o Cinema. Quem não póde, ou não quer fazer films posados e com criterio, é preferivel que não comprometta o bom nome da cinematographia nacional.
Seu muito dedicado
CYR AZCASMOA.

Figura 140 – Nota de Cyr Azcasmoa sobre João B. Groff.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁶¹⁶

Sobre todas as críticas amargas da revista Cinearte, vale considerar que os redatores eram, em geral, contra documentários, e se diziam preocupados com “a imagem do Brasil que esses filmes poderiam transmitir no caso de serem projetados no exterior”.⁶¹⁷ Eles preferiam que a “cinematographia nacional” fosse de ficção. No entanto, dadas as circunstâncias, ainda é possível interpretar nessas passagens críticas sobre a empresa de Groff (seja *Album*, seja *Film*) que o meio cinematográfico acompanhava sua produção e esperava dele trabalhos de maior envergadura. Enfim, em 1930, ele viu na passagem de Getúlio Vargas pelo Paraná a sua

⁶¹⁵ CINEARTE. Ano I, nº3, Rio de Janeiro, 17 mar. 1926. p.2. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁶¹⁶ Transcrição da nota: “J. B. Groff, que já possuía um estabelecimento de artigos photographicos e tornára-se co-proprietario do ‘Diario da Tarde’, tem agora uma revista. ‘Ilustração Paranaense’ é muito bem impressa, optima-mente collaborada e apresenta excellentes illustrações. Poderia sem favor circular ahi no Rio, sem temer as concorrentes, que as ha muito inferiores. Não é regionalismo porque não sou paranaense. Foi melhor assim, porque, a continuar a sua Groff-Film com as Actualidades Paranaenses sómente, é melhor que abandone o Cinema. Quem não póde, ou não quer fazer films posados e com criterio, é preferivel que não comprometta o bom nome da cinematographia nacional. Seu muito dedicado Cyr Azcasmoa. Curityba.” CINEARTE. Ano III, nº107, Rio de Janeiro, 14 mar. 1928. p.9. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁶¹⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016. p.173.

oportunidade – e assim o cineasta, até então periférico, fez seu primeiro filme realmente bem-sucedido em críticas, *Pátria Redimida*.

Monumentos cinefotográficos

Foi a partir da década de 1930, quando o país se encontrava em um processo de radicalização política e se encaminhava para o cenário Vargasista, que Groff consolidou-se no papel de documentarista. Pois, alinhado aos interesses pedagógicos e tutelares do Estado, especialmente por sua aproximação com políticos, o fotógrafo registrava o Paraná nas viagens pelo interior e litoral com a intenção de “conhecer a realidade paranaense” – um artifício que o solene interventor Manoel Ribas (1873-1946) utilizava para comprovar obras efetivadas durante o seu governo. De fato, com frequência os seus filmes eram projetados às autoridades paranaenses, e as suas fotografias participavam do acervo documental do Estado.⁶¹⁸ Sendo assim, a produção fílmica de Groff também traz uma perspectiva histórica sobre o Paraná que é marcada pelo conservadorismo e pelos discursos ideológicos pertinentes àquele momento, os quais misturavam as reverberações do ufanismo regional paranista ao início de um direcionamento totalitário nacionalista.

Nessa perspectiva, Groff foi contratado em 1936 para realizar imagens por encomenda para a empresa bancária Caixa Econômica Federal, as quais deram origem ao filme de média metragem *Cidades do Paraná*.⁶¹⁹ Das poucas informações disponíveis sobre a obra,⁶²⁰ sabe-se que esta consistia em uma peça de propaganda institucional, na qual Groff documentou atividades das agências bancárias em meio às paisagens rurais e urbanas de nove cidades paranaenses: Antonina, Curitiba, Itapema, Lapa, Palmeira, Paranaguá, Ponta Grossa, Rio Negro e Salto Tibagi.⁶²¹ Ao final

⁶¹⁸ VIEIRA, Daniele Marques. Op. Cit. p.93.

⁶¹⁹ *CIDADES DO PARANÁ*. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 1 DVD (31'32''), mudo, intertítulos em português, P&B. Cinemateca de Curitiba. (Trechos do filme podem ser encontrados online, com cortes e banda sonora incorporados às imagens da película original. O fragmento *Curitiba* do filme está disponível em: youtu.be/i9NA72pGkFk)

⁶²⁰ *Cidades do Paraná* foi restaurado na década de 1990 junto a outros títulos sobreviventes da *Groff Film*. O rolo original foi encontrado com outros copiões, negativos e trechos soltos de filmes dados como perdidos após o incêndio da *Cinemateca Brasileira*, ocorrido em 1954. Além da dissertação de Celina Alvetti sobre o cinema paranaense dos anos 1930, que menciona a presença da fita, um artigo de Ana Paula Pupo Correia também analisa trechos do filme e outros documentários de temática similar. Mais detalhes em: ALVETTI, Celina. 1989. Idem; CORREIA, Ana Paula Pupo. *Pelo Paraná Maior: As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX*. I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade. Porto Alegre, 2015.

⁶²¹ MAGALHÃES, Zália; WAGNER, Elizabeth. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, Cinemateca de Curitiba, n.d. N.p.

da fita, Groff incluiu uma sequência de ações do programa de fomento à construção de moradias do banco, após um *card* que anunciava a realização de trezentos daqueles edifícios. Segundo uma nota veiculada no jornal *Gazeta do Povo*, periódico para o qual Groff colaborava como fotógrafo, o grande objetivo do filme seria mostrar “o desenvolvimento citadino paranaense”, isto ao propor documentar a “irradiação que [a Caixa Econômica] desenvolveu em todo o Paraná”.⁶²² Aqui, ao interpretarmos as intenções desta nota, vale considerar que o então Diretor-Presidente da Caixa Econômica Federal do Paraná, Oscar de Plácido e Silva (que havia sido nomeado para esse cargo em 1930, por Getúlio Vargas), era também o proprietário da *Gazeta do Povo*.⁶²³

O formato de *Cidades do Paraná* simula uma viagem e mostra a movimentação do cotidiano no litoral, no interior e na capital do estado, com sequências panorâmicas de vistas urbanas e rurais alternadas a cartazes publicitários e cenas da empresa bancária. Ao realizar filmagens que tinham a intenção de registrar a essência de algumas cidades paranaenses, Groff, como um cinegrafista-viajante também estava realizando um processo de afirmação regional e contribuindo para moldar um imaginário visual sobre as diferentes localidades visitadas. De certa forma, trata-se de um desígnio parecido com aquele realizado pelos álbuns fotográficos de viagem. Pois, por meio do sequenciamento de imagens,⁶²⁴ as quais eram realizadas para sintetizar uma impressão sobre um local, os álbuns tinham o papel de elaborar “uma geografia da imaginação”.⁶²⁵ A partir dessa comparação, pode-se considerar que os documentários de Groff davam-se como uma espécie de álbum de cartões-postais em movimento, e, de certa maneira, transformavam-se em *filmes de viagem*, no sentido de um conjunto de imagens sequenciadas que têm o objetivo de sintetizar os principais elementos de uma cidade. Em sua estrutura, o filme é centrado em uma retórica descritiva, dando preferência “ao uso recorrente do movimento de câmera em panorâmica horizontal, movimento lento, didático na exposição do espaço”,⁶²⁶ algo usual no documentário brasileiro

⁶²² GAZETA DO POVO, Curitiba, 12 mai. 1936. p.3. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

⁶²³ De acordo com Gilvana Gomes, Oscar Joseph de Plácido e Silva (1892-1963) foi um sócio fundador e proprietário do jornal *Gazeta do Povo* e da Empresa Gráfica Paranaense, ativa em Curitiba desde 1920. Ele presidiu a Caixa Econômica Federal no Paraná entre 1930 e 1938, ou seja, exatamente no período de realização do filme *Cidades do Paraná*, até ser exonerado por Getúlio Vargas. GOMES, Gilvana. *A Editora Guaira: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Unesp, Assis, 2021. p.101.

⁶²⁴ Andrea Cuarterolo defende que os álbuns fotográficos possuem uma vocação narrativa, aproximando-se da linguagem cinematográfica. CUARTEROLO, Andrea. 2013. Op. Cit. p.92-95.

⁶²⁵ BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.60.

⁶²⁶ XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. *ArtCultura*. Uberlândia. v.11, nº18, 2009. p.11-14.

do período. Já sobre a montagem do filme, observa-se que os planos parecem ser coletâneas de cenas autônomas gravadas em diferentes momentos e depois selecionadas e reunidas. Isto especialmente nas cenas de Curitiba, onde há uma disparidade maior de elementos, enquanto nas cenas do interior os planos sequenciam uns aos outros em uma temporalidade mais homogênea.

Se o roteiro do filme queria remeter a uma interpretação sobre a cultura e as riquezas naturais consideradas tipicamente paranaenses, a presença do ideário paranista sobreposto ao gênero documentário retratava, enfim, a partir de alguns temas cotidianos, uma imaginada identidade regional. Assim, o filme tem seu papel também como fonte de interpretações sobre as narrativas com ela produzidas. Estas eram traçadas por estratégias que, já comuns à fotografia passaram a ser aplicadas também ao filme mudo. Pois, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, para além das filmagens ocasionais de “cinegrafistas sem assunto”,⁶²⁷ foram duas as principais propostas narrativas documentais que se afirmaram desde os primeiros filmes nacionais, o “Berço Esplêndido” e o “Ritual do Poder”.

De acordo com esses conceitos, o culto imagético exaustivo e quase onírico das belezas naturais do país em documentários configurava o tema do “Berço Esplêndido”. O estilo era problemático porque “por um lado a qualidade fotográfica das amplas paisagens naturais não era das melhores e por outro nada há de mais parecido com uma floresta ou uma montanha do que outra floresta e outra montanha”.⁶²⁸ Em contrapartida, tratava-se de um “Ritual do Poder” o registro centrado no entorno dos acontecimentos políticos e comemorações cívicas do meio urbano. Nessa narrativa sobre as potências institucionais e personalidades republicanas, o assunto centralizava-se nos aspectos citadinos próximos aos costumes das elites: “a vida da cidade foi fartamente registrada. Foi nesse tempo que nasceram e se desenvolveram as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol. Cada Carnaval foi meticulosamente documentado [...], assim como a variação da moda”.⁶²⁹ Essas características dos dois formatos classificados por Paulo Emílio podem ser observadas em diversos filmes de Groff, a exemplo das criticadas fitas sobre o carnaval e as Cataratas do Iguaçu, mencionados anteriormente. Da mesma forma, ambas as orientações narrativas também aparecem dentro do filme *Cidades do Paraná*.

⁶²⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. 2016. Op. Cit. p.171.

⁶²⁸ Ibid. p.168.

⁶²⁹ Ibid. p.170.

No trecho referente à cidade de Curitiba,⁶³⁰ a primeira sequência começa com um *travelling* aéreo feito a partir de um avião biplano que sobrevoou a região central da capital oferecendo uma visão ampla dos principais edifícios e monumentos que circundavam as praças Santos Andrade, Rui Barbosa, Osório e a Rua XV (Figura 141). O ponto de vista aéreo para a realização de vistas panorâmicas de ambientes urbanos é utilizado por fotógrafos desde a realização da primeira foto aérea por Felix Nadar em 1858, para destacar a tridimensionalidade dos volumes arquitetônicos e oferecer através desse distanciamento uma perspectiva sobre a amplitude das transformações urbanas.⁶³¹ Desta forma, no enquadramento aéreo, o cinegrafista selecionou exatamente os arredores mais urbanizados da época, excluindo de cena os arrabaldes campestinos, que permaneceram no horizonte adjacente aos quadros urbanos selecionados para contar essa narrativa sobre a cidade. Vale considerar que entre 1930 e 1940 o número de novas construções e veículos cresceu vertiginosamente em Curitiba. Por conseguinte, o filme de Groff apresenta uma Curitiba inicialmente vazia, a qual é gradualmente povoada pelas máquinas e multidões.

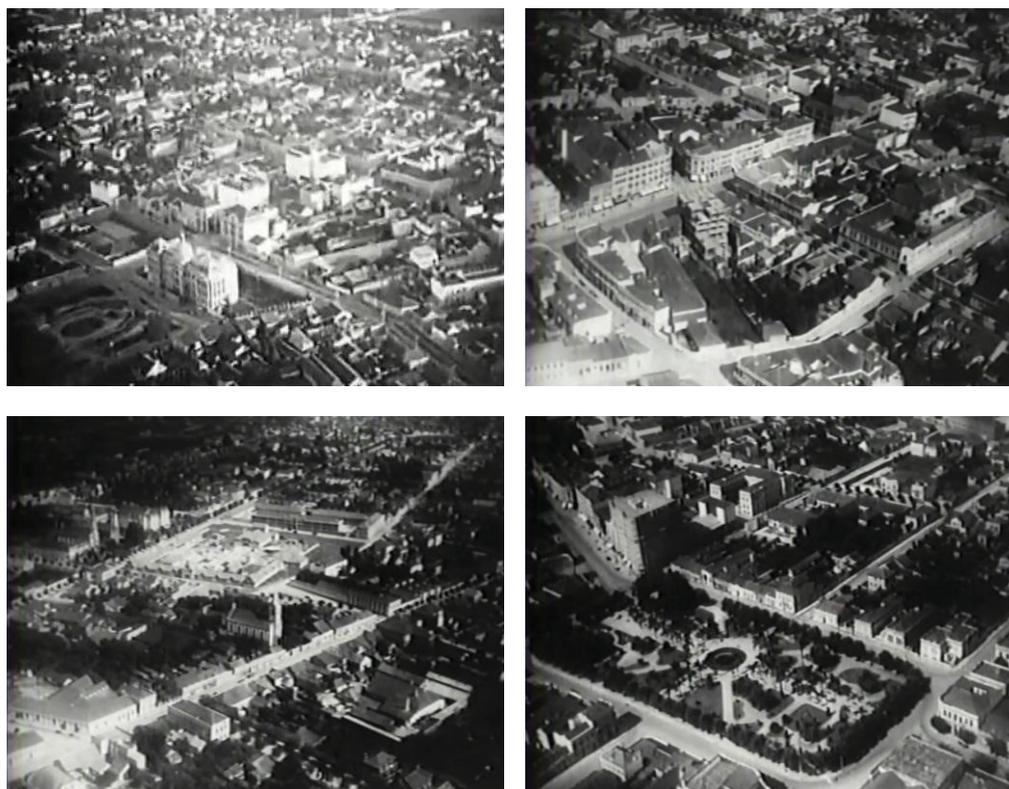


Figura 141 – Sequência de planos aéreos de Curitiba.

Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. 17'33''- 17'58''. Cinemateca de Curitiba.

⁶³⁰ Uma tabela com a análise filmica completa do trecho *Curitiba* (16'40''- 21'10'') encontra-se no Apêndice I.

⁶³¹ FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p.145.

Entretanto, há outro detalhe que diz respeito à montagem desta sequência e, fundamentalmente, ao caráter fotográfico do trabalho de João B. Groff. Pois, entre os planos elencados na sequência descrita, quatro não se tratam realmente de tomadas em *travelling*, mas sim de fotografias adicionadas ao filme. Inicialmente, não é possível confirmar se ambos os formatos – filmico e fotográfico – foram originalmente realizados pelo mesmo objetivo. Porém, sabe-se que este procedimento de intermedialidade era comum nas produções do cineasta, a exemplo de *Pátria Redimida*: segundo Celina Alvetti, naquele filme Groff completara as filmagens “com detalhes do movimento da Revolução em animação gráfica e fotos de acontecimentos em Santa Catarina e na Paraíba; estas fotos, de W. Fischer, foram filmadas em animação pelo cinematografista, para que parecessem imagens filmadas”.⁶³² Já no caso de *Cidades do Paraná*, as imagens não são animadas com movimentos de câmera e a imobilidade é evidenciada pela presença contrastante de elementos inusitadamente imóveis. O recurso se torna ainda mais evidente quando notamos que as fotografias usadas em dois dos planos ficaram invertidas (Figura 141 B e C).

A fascinação moderna pela máquina aparece reafirmada no filme de Groff por meio da presença de uma variedade de novos veículos e automóveis em movimento que ocupavam as ruas e avenidas da cidade de Curitiba nos anos 1930. Dentre os vários meios de transporte que agora contribuía para acrescentar à modernização da paisagem, o bonde foi um dos mais significativos, e este permaneceu por várias décadas, mesmo após a instalação das primeiras linhas de ônibus. A circulação intensa destes, junto às bicicletas, automóveis, aeroplanos e balões era um assunto frequente nos jornais, assim como as propagandas de automóveis já eram comuns em revistas ilustradas, como a *Ilustração Paranaense*. No filme *Cidades do Paraná*, o primeiro veículo vislumbrado é o biplano utilizado para as filmagens aéreas, cujas asas aparecem apenas por alguns segundos (Figura 142A). Durante o restante da sequência, aparecem muitos automóveis, mas também foram registradas com destaque as linhas de transporte coletivo que transitavam nos entornos da Rua XV e da Praça Tiradentes. Em um dos planos (Figura 142B), vemos um bonde partir no sentido interno do quadro, caminhando em direção ao sentido inverso daquele realizado pelos Lumière em *A chegada do trem à estação*. Se na leitura de Aumont, a icônica cena do trem desenha um trajeto que corta o plano e transborda o quadro, instituindo o espaço extracampo,⁶³³ o registro de Groff, por outro lado, convida o olhar do espectador a acompanhá-lo cidade adentro.

⁶³² ALVETTI, Celina. 1989. Op. Cit. p.29.

⁶³³ AUMONT, Jacques. 2004. Op. Cit. p.39.



Figura 142 – Presenças de meios de transporte no filme *Cidades do Paraná*.

Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. Cinemateca de Curitiba



Figura 143 – Praça Santos Andrade (A e B) e Praça Santos Dumont (C e D)

Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. Cinemateca de Curitiba.

Por trás dos transeuntes e das máquinas, os personagens principais do filme eram os pontos “cartão-postal” da cidade, ou seja, as suas “vistas”, com os espaços públicos e prédios que eram considerados os mais emblemáticos na cidade, como o Correio, o Palácio Rio Branco, a Catedral, o Paço Municipal, o Passeio Público, o Ginásio Paranaense e a Universidade. Nesse bojo, aparecem lado a lado alguns exemplares mais antigos e de arquitetura eclética, típicos da virada do século, junto a construções recentes e de estilo nouveau e déco. Essa justaposição de temporalidades agrega ao filme a sensação de haver um processo de modernização urbana. Segundo Maria Eliza Linhares Borges, não era por acaso que as construções arquitetônicas costumavam ser os principais alvos dos fotógrafos produtores de cartões-postais (como era o caso de Groff), pois a principal função social deles era encantar o olhar do observador e celebrar um imaginário local que remetesse a noções de progresso e civilidade.⁶³⁴ Da mesma maneira, por meio da seleção do cineasta, sintetizavam-se quais eram as características representativas da cidade apresentada.

Ao compor os planos do filme em que se apresentam as suas principais “vistas”, então, Groff também aproveitou para apropriar-se do simbolismo imbuído aos pinheiros dentro do imaginário paranista e os inseriu como protagonistas das cenas, remetendo em sua representação à narrativa de um “Berço Esplêndido” paranaense, por assim dizer. Em alguns planos, ele fez a justaposição frontal da figura do pinheiro sobre a do edifício, com o tronco da árvore cortando o plano em duas partes, como nas cenas que mostram os prédios do Correio (Figura 143A) e da Universidade (Figura 143B) vistos da Praça Santos Andrade. É curioso inclusive notar que a linha formada pelo tronco se ajusta às linhas arquitetônicas, formando um paralelismo com equilíbrio e desequilíbrio harmônicos nos enquadramentos. Por outro lado, em outro plano o cinegrafista demonstrou mais diretamente o seu interesse pela figura do pinheiro, ao realizar um movimento em *contra-plongée*, filmando uma dupla destas árvores na Praça Santos Dumont, desde sua raiz até a copa (Figura 143C e D). Vale ressaltar que, ao realizar o movimento, o enquadramento passa direto pelo prédio do Ginásio sem dar-lhe muito destaque, e termina com enfoque nas copas dos pinheiros (e com isto apresentando, enfim, qual era de fato o personagem principal daquele plano). A árvore definia-se, desta forma, como um ponto fundamental do argumento do cineasta sobre os elementos tomados como típicos de representação das cidades do Paraná.

⁶³⁴ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p.59.

Nos anos 1920, o pinheiro da araucária havia sido transformado em um símbolo pelo Movimento Paranista, figurando nas artes como um representante do estado do Paraná⁶³⁵ – e especialmente de Curitiba, já que o nome da cidade em Guarani significa, literalmente, “pinheiral”.⁶³⁶ Além disso, soma-se a importância da associação construída por intelectuais como Romário Martins, mentor do movimento, ao relacionar de forma direta e contundente os elementos geográficos do estado às suas possibilidades de “progresso”. Nesse sentido, o pinheiro foi eficaz e central na formação de um imaginário popular sobre as tradições locais e na consolidação de um forte simbolismo.⁶³⁷ Na própria *Ilustração Paranaense*, que era a publicação onde os paranistas expressavam suas ideias e proposições, em geral ligados também a outros assuntos culturais, costumavam aparecer conteúdos sobre o pinheiro. Eram lendas, poemas, ilustrações, fotografias, textos de opinião, todo tipo de material costumava aparecer em praticamente todas as edições relacionando simbolicamente o pinheiro da araucária ao Paraná. Além disso, todo o conteúdo da revista costumava ser diagramado e era acompanhado por desenhos e diversos outros elementos decorativos com representações de pinhas, pinhões e pinheiros. Em algumas edições dos anos 1930, por exemplo, podem ser encontrados pequenos emblemas diferentes montados com fotografias de pinheiros, feitas João B. Groff e emolduradas por motivos estilizados com pinhões (Figura 144).

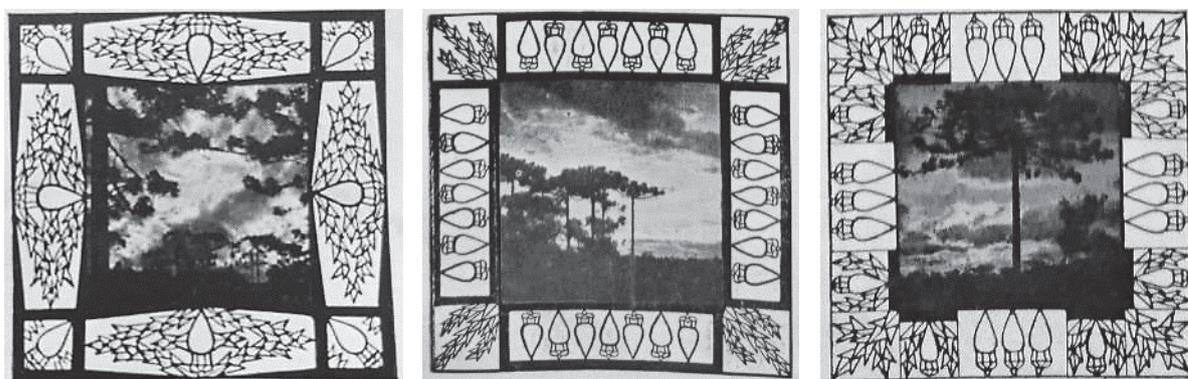


Figura 144 – Elementos decorativos com pinheiros na diagramação da *Ilustração Paranaense*.

Fonte: *Ilustração Paranaense*, ano IV, nº2-6., 1930. Coleção particular.

Pois bem, essa orientação paranista de Groff não ficou restrita ao projeto da revista *Ilustração Paranaense*, pois manifestava-se também em sua obra cinematográfica. Além da

⁶³⁵ Esta associação dos paranistas desconsiderava o fato de que, logicamente, outros estados do Brasil também possuem florestas de Araucárias. A Mata de Araucárias ou Floresta Ombrófila Mista, é um ecossistema que compõe o bioma da Mata Atlântica, característico de toda a região sul brasileira.

⁶³⁶ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996. p.165.

⁶³⁷ *Ibid.* p.164.

maneira como inseriu a araucária entre as vistas urbanas da cidade de Curitiba, pontua-se que já no início da película *Cidades do Paraná* encontram-se os seus primeiros sinais. Pois já no primeiro minuto o cineasta adicionou a imagem do brasão de armas do Paraná com o ceifador como pano de fundo para sobrepor a logomarca de sua empresa, Groff Film, e depois o título da fita. Vale pontuar que em uma explicação sobre o brasão de armas veiculada na própria revista, Romário Martins escreveu que “o lavrador é uma representação expressiva de nossa vencedora actividade agrícola, incrementada pela imigração”.⁶³⁸ Ou seja, tratava-se de um elemento já incorporado pelos intelectuais paranistas como um signo das suas proposições. No filme, este foi inserido dentro de mais uma moldura adornada com motivos estilizados de pinhões e pinhas – exatamente a mesma utilizada na revista (Figura 145).



Figura 145 – Brasão com ceifador; logomarca da empresa; e título do filme *Cidades do Paraná*.

Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 1'16''- 1'37''. Cinemateca de Curitiba

Em paralelo, outro recurso expressivo seria empregado por Groff na estruturação das narrativas do cinema-postal. Pois tão sutilmente quanto a leitura de um Berço Esplendido paranista, a representação do Ritual do Poder apresentava-se no filme *Cidades do Paraná* especialmente a partir do registro de imagens ligadas a atos cívicos, como os monumentos, simbolizando os “grandes feitos” e comemorações envolvidas pelas forças políticas, pelas elites industriais e por um latente sentimento moderno centrado em torno das ruas e praças de Curitiba. Segundo o conceito de Paulo Emílio, os filmes documentários e jornalísticos feitos em torno das personalidades políticas republicanas demarcavam imagens de ritualização do poder, mas, por vezes, estes registros não se limitavam aos atos cívicos, envolvendo também as

⁶³⁸ No mesmo texto, Romário Martins sugestionava que os outros elementos do brasão de armas, o sol e as montanhas, simbolizariam respectivamente as origens ameríndias e a união das três raças na formação do povo paranaense. As interpretações do intelectual paranista no documento em questão são bastante ufanistas. MARTINS, Romário. *O symbolo official do Paraná*. In: *Ilustração Paranaense*, ano III, nº12, dez. 1929. n.p.

inaugurações de efígies em prédios públicos, assim como monumentos e bustos nas praças. Nesse bojo, se “o que os presidentes mais inauguravam eram estátuas”,⁶³⁹ vale mencionar o lugar central das inaugurações de obras escultóricas em obras filmicas, pois trata-se de uma categoria potente de análise entre as fotografias de esculturas.

Na obra de João B. Groff, as esculturas eram apropriadas pela narrativa fílmica e integradas à paisagem local a partir de estratégias padronizadas de representação, em expressões simbólicas do papel atribuído aos monumentos. Estes eram registrados pelo fotógrafo de maneira similar em suas reproduções fotográficas e em seus filmes: em geral, com a câmera lateralizada e baixa, levemente contra-plongée. Para Izabel Liviski, estas características estilísticas contribuía para mediar em seus registros um toque de contemplação, assim como imbuía um certo porte altivo aos perfis de bronze.⁶⁴⁰ Desta maneira, como verdadeiras personagens urbanas, as esculturas que habitavam os meandros da cidade eram apropriadas pela narrativa fílmica e integradas à paisagem local. Estas instrumentalizavam o sentido ritualístico e celebrativo no entorno das obras de João Turin, assim como as de outros escultores, a partir de estratégias padronizadas de representação, em expressões simbólicas que reforçavam o papel de perpetuação histórica atribuído aos monumentos.⁶⁴¹

No fragmento referente a Curitiba do filme *Cidades do Paraná*, Groff destacou imagens de três esculturas públicas. A primeira a aparecer foi a obra escultórica de Rodolpho Bernardelli, que integra o Monumento ao Barão do Rio Branco, instalado na Praça Generoso Marques (Figura 146). A câmera movimenta lentamente o olhar da base do monumento para o seu topo. No plano, o fotógrafo realiza uma tomada lateral em relação à obra, com a fachada do Paço Municipal ao fundo, de onde surge uma torre com o grande relógio instalado pela antiga Relojoaria Raeder. E logo abaixo deste, como guardiãs do tempo, também nos observam as esculturas de decoração arquitetônica feitas pelo arquiteto Roberto Lacombe⁶⁴² entre 1914 e 1916, que detalham o prédio em estilo nouveau.

⁶³⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. 2016. Op. Cit. p.169.

⁶⁴⁰ LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007, N.p.

⁶⁴¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. 7ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2013. p.486.

⁶⁴² Roberto Lacombe foi o primeiro docente da cadeira de Artes Aplicadas na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Participou dos projetos relacionados à construção de Brasília junto a Oscar Niemeyer. Apesar disso, são encontradas poucas informações claras relacionadas à sua biografia. Ver um resumo em: FICHER, Sylvia. *O Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia Mackenzie*. Disponível em: mackenzie.br/fileadmin/ARQUIVOS/Public/1-mackenzie/universidade/unidades-academicas/FAU/SFicher_EEMack.pdf.



Figura 146 – Plano do Monumento ao Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques.
Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 19'35''- 19'44''. Cinemateca de Curitiba.



Figura 147 - Plano do Monumento a Carlos Gomes, Praça Carlos Gomes.
Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. 20'37''- 20'50''. Cinemateca de Curitiba.

Para além deste monumento, as demais esculturas públicas apresentadas no filme de Groff são de autoria de João Turin. Em outro momento da fita, o fotógrafo realiza um registro direto do busto de Carlos Gomes (Figura 147), sem inserir muitos detalhes da praça como pano de fundo. A fisionomia de Carlos Gomes fica bem visível pela proximidade da câmera, assim como as inscrições em seu pedestal. Cumpre mencionar que a decisão tomada por Groff de dar destaque a essa escultura, em detrimento de outros bustos instalados pela cidade, pode ter relação com o fato de naquele mesmo ano de 1936 era comemorado o “Centenário de Carlos Gomes”. Na data, foram distribuídas medalhas cunhadas por José Peón, que tinham de um lado o rosto do compositor, e do outro uma mensagem ufanista.⁶⁴³

Já no plano referente à Praça Tiradentes (Figura 148), ao contrário, o monumento esculpido por Turin não é o tema principal da cena, pois o que mais se destaca na imagem é a circulação dos bondes e dos transeuntes, e figura em cena como mais um dos personagens que habitavam os arredores da praça. Inicialmente a escultura de Tiradentes encontra-se deslocada no enquadramento, quase no extracampo (Figura 148A), mas com a movimentação horizontal da câmera ela acaba recebendo maior peso compositivo. O monumento é visto de uma perspectiva diferente daquela utilizada para o registro das outras obras escultóricas no filme, pois aparece de costas para a câmera. Ao final da cena, a moça que encontrava-se sentada em primeiro plano nota a presença do fotógrafo e olha diretamente para a câmera (Figura 148C), para logo em seguida virar-se de costas, com o olhar voltado em direção ao monumento. Independentemente de sabermos se a intenção dela era ou não voltar-se para a escultura, esse gesto de interação com o monumento ao fim corrobora para destacar e naturalizar a sua presença em cena.

⁶⁴³ Uma reprodução da medalha mencionada pode ser vista no Anexo III, seção 4B. Já observamos nos capítulos anteriores como as festividades relacionadas aos “centenários” eram instrumentalizadas para a manutenção da memória e da identidade; e, em Curitiba, como estas datas cívicas estimulavam a circulação de imagens de diferentes linguagens. Nesse contexto, a importância da produção numismática de José Peón para o campo da escultura paranaense valeria uma pesquisa à parte. Salienta-se que a moeda já teve papel central, mais que o mármore e o bronze, enquanto recurso de representação e identificação de retratos em grande escala: “antes da redescoberta do número significativo de retratos de mármore em tamanho real, acreditava-se que as moedas ofereciam uma visão mais vívida, autêntica e acessível dos regentes romanos [...] que conferia a elas uma confiabilidade histórica [...]. Moedas, mais do que tudo, estamparam os rostos de imperadores no cenário cultural renascentista. [...] Não é exagero dizer que, nesse período, europeus abastados e instruídos teriam reconhecido os principais tipos de moedas como mais tarde viriam a reconhecer esculturas antigas célebres. Foi só nos últimos trezentos anos, mais ou menos, que a antiguidade clássica passou a ser definida com tanto afinco pelo mármore. [...] As imagens em moedas, mais do que em escultura, eram os modelos a que os artistas se voltavam primeiro quando queriam criar novos retratos imperiais”. BEARD, Mary. Moedas e retratos, antigos e modernos. In: *Doze Césares: Imagens de poder do mundo antigo ao moderno*. São Paulo: Todavia, 2022. p.101-108.

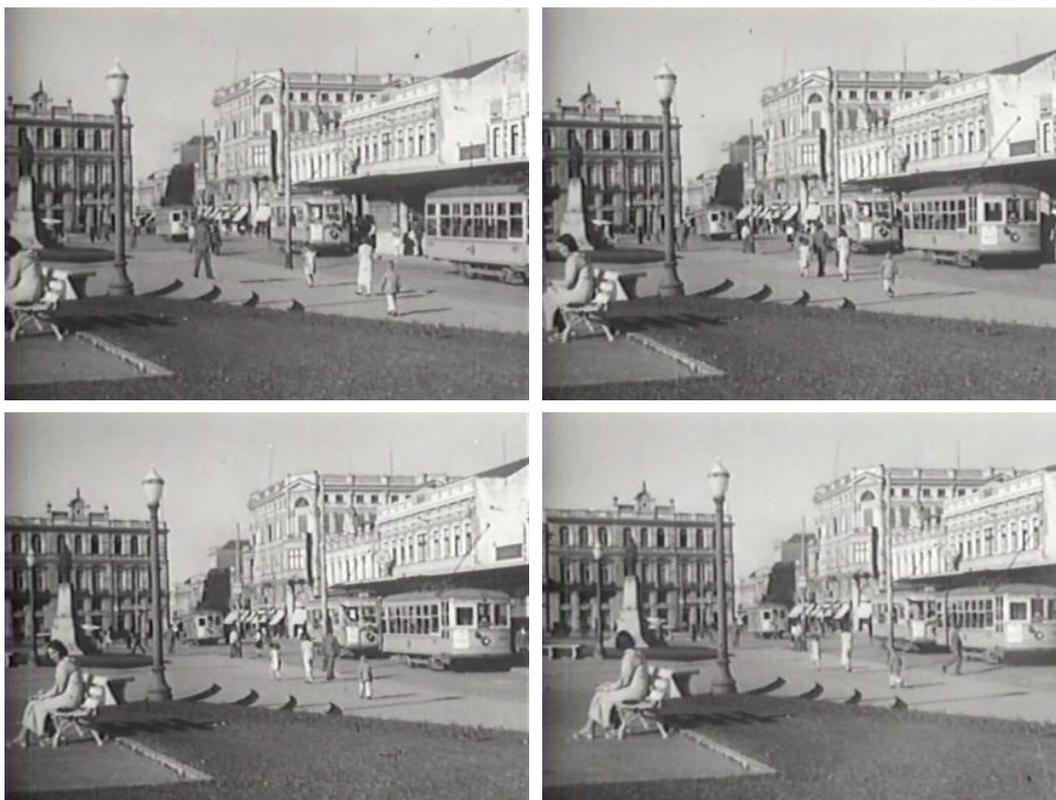


Figura 148 – Plano com visão posterior do Monumento a Tiradentes. Praça Tiradentes.
Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 21'12''- 21'19''. Cinemateca de Curitiba.

Por fim, ainda considerando as representações feitas por João B. Groff a partir das obras escultóricas públicas de João Turin, vale também considerar o papel de destaque dado para um monumento erigido em 1928 na Lapa, cidade do interior do Paraná, como homenagem ao General Antônio Ernesto Gomes Carneiro (1846-1894). Pois, no fragmento dedicado a essa localidade dentro do filme (13'03'' a 14'34''), o fotógrafo designou uma interseção inteiramente ao registro dessa obra escultórica (Figura 149), destacando-a e às construções no entorno da Praça General Carneiro como os principais elementos locais. A sequência começa com um card de intertítulo, onde apresenta o assunto dos segundos finais do trecho *Lapa*, reservados à “Estatua do General Carneiro” (Figura 149A). Depois, Groff insere quatro outros planos com ângulos diferentes. No primeiro, ele apresenta a obra desde o seu pedestal, com um movimento vertical de câmera em contra-plongée, mostrando no percurso o baixo-relevo e a escultura que integram o monumento (B-D). No plano seguinte, o fotógrafo faz um close para mostrar detalhes do relevo (E). Depois, a câmera se afasta e mostra dois planos consecutivos, onde o monumento é observado lateralmente. O excerto finaliza com um movimento horizontal da câmera, mostrando de forma panorâmica os arredores da praça (F-H). Ainda sobre esta escultura, é preciso destacar que a inauguração da mesma recebeu grande destaque da *Ilustração Paranaense* e também obteve a atenção do fotógrafo Guilherme Glück, então residente na Lapa.



Figura 149 – Sequência “Estatua do General Carneiro”, no fragmento sobre a Lapa.
Fonte: Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 13’36’’- 14’15’’. Cinemateca de Curitiba.

Importante frisar que os registros destes planos com a presença dos monumentos nas sequências do filme, remetem aos atos cívicos realizados nas datas de suas inaugurações, apesar de elas não aparecerem diretamente em cena. Reitera-se que, a partir dos anos 1920, a *estatuamania* paranista que tomara conta da cidade de Curitiba foi responsável pelo fomento de um grande número de inaugurações de bustos. Esse processo de memorialização e monumentalização servia como exemplo pedagógico dos ideais de ordem, progresso e civilização num âmbito nacional, mas, ao mesmo tempo, forjava uma identidade cívica que se integrava ao imaginário paranista.⁶⁴⁴ Adiciona-se a isto o fato de que o próprio cinema foi constantemente utilizado como propaganda política no início do século XX: “Os dirigentes governamentais alimentavam a imaginação ingênua ou o cálculo matreiro mas inoperante dos produtores deixando-se consagrar à distância, em publicações ou filmes, como amigos número um do cinema brasileiro”.⁶⁴⁵ Nesse sentido, portanto, ao realizar planos com registros destas obras no filme *Cidades do Paraná*, Groff não apenas assumiu as figuras dos monumentos como emblemáticas para as cidades do estado, mas ao remeter às suas presenças, assim como dos outros elementos inaugurados por razões políticas, também aludiu aos seus atos de inauguração, assumindo um posicionamento testemunhal e ritualístico.

Entretanto, observando todas estas esculturas escolhidas por João B. Groff para representarem o estado no filme *Cidades do Paraná*, é curioso notar que nenhum dos personagens de bronze que foram selecionados era referente a um paranaense. Destes, a figura mais próxima da história do Paraná foi Gomes Carneiro, que recebeu homenagem na Lapa por sua participação no conflito do Cerco da Lapa, pelo qual faleceu. Não foram escolhidas, por exemplo, outras esculturas de João Turin que haviam sido feitas em homenagem a figuras paranaenses, como Julia Wanderley, que havia sido instalada em 1927. Ou seja, apesar do filme *Cidades do Paraná* possuir uma reverberação imbuída do ideário paranista – ou seja, de alguma maneira destinado a promover uma identidade singular ao paranaense – por outro lado, em um contexto nacional de embate entre poder central e grupos regionais, e no qual outros agentes culturais discutiam a relação entre cinema e brasilidade, o fotógrafo parece ter escolhido esse recorte intencionalmente, com a provável intenção de dialogar com os propósitos nacionalistas vigentes.

Ademais, se todas as esculturas mencionadas tiveram seus ritos de inauguração, com ampla repercussão, também foram objetos de múltiplas fotografias que circularam em forma de

⁶⁴⁴ PEREIRA, Luis Fernando Lopes. 1996. Op. Cit. p.10.

⁶⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. 2016. Op. Cit. p.60.

cartões-postais e ilustrações em revistas (o que reitera nosso argumento que aproxima o filme de Groff a essas formas de proliferação visual contemporâneas ao primeiro cinema). Esses materiais fotográficos endossavam discursos em comum no entorno das figuras homenageadas, e mostravam a presença do público e das instituições que colaboravam com as cerimônias. A partir dessa reflexão, considera-se também que quando realizava um desses registros, o fotógrafo em geral perambulava o ambiente no entorno do referente e decidia, a partir de sua própria montagem mental, qual seria o melhor ângulo para o registro. Portanto, em cada imagem podemos identificar que os planos inseridos no filme tratavam-se de apenas alguns instantes dentre todas as possibilidades pelas quais passara a câmera. No entanto, juntas, as imagens nos oferecem uma sensação panorâmica – e quanto mais ângulos feitos no entorno da obra, maior era essa sensação. Assim, para além das diversas imagens em potencial percebidas pelas lentes da câmera, também a montagem oferecida contribuía para que os observadores indiretos conseguissem organizar uma percepção sobre a tridimensionalidade das obras escultóricas, ainda que de maneira fragmentada.

EPÍLOGO

CONSIDERAÇÕES SOBRE “O GIGANTE MARUMBI”

*Teu livre-arbítrio, meu ódio-amor?
O distendido flanco do tigre
Sobre teu peito vivo.
Esculpida alvorada.
Tua pretensa caça
Na cara de granito.
Não é a mim que persegues
Nem és tu aquele que persigo.⁶⁴⁶*

Quem encontrar esta tese daqui dez ou vinte anos talvez não se lembre de que houve uma frase repetida pelas redes, desde janeiro de 2020, dizendo que momentos históricos são muito menos atraentes quando vivenciados pessoalmente. De fato, com a experiência traumática de um início de século solapado por subsequentes crises e pelo luto, não existe pessoa no planeta que não tenha sido de algum modo afetada pela história, que não estivesse ao menos atordoada. Como pesquisadora, se aprendi algo com João Turin durante a meia década em que passamos juntos – eu e os seus retratos – é sobre a grande distância que existe entre as intenções e a dura realidade que delas se desdobra. Basta comparar os festejos do Centenário da Independência – assunto pelo qual passeamos em vários capítulos – com a situação distópica em que nos encontrávamos durante o nosso bicentenário, no ano de 2022.

Se, por um lado, o contexto dos novos “anos 20” em nenhum momento facilitou a escrita desta tese, por outro lado, em determinado momento fui surpreendida ao encontrar tão francamente, em minha experiência pessoal, uma nova identificação com a figura de João Turin. Percebi que eu mesma havia sido transformada e já era minha própria versão de um “lobo da estepe”, por assim dizer, uma pesquisadora dilacerada. Assumo que esta nova e soturna lente inspirou muitos dos desvios tomados por esta tese, abrindo outras portas e através delas enfrentando as lacunas, as brechas, os entremeios, os vazios, os silêncios, os esquecimentos – era uma poética absoluta do desvio, mais ou menos como ocorria na vida real. Mas não se pode dizer, tampouco, que meu inacreditável contexto pessoal foi a única motivação para as adaptações dos objetivos desta tese. O projeto inicial, como de costume,

⁶⁴⁶ HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017. p.388.

era muito mais ambicioso, praticamente uma tese-monumento (com o perdão do trocadilho acadêmico). Pois, naquele ponto, eu era uma historiadora mais otimista sobre minha capacidade de resistência, de adaptação. Eu colecionava exemplos lindos de imagens mistas entre a fotografia e outras linguagens, com os quais acreditei que poderia resolver, não apenas a relação fotografia-escultura, como a fotoescultura, a fotogravura, a fotomontagem e o cinema. Então obviamente, sendo todos estes problemas muito maiores do que uma tese só poderia tentar responder, mantive um interminável processo de reconfiguração até compreender que na verdade a motivação deste estudo não seria exatamente o problema da intermedialidade, mas sim o indivíduo que a experimentava.

O João Turin é um desses sujeitos tão presentes no imaginário local que todos os conterrâneos com o mínimo de interesse histórico têm a impressão de brevemente conhecê-lo, por meio de sua obra. Por isso, a seleção de casos exemplares para a análise foi uma responsabilidade que exigiu todo o meu desprendimento. Escolhas precisaram ser feitas, e tenho plena convicção de que há ainda dezenas de obras e casos perfeitamente relevantes que poderiam ser lidos sob a luz da problemática desta tese. Mas, até aqui, caminhei nas direções possíveis para “lançar novamente os dados e fazer novas perguntas”, tentando “rasgar o clichê já formado pela fetichização da memória”⁶⁴⁷ – decisões as quais talvez pareçam inusitadas ao leitor que quiser buscar nesta tese o imortal João Turin dos pinhões e dos felinos. Pois, se há algo que certamente guiou minha intuição no transcorrer destas decisões era o desejo de que o Turin dos meu leitores não fosse uma estátua em um pedestal de mármore, mas um homem comum, que, como nós, fez de sua vida o que lhe era possível. Neste sentido, esta tese não teve e não terá nenhuma pretensão de provar qualquer hierarquia ou excepcionalidade, seja para a categoria profissional do artista, como para sua linguagem, ou o gênero de representação. Esta frase poderia soar estranha aos devotos da “grande arte”, mas trata-se da simples observação de que neste estudo a escultura não foi tratada como um *métier* elevado, mas sim – aqui parafraseando as tautológicas rosas de Gertrude Stein⁶⁴⁸ – que todo *trabalho é trabalho, é um trabalho*.

Em razão desta convicção pessoal, pareceu-me importante encontrar nas fontes também o fio das influências – e por isso procuro sempre olhar para os professores por trás dos “gênios”, os responsáveis pela instrumentalização e capacitação de um indivíduo que

⁶⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017. p.100.

⁶⁴⁸ STEIN, Gertrude. Sacred Emily. In: *Geography and plays*. Boston: The Four seas company, 1922. p.187. Disponível em: archive.org/details/geographyplays00steirich

realiza um trabalho relevante. Aliás, uma das motivações que me fizeram procurar tantos paralelos no entorno de Turin era tentar mapear os outros escultores que estiveram em seu caminho, em especial com a pergunta (ainda por responder) de quem eram afinal os primeiríssimos escultores atuantes no Paraná. Pois ficou claro que, apesar de Turin ser geralmente considerado como um artista “pioneiro”, houve, como levantado, um ofício escultórico em Curitiba antes de Turin. Reafirmo que, sem nenhuma pretensão de postular quem veio antes ou depois, ainda parece-me necessário questionar as posições e alcunhas sedimentadas pelo tempo, buscar respostas novas para o que já parece estabelecido. Pois, nas palavras de Sandra Pesavento, “o social passado não é um dado posto, um fato definido, mas algo reconstruído a partir de interrogações e [...] uma prática de experimentação que recusa as evidências e aparências da realidade para resgatar os detalhes e traços secundários, num entrecruzamento máximo de relações”.⁶⁴⁹ Mas, é importante dizer também que essa lacuna habitada por escultores não é uma descoberta surpreendente, e nem inexplicável. A escultura brasileira em si representa um grande e praticamente inexplorado terreno, em particular se comparada com a pintura. E certamente, no Paraná, o esquecimento é preservado de forma ainda mais potente.

Aliás, com relação ao problema da amnésia e à sedimentação de personalidades paranaenses, dentre todas as questões altamente relevantes ao tema desta tese, mas que ainda ficaram em aberto, destaco uma atualíssima, que ocorreu no tempo presente à realização de minhas pesquisas: o caso da ampliação da escultura *Marumbi*, instalada como monumento no Memorial Paranista.⁶⁵⁰ O memorial atualmente abriga uma coleção significativa das esculturas de João Turin, que foram doadas por Samuel Lago após passarem pelo processo de fundição, em séries de doze cópias. Destas, uma cópia de cada escultura foi colocada em exibição permanente nessa exposição individual sobre Turin, dentro do Memorial Paranista. Além destas, foram ainda realizadas cópias para serem colocadas no pátio do local, estas fundidas em séries de três cópias, entre elas o *Guairacá* e o *Marumbi*, ampliadas para uma escala monumental a partir de moldes desenhados digitalmente e materializados com impressoras 3D.

⁶⁴⁹ PESAVENTO, Sandra. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, Cesar Barcellos; PETERSEN, Silvia; SCHMIDT, Benito; XAVIER, Regina (Orgs.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre:ed. UFRGS, 2000. p.233.

⁶⁵⁰ Espaço cultural que ocupou o lugar do antigo Centro de Criatividade de Curitiba e da finada Casa Erbo Stenzel (incendiada e demolida inadequadamente em 2017), dentro do parque São Lourenço, em 2020.

A tecnologia de impressão em 3D, a grosso modo, começou a ser utilizada nos anos 1980, com a invenção da estereolitografia, um método aditivo de fabricação baseado na sobreposição de camadas plásticas, formadas por meio de um procedimento fotoquímico – ou seja, literalmente, esculpindo por meio da luz. Para além das terminologias técnicas, o que interessa a este último comentário, é a proximidade desta tecnologia com outro procedimento criado no século XIX pelo pintor francês François Willème (1830-1905), o “pantógrafo”, primeiro equipamento a executar fotoesculturas.⁶⁵¹ Ao partir da projeção de retratos fotográficos para realizar a modelagem diretamente em gesso, a fotoescultura permitia tanto a redução de uma figura quanto sua ampliação, reproduzindo bustos ou o corpo inteiro.⁶⁵²

No campo da visualidade, essa vontade de traduzir imagens bidimensionais em objetos tridimensionais de modo automático está associada, é claro, à própria consciência comercial sobre a importância dos meios fotográficos para o ofício escultórico, desde a invenção do daguerreótipo. A técnica da reproduzibilidade em sua versão tridimensional não passou despercebida a Walter Benjamin, que comentou entre suas *Passagens* um excerto de Théophile Gautier sobre a questão:

O pantógrafo, cujo princípio também está presente no fisionotrafo, foi o aparelho que conseguiu transcrever automaticamente sobre uma massa de gesso os traços calcados originalmente sobre o papel, conforme exigia a fotoescultura. O modelo, neste procedimento, constituía-se de 24 vistas simultâneas [...]. A fotoescultura não é uma *grande dame*, como a estatuária. Ela sabe se reduzir, e se contenta com uma prateleira como pedestal, feliz por ter reproduzido fielmente uma fisionomia⁶⁵³

A fotoescultura foi, enfim, mais um daqueles excêntricos maquinismos modernos que em seu próprio tempo não encontraram tão grande sucesso, mas, apesar de suas limitações, continuariam relevantes durante o século XX até eventualmente encontrarem a sua viabilidade.⁶⁵⁴ De fato, o procedimento de François Willème foi relativamente conhecido na França, tendo provocado reações entre os artistas na virada do século, incluindo-se entre

⁶⁵¹ GALL, Jean-Luc. Photo/Sculpture: L'invention de François Willème. *Études photographiques*, v.3. 2005.

⁶⁵² Exemplos do processo da fotoescultura de Willème e seu resultado encontram-se no Anexo III, seção 4B.

⁶⁵³ GAUTIER, Théophile. Photosculpture. Paris, 1864. Apud. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. v.2. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.1111-1112.

⁶⁵⁴ Como o paraquedas de Franz Reichelt, por exemplo, que faleceu ao testar sua invenção saltando do alto da Torre Eiffel, em 1911. *Death Jump off the Eiffel Tower*. Paris, 1912. MUBI. Disponível em: mubi.com/pt/br/films/death-jump-off-the-eiffel-tower-paris-france.

eles, é claro, o próprio João Turin. A opinião de Turin sobre a aproximação da fotografia com a escultura foi um elemento que abordamos ao início desta tese, por meio de um manuscrito onde ele expressava sua rejeição às “máquinas que reproduzem retratos em escultura”, pois, em sua percepção, estas fabricavam “nada mais do que obras mortas ao ponto da vista de arte”.⁶⁵⁵

Pois bem, com base nesta fonte documental, que leva uma opinião registrada por João Turin de “próprio punho”, resta ao nosso tempo problematizar a decisão de empregar em suas obras, justamente, uma tecnologia que o escultor contestara. No caso específico de *Marumbi*, registra-se que a versão originalmente concebida por ele tinha 42 centímetros de altura (Figura 150), enquanto a nova versão ampliada e depositada sobre um pedestal imenso em frente ao Memorial Paranista é sete vezes maior, portando três metros de altura (Figura 151).⁶⁵⁶

Pergunto-me o que diria Turin sobre essa forma de apropriação póstuma e, especificamente, sobre a transposição substancial e desmedida de escalas. Pois, ao transformar figuras que haviam sido concebidas para exibir determinada materialidade e fatura, o processo automático de reprodução, ampliado acima da sua proporção natural, altera “justamente o valor icônico original da imagem”. Na era digital, as “imagens que, como reproduções, apresentam uma realidade otimizada [...] são domesticadas ao serem tornadas consumíveis”, “feitas de refém pelo real” e “destroem a semântica e a poética especiais da imagem, que é mais do que uma mera reprodução do real” – desta maneira, “elas são retiradas de sua verdade”, de acordo com Byung-Chul Han.⁶⁵⁷

Ao considerar a influência e impacto da fotografia como meio de reprodução de obras de arte, Gisèle Freund⁶⁵⁸ também analisa o poder da fotografia na representação de esculturas, ressaltando sua influência sobre como as reproduções podem distorcer as dimensões e a escala original ao criar uma nova percepção e entendimento da obra. Em concordância com estas considerações sobre o falseamento da imagem, argumenta-se que a reprodução não foi capaz de adaptar na nova escultura a expressão plástica do artista, a sua substância indicial, do mesmo modo como um escultor, e como ele próprio, a teria solucionado.

⁶⁵⁵ TURIN, João. Manuscrito nº 637a. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

⁶⁵⁶ BESSA JUNIOR, Vicente de Oliveira. *Marumbi é a primeira escultura instalada no Memorial Paranista*. Arquivo João Turin. 17 nov. 2020. Disponível em: joaturin.com.br/marumbi-e-a-primeira-escultura-instalada-no-memorial-paranista.

⁶⁵⁷ HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018. p.53.

⁶⁵⁸ FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015. p.87-91.



Figura 150 – Retrato de João Turin junto à versão original da escultura *Marumbi*.
Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)



Figura 151 – Instalação do monumento *Marumbi* no pátio do Memorial Paranista. Maringas Maciel, 2020.
Fonte: BESSA JUNIOR, 2020. In: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

Por conseguinte, o caso de *Marumbi* mereceria uma discussão direta sob a questão da originalidade, considerando-se que o problema da reprodução ampliada não abrange uma questão apenas técnica, mas ela falseia ao mesmo tempo a memória do artista. Isto porque João Turin não foi realmente um escultor monumental – no sentido mais objetivo da palavra – tendo realizado a maior parte das suas esculturas em formatos de pequena escala. Como dito por Dalton Trevisan, enquanto “no homem tudo era grande: a manzorra, o narigão vermelho, o brado retumbante. Na obra, tudo pequeno: concepção, fatura, material”.⁶⁵⁹ Precisamente: por maior que fosse o artista, sua dedicação ao trabalho, sua homenagem nostálgica ao “gigante Marumbi”,⁶⁶⁰ por mais ambiociosos que fossem seus propósitos poéticos na execução dos felinos – esse peso forjado do *Marumbi* gigante parece não estar perfeitamente amoldado à sua identidade provinciana, tão longamente esculpida por sua própria narrativa. Nesse contexto, como as marcas originais que ficaram distorcidas pela duplicação, o sequestro dos usos autocráticos da memória pública acentua esse falseamento histórico.

O paradoxo da memória e do esquecimento sempre teve sua melhor encarnação no meio constituído por monumentos e memoriais. Robert Musil acertou ao sugerir que nada é tão invisível no meio urbano quanto um monumento. Além disso, há uma longa história de monumentos que são vandalizados, derrubados e ressuscitados, e que tornam a desaparecer. [...] Durante algum tempo [...] servirão como grandes pontos turísticos. Mas quem pode garantir sua longevidade na mente popular, quando houver desaparecido o surto de expansão da memória?⁶⁶¹

Sob a luz de eventos tão recentes, evidencia-se a contribuição de uma concepção de estudo interdisciplinar e multifacetada, direcionada ao âmbito específico dos intermédios lacunares entre estas duas linguagens visuais aqui em questão. Pois, apesar de manifestar-se contra a escultura “automática”, João Turin reconhecia na fotografia uma ferramenta precisa de estudo para a representação retratística, assim como um meio de permitir que suas criações fossem apreciadas por um público amplo, ajudando a consolidar sua notabilidade. Portanto, a compreensão de Turin sobre a técnica fotográfica era, sobretudo, de caráter funcional. Por essa razão, manteve extenso registro fotográfico das suas próprias obras – uma atitude de auto-documentação que, pela vontade imprevisível do destino, tornou-se também um rastro, uma coleção das ruínas das suas obras perdidas. E a estes artefatos deu-se, inclusive, a oportunidade

⁶⁵⁹ TREVISAN, Dalton. Turin. In: *Dinorá*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p.110.

⁶⁶⁰ TURIN, João. Manuscrito nº 455. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

⁶⁶¹ HUYSSSEN, Andreas. A cultura da memória em um impasse: memoriais em Berlim e Nova York. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p.140.

de replicar-se também *Pietá* (de 1917); assim como promover-se a releitura da obra *No Exílio* (original de 1911), a qual durante a finalização desta tese, foi esculpida por Luna do Rio Apa com base nas antigas fotografias dela sobreviventes (Figura 152).⁶⁶²



Figura 152 – Finalização da réplica de *No Exílio*, fundida em bronze e instalada no Memorial Paranista. Fotografia de Cido Marques. Curitiba, setembro de 2023.

Fonte: Agência de Notícias, Prefeitura de Curitiba (curitiba.pr.gov.br/noticias)

O estudo das experiências práticas e percepções de um escultor em relação à fotografia, dentro do contexto das tendências modernas do século XX, face ao seu profundo entrelaçamento com a tradição artística, pode contribuir significativamente para a compreensão da interseção dessas duas formas de expressão em nossa cultura visual, esclarecendo inclusive, como visto, sobre o próprio tempo presente. Deste modo, pelo decurso observado neste estudo, soa-nos bastante familiar que, mesmo no século XXI, a obra de João Turin permaneça reverberando nas reportagens ilustradas por fotografias, nos veículos oficiais e da imprensa, por meio da veiculação

⁶⁶² *Dois obras de João Turin dadas como perdidas foram recuperadas*. Gazeta do Povo. 01 nov. 2023. Disponível em: gazetadopovo.com.br/pino. Na agência de notícias oficial da prefeitura, foram veiculadas as seguintes notícias sobre o caso de *No Exílio*: PREFEITURA DE CURITIBA. *Curitiba vai ganhar obra esquecida de João Turin em comemoração aos 330 anos da cidade*. 3 nov. 2022; PREFEITURA DE CURITIBA. *Greca entrega escultura perdida de João Turin e completa legado do Memorial Paranista de Curitiba*. 21 set. 2023. Disponíveis em: curitiba.pr.gov.br/noticias.

online de instantâneos digitais (em *posts, tweets, selfies, reels, stories* – os formatos “da moda” nos anos 2020). Mas, sublinha-se que no tempo das redes sociais a fotografia da escultura extrapola a sua coletivização e reforça o seu falseamento diretamente por meio da virtualização e do desligamento da realidade material: “a hiperfotografia abre um espaço autorreferencial, hiper-real, que está completamente desacoplado do referente”, de modo que “o real existe nela apenas sob a forma da citação e do fragmento”.⁶⁶³

Em sua gênese, a tecnologia fotográfica desempenhou um papel crucial na reorganização dos usos e funções das imagens, evidenciando as alterações da percepção visual na medida em que os avanços tecnológicos alteravam a forma como a sociedade interagia com elas. Assim como a estatuária era fundamental na invenção de uma memória coletiva, na celebração de figuras históricas e na criação de um imaginário urbano, a fotografia se tornou um meio essencial para a criação e promoção pedagógica destas mesmas esculturas. A importância dessa mídia na recorrente documentação e divulgação de esculturas demonstra a complexidade da influência mútua entre as disciplinas visuais e destaca o papel da fotografia na consolidação histórica da arte. Assim, influenciando a percepção da própria obra de arte, a fotografia não foi meramente um dispositivo de arquivamento, mas também um agente transformador sobre o lugar da escultura em nosso contexto, ao possibilitar a democratização do olhar rememorado sobre aquelas figuras de bronze.

⁶⁶³ HAN, Byung-Chul. 2018. Op. Cit. p.109.

*Receba, papel branco, o que sinto
 neste momento de alegria dentro de mim.
 Não sei se são os últimos beijos
 do esplendor da vida,
 ou se se renova a seiva vetusta
 para novas realizações de meu sonho.*

*Como é bela a vida
 para os que sabem a sentir junto de si.
 Viver num jardim que tudo nos encanta
 e tudo nos fala
 a linguagem sublime de forma e de cor.*

*Viver, viver, grita minha alma
 e renovar sonhando até o último adeus,
 que será o grito: ——— eu te amei.⁶⁶⁴*



Figura 153 – João Turin em seu ateliê. Curitiba, n.d.
 Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)

⁶⁶⁴ Esta estruturação em versos e estrofes é uma edição adaptada a partir do manuscrito que foi originalmente anotado por João Turin em forma corrida. TURIN, João. Manuscrito nº 287. Curitiba, 1945. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

REFERÊNCIAS E FONTES

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O dia do juízo. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Os fantasmas de Eros. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. O rosto. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGULHON, Maurice. La 'statuomanie' et l'histoire. *Histoire vagabonde: ethnologie et politique dans la France contemporaine*. v.1. Paris, Gallimard, 1988.
- ALBUQUERQUE, Mário Marcondes de. *Cem anos de estradas de ferro no Paraná*. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense, Curitiba, v.45, jan. 1987.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de; RENAUX, Maria Luiza. Caras e modos dos migrantes e imigrantes. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes - Cinema. São Paulo, USP, 1989.
- ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ANJOS, Marlon dos. *Falsificação e autenticidade: a arte como convenção*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2016.
- ANTUNES, Gisela Abad Lemos. *Que Leão é esse? Significados de leões em marcas comerciais em Pernambuco entre 1904 e 1920*. Dissertação de Mestrado em Design. Escola Superior de Desenho Industrial, UERJ. Rio de Janeiro, 2010.
- ARAÚJO, Adalice. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. v.1. Curitiba: Edição da autora, 2006.
- ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Phillippe. *História social da criança e da família*. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARMÁIZ, Jorge L. Crespo. Impacto cultural de la estereoscopia: los sistemas educativos. In: *La primera sociedad mediática: fotografía, estereoscopia y el nuevo orden visual*. Porto Rico: Edição do autor, 2016.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AVOLESE, Claudia Mattos; DALCANALE, Patrícia (Orgs.). *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

BACHELARD, Gaston. A imensidão íntima. In: *A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1984.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. UFPR. Curitiba, 1993.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *O verde na metrópole: a evolução das praças e jardins em Curitiba (1885-1916)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1998.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *Praças de Curitiba: espaços verdes na paisagem urbana*. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.30, nº131, set. 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BEARD, Mary. Moedas e retratos, antigos e modernos. In: *Doze Césares: Imagens de poder do mundo antigo ao moderno*. São Paulo: Todavia, 2022.

BECKER, Jane. Merdardo Rosso: Photographing sculpture and sculpting photography. In: KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art; Yale University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. 1928. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a Obra de Arte: Técnica, imagem e percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento; Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única; Infância Berlinense: 1900*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. v.1; v.2. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

BERGER, John. O terno e a fotografia. In: *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGSON, Henri. O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista. In: *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BESSA JUNIOR, Vicente de Oliveira. *Marumbi é a primeira escultura instalada no Memorial Paranista*. João Turin. 17 nov. 2020. Disponível em: joaoturin.com.br/marumbi-e-a-primeira-escultura-instalada-no-memorial-paranista.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. nº 19. Jan.-Abr. 2002.

- BORGES, Eliana. FRESSATO, Soleni. *A Arte em seu Estado: História da Arte Paranaense*, v.1. Curitiba: Medusa, 2008.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BOSCHILIA, Roseli. *Cores da cidade: Riachuelo e Generoso Marques*. Boletim Romário Martins. v.23, nº110. Curitiba: FCC, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*. São Paulo: Edusp; Zouk, 2007.
- BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: espetáculo nas máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BUENO, Luciana Estevam Barone. *O Paranismo e as Artes Visuais*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- BUSNARDO, Larissa. *A trajetória social de Júlia Wanderley: uma 'pioneira' na coleção de fotografias*. Curitiba, 2013. Monografia de Graduação, Licenciatura em Artes Visuais, UNESPAR/FAP, Curitiba, 2013.
- BUSNARDO, Larissa. *Fotografias pictóricas; pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2018.
- CADORI, Sabrina Rosa. *Entre lápis e pincéis: O ensino de desenho e pintura na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (1886–1917)*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2015.
- CALDERA, Alejandro Serrano. *Filosofia e Crise: pela filosofia latino-americana*. Petrópolis: Vozes, 1984.

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

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária*. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, 25 nov. 2005.

CARNEIRO, Cintia. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná*. Curitiba: SAMP, 2013.

CARVALHO, Maria João Vilhena de. *Escultura: Normas de inventário – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

CHARNEY, Noah. *The Thefts of the Mona Lisa: On Stealing the World's Most Famous Painting*. New York: Arca Publications, 2011.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a História*. Topoi. Rio de Janeiro. Mar. 2002.

CHÉROUX, Clément. A sense of context: amateur photography in the late nineteenth century. In: EASTON, Elizabeth (Org.). *Snapshot: painters and photography, Bonnard to Vuillard*. London: Yale University Press, 2011.

CHILLÓN, Alberto Martín. A indústria da escultura. In: *A escultura e seu ofício no Brasil do Segundo Reinado (1840-1889)*. Tese de Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea. UERJ. Rio de Janeiro, 2017.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CORREIA, Ana Paula Pupo. *Pelo Paraná Maior: As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX*. I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade. Porto Alegre, 2015.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Figuras populares no documentário silencioso brasileiro. *Imagofagia*, n°8, 2013.

COSTA, Roger Renilto Diniz. *O 'Tiradentes' de João Turin*. XIV Encontro regional de História. Unespar. Campo Mourão, out. 2014.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. *Suspenções da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.

DANIEL, Malcolm. *Edgar Degas, Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999

DAZZI, Camila. O uso da fotografia por artistas brasileiros ao final do século XIX. *Revista Esboços*. Florianópolis, v. 19, n. 28, dez. 2012.

DE BONA, Theodoro. *Curitiba: Pequena Montparnasse*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2004.

DEMPSEY, Amy. Impressionismo In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da Arte Moderna*. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do Design*. São Paulo: Blucher, 2000.

DESTEFANI, Cid. *A cruz do alemão*. Curitiba: Edição do autor, 1993.

DIAS, Vera; BUENO, Alexei. *Os monumentos do Rio de Janeiro: inventário 2015*. 1ªed. Rio de Janeiro: Nau das Letras, 2015. Ver também: inventariosmonumentosrj.com.br.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Academia das Ciências de Lisboa. Disponível em: dicionario.acad-ciencias.pt

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Estado do Paraná. Curitiba: Editora do Chain; Banco do Estado do Paraná, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Medusa, 2018.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9.ed. Campinas: Papyrus, 2006.

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

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ERVEN, Herbert Munhoz Van. *Júlia Wanderley*. Curitiba: Livraria Mundial, 1945.

EUGENE Jean de Bremaecker, *sculpteur*. Les monuments aux morts: France et Belgique. Université de Lille, Bruxelles. Disponível em: monumentsmorts.univ-lille.fr.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1991.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: Fotografia e Artes Visuais no período das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Arte&Fotografia)

FICHER, Sylvia. *O Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia Mackenzie*. 2017. Disponível em: mackenzie.br/fileadmin/ARQUIVOS/Public/1-mackenzie/universidade/unidades-academicas/FAU/SFicher_EEMack.pdf.

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOGGIATO, Fernanda. *Bicentenário: o padre curitibano e o segundo grito de Independência. Especial do Bicentenário da Independência*. Nossa Memória - Câmara Municipal de Curitiba. Curitiba, 5 set. 2022. Disponível em: curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/bicentenario-o-padre-curitibano-e-o-segundo-grito-de-independencia.

FONDERIES de Chevreuse, Les. Out. 2019. Disponível em: cdn.drouot.com/d/catalogue?path=49/101214/CatalogueFonderie.pdf

FONSECA, Bárbara. *A recepção dos clássicos no movimento paranista: Bento cego, o Homero paranaense*. GAÏA, v.10, n.1, 2019;

FONSECA, Bárbara. *A presença dos clássicos na arte escultórica de João Turin e a identidade paranaense*. Epígrafe, v.9, n.1, 10 ago. 2020.

FONSECA, Bárbara. *Entre Colunas e Pinheiros: a Recepção da Antiguidade nas obras paranistas de João Turin (1927-1930)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2022.

FONTANELA, Noemia; KAMINSKI, Rosane. *Imagens assimétricas do indígena no Paraná*. In: KAMINSKI; NAPOLITANO (Orgs.). *Monumentos, memória e violência*. São Paulo: Letra e voz, 2022.

FONT-RÉAULX, Dominique de. La photographie servante de l'art. In: HEILBRUN, Françoise (Org.). *La photographie au Musée D'Orsay*. Paris: SkiraFlammarion, 2008.

FORGATI, Gabriel. *Catedral Basílica de Curitiba: guia de visitação*. Curitiba: Máquina de Escrever, 2023.

FORGATI, Gabriel. *Um restauro, uma santa e uma basílica: a Catedral de Curitiba no seu centenário e nos 300 anos da cidade (1993)*. Disserta o de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2023.

FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Cole o Arte Moderna: Práticas e debates)

FREITAG, Barbara. A obra de arte, a 'aura' e a perda da aura. In: *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FREUND, Gis le. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

FRIZOT, Michel. Sculpture, between Visual Perception and Photography. In: ECKER, Bogomir; KUMMER, Raimund; MALSCH, Friedemann; MOLDERINGS, Herbert (Orgs.). *Lens-Based Sculpture*. Berlim: Akademie der Künste, 2014.

FRIZOT, Michel. Entre sculpture et photographie:  quivalence et réciprocité. In: FRIZOT, Michel; PINET, H l ne; TIBERGHIEU, Gilles; QUOI, Alexandre. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. Paris: Musée Rodin, 2016.

FROHNE, Ursula. Sculpture since the experience of photography: crystallizations of sculptural and photographic thinking. In: ECKER, Bogomir; KUMMER, Raimund; MALSCH, Friedemann; MOLDERINGS, Herbert (Orgs.). *Lens-Based Sculpture*. Berlim: Akademie der Künste, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALL, Jean-Luc. *Photo/Sculpture: L'invention de François Will me*. Études photographiques, v.3. 2005.

GALIGNIANA, Juan. *Constru o social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Disserta o de Mestrado em Sociologia. UFPR. Curitiba, 2016.

GARB, Tamar. G nero e representa o. In: *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Cole o Arte Moderna: Práticas e debates)

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. Arte e Erudição. In: *Meditações sobre um cavalinho de pau (e outros ensaios sobre a Teoria da Arte)*. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. A escultura ao ar livre. In: *Os usos das imagens: Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOMES, Gilvana. *A Editora Guaiara: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Unesp, Assis, 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016.

GRASSI, Clarissa. *Um olhar... a arte no silêncio*. Curitiba: Edição da autora, 2006.

GRASSI, Clarissa. *A necrópole como reflexo da polis: um estudo sobre a arquitetura tumular do Cemitério Municipal São Francisco de Paula*. XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores, velhos e novos desafios. Florianópolis, 27-31 Jul. 2015.

GRUNER, Clóvis. *Paixões torpes, ambições sórdidas: crime, cultura e sensibilidade moderna (Curitiba, fins do século XIX e início do XX)*. São Paulo: Alameda, 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUERRA, Facundo. A fábrica simbólica da América-Desejo. In: FITZGERALD, Scott. *O Grande Gatsby*. 1925. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMILL, Sarah; LUKE, Megan (Ed.). *Photography and sculpture: the art object in reproduction*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2017. (Issues & Debates)

HAUSER, Arnold. O estatuto social do artista da Renascença. In: *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEILBRUN, Françoise (Org.). *La photographie au Musée D'Orsay*. Paris: SkiraFlammarion, 2008.

HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.

HENISCH, Heinz; HENISCH, Bridget. Mixed Media. In: *The photographic experience*. State College: Pennsylvania State University, 1993.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios (1875-1914)*. 8ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e terra, 2020.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura da memória em um impasse: memoriais em Berlim e Nova York. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JOÃO Turin: vida, obra, arte. Panfleto de exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2015.

JOHNSON, Geraldine. Photographing sculpture, sculpting photography. In: HAMILL, Sarah; LUKE, Megan (Ed.). *Photography and sculpture: the art object in reproduction*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2017.

JUNKES, Lauro. *Roteiro da poesia brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Global, 2006.

KAMINSKI, Rosane. *Concepções de "desenho industrial" no Paraná em fins do século XIX e começo do XX*. Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: FAAP, 2004.

KAMINSKI, Rosane. *A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920)*. XX Encontro da ANPAP: subjetividade, utopias e fabulações. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

KAMINSKI, Rosane. Gosto brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920). In: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André Mendes; GARRAFFONI, Renata Senna. (Orgs.). *Sentimentos na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

KAMINSKI, Rosane. *O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913)*. Brasileira: Journal for Brazilian Studies. v.9, n.1, 2020.

KNAUSS, Paulo. Imaginária urbana: Escultura pública na paisagem construída do Brasil. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA, 2000.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Orgs.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008.

KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art; Yale University Press, 1999.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 5.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *O encanto de Narciso: Reflexões sobre fotografia*. São Paulo: Ateliê editorial, 2020.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, Rio de Janeiro, v. 1, 1984.

LAUDANNA, Mayra; ARAÚJO, Emanuel. *De Valentim a Valentim: A escultura brasileira, século XVIII ao XX*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LEBON, Élisabeth. Les sculpteurs et les Italiens. In: *Dictionnaire des fondeurs de bronzes d'art, France 1890-1950*. Perth: Marjon Éditions, 2003. Disponível em: archive.org/details/dictionnairedesf00001ebo/page/66/mode/2up

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. 7ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

LEITE, José Roberto Teixeira. *João Turin: vida, obra, arte*. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Ed. USP, 1993.

LE RAY, Gisèle. *Rodin et le scandale du Balzac*. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. 28 abr. 2018. Disponível em: gallica.bnf.fr/blog/28042018/rodin-et-le-scandale-du-balzac.

LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007.

LUCA, Tania Regina de. Conectando continentes. In: *A Ilustração: Circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro (1884-1892)*. São Paulo: Unesp, 2018.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAGALHÃES, Marion Brepohl de. *Presença Alemã no Brasil*. Brasília: Ed. UNB, 2004.

MAGALHÃES, Zália; WAGNER, Elizabeth. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, Cinemateca de Curitiba, N.d.

MALINSKI, André; PERIGO, Katiucya. *Turin: “Não sou eu em Curitiba um Rodin, uma glória provinciana?”*. I Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar. Apucarana, 2015.

MARCOCCI, Roxana. *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

MARTINS, Romário. *História do Paraná*. 3ªed. Curitiba: Guaíra, 1953.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENDES, Antonio Celso; STRAUBE, Ernani Costa; KARAM, Paulo Roberto. *Um século de cultura: história do Centro de Letras do Paraná, 1912-2012*. Curitiba: NMC/Estúdio texto, 2013.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAUD, Yves. O artista como corpo. In: CORBIN, Alain (Org.). *História do corpo: as mutações do olhar*. 4ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. In: PALHARES, Taisa Helena (Org.). *Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOLDERINGS, Herbert. Lens-based sculpture: the contribution of photography to sculptural experimentalization. In: ECKER, Bogomir; KUMMER, Raimund; MALSCH, Friedemann; MOLDERINGS, Herbert (Orgs.). *Lens-Based Sculpture*. Berlim: Akademie der Künste, 2014.

MONTEIRO, Ana Filipa Vieira. As funções do retrato. In: *A pose na pintura de retrato. Trabalho de projeto de mestrado em Pintura*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – FBAUP. Porto, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/82613>.

NAPOLITANO, Marcos. A ‘República das Letras’: Os espaços de sociabilidade intelectual. In: *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2018.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, v.10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Gilberto Habib. *Fundação Artística no Brasil*. São Paulo: SESI, 2012.

ORGANIZAÇÃO Pan-Americana da Saúde; OMS. Excesso de mortalidade associado à pandemia de COVID-19 foi de 14,9 milhões em 2020 e 2021. 5 mai. 2022. Disponível em: paho.org/pt/noticias/5-5-2022-excesso-mortalidade-associado-pandemia-covid-19-foi-149-milhoes-em-2020-e-2021.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba*. Dissertação de Mestrado. Setor de Educação, UFPR. Curitiba, 1998.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *A modernidade no sótão: educação e arte em Guido Viaro*. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

PARANÁ, Sebastião. *Chorografia do Parana*. Curitiba: Typografia da Livraria Economica, 1899.

PAYNE, Christopher. The Modelling and Casting Process. In: *Animals in Bronze*. London: ACC, 1988.

PECCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret; FM Editorial, 2011.

REXER, Raissa. Por meio das lentes do pintor: fotografia e bailarinas de Degas. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Orgs.). *Degas: dança, política e sociedade*. São Paulo: MASP, 2021.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: Blucher, 2009.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando Iras rumo ao progresso: Ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829-1889*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

PERIGO, Katiucya. A essência da arte brasileira escapa pelas fendas do figurino importado. In: *Arte: limites e contaminações*. 15º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: UNIFACS, 2006. v.2.

PESAVENTO, Sandra. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, Cesar Barcellos; PETERSEN, Silvia; SCHMIDT, Benito; XAVIER, Regina (Orgs.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre:ed. UFRGS, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: Território do historiador. In: RAMOS; PATRIOTA; PESAVENTO (Orgs). *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PILOTTO, Erasmo. *João Turin*. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1952.

PINET, Hélène. (Org.). *Rodin, do ateliê ao museu: fotografias e esculturas*. São Paulo: Base sete projetos culturais, 2009.

PINET, Hélène. Des sculpteurs et la photographie: Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi, Henry Moore, David Smith. In: FRIZOT, Michel; PINET, Hélène; TIBERGHIE, Gilles; QUOI, Alexandre. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. Paris: Musée Rodin, 2016.

POHLMANN, Ulrich. Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900. In: KOSINSKI, Dorothy. *The artist and the camera: Degas to Picasso*. San Francisco: Yale University Press, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. v.2, nº3. Rio de Janeiro, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. v.5, nº10. Rio de Janeiro, 1992.

POMBO, José Francisco da Rocha. Golpe de vista geral sobre o Paraná dos nossos dias. 1900. In: *O Paraná no Centenário (1500-1900)*. 2ed. São Paulo: José Olympio, 1980.

PROUST, Marcel. Perfil de artista. *Revue D'Art Dramatique*, 1897. In: *Salões de Paris*. São Paulo: Carambaia, 2018.

QUELUZ, Gilson Leandro. *Escola de Aprendizizes Artífices do Paraná (1909-1930)*. Revista Tecnologia & Humanismo, ano 24, n. 39, jul./dez. 2010.

RAMOS, Everson Antonio Caleff. A folha de ouro e a transformação urbana de Curitiba. In: *Transporte Coletivo e Expansão Urbana: Do bonde a mula à tracção elétrica (Curitiba, 1887-1913)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2002.

RAMOS, Mariana Correia. *O gesso na escultura contemporânea: a história e as técnicas*. Mestrado em Escultura. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Lisboa, 2011.

REGIMENTO da Academia Paranaense de Letras, n.d. Disponível em: academiaparanaensedeletras.com.br.

RIBEIRO, Noemi. O retrato oficial. In: GRACIE, Reila (Org.). *Julieta e Nicolina, duas escultoras brasileiras: a escultura feminina na passagem do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

RUSSEFF, Ivan. *Educação e cultura na obra de Mário de Andrade*. Campo Grande: Editora UCDB, 2001.

SAINT-QUENTINOIS dans l'Histoire. Sociétale Académique de Saint-Quentin. Disponível em: stqvillhist.free.fr.

SALGUEIRO, Valéria. *De pedra e bronze: um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008.

SALTURI, Luis Afonso. *Gerações de artistas plásticos e suas práticas: sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX*. Tese de doutorado em sociologia. UFPR Curitiba, 2011.

SALTURI, Luiz. *O Movimento Paranista e a revista Ilustração Paranaense*. Temáticas, Campinas, v.22, nº43, 2014.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima Curitiba, 1886-1902*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2004.

SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1995.

SANTOS, Francisco Alves dos. A trajetória do cinema no Paraná. In: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005.

SANTOS, Manuela de Sousa Marques dos. *Hermann Hesse em Portugal: Apontamentos sobre a sua tradução e recepção. 1978*. In: Páginas de crítica literária. Lisboa, 2008. Disponível em: manuela.pt/hesse.html.

SANZ, Cláudia Linhares. *Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v.9, n.2, maio-ago. 2014.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil – República: da belle*

époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; COSTA, Angela Marques da. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. (Virando Séculos)

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa (Orgs.). *Brasil: Uma biografia*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; JUNIOR, Carlos Lima; STUMPF, Lúcia Klück. A quem pertence o brado retumbante? São Paulo e Rio de Janeiro na disputa pelo Centenário da Independência. In: *O sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: Pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese de doutorado em Sociologia. UFPR. Curitiba, 2010.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. 1902. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Rodolfo Bernardelli e a reforma urbana de Pereira Passos. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos: Arte Brasileira do Império à República*. v.2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STATUAIRE d'édition au 19ème siècle, La. 5 nov. 2005. Disponível em: archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Farcade.net%2Finclude%2F404_error.php.

STECZ, Solange. *O cinema paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988.

STRAUBE, Ernani Costa. *Símbolos do Brasil, Paraná e Curitiba: histórico e legislação*. Curitiba: Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUTIL, Marcelo Saldanha. *O espelho e a miragem: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do Início do Século*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1996.

SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *O Acervo Arthur Wischral: documentos de um olhar*. Boletim Casa Romário Martins. v.31 nº134. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007.

SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Rótulos e embalagens: Marcas do tempo*. Boletim Casa Romário Martins. v.33, nº140. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2009.

TEMPSKI, Edwino Donato. *João Zaco Paraná*. Curitiba: Litero-Técnica, 1984.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. *Louvre, o Rei das Sedas: Consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba - PR (1935-1945)*. Tese de Doutorado em Design. UFPR. Curitiba, 2019.

TORRES, Renato. *O conservadorismo moderno na estruturação do projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. Tese de doutorado em educação. UFPR: Curitiba, 2017.

TREILLE, Sylvie. *Colorations sur photographie: la photopeinture*. Etnologie française, vl.XX, nº4, 1990.

TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010.

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

VALSUANI, C. In: *Répertoire des artistes et personnalités*. Musée d'Orsay, 2022. Disponível em: musee-orsay.fr/en/ressources/artists-personalities-catalog/c-valsuani-38030

VANALI, Ana Christina. *Um passeio pela literatura paranaense*. Revista NEP (Núcleo de Estudos Paranaenses). Curitiba, v.2, n.3, junho 2016.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Nos trilhos do progresso: a ferrovia no Brasil imperial vista pela fotografia*. São Paulo: Metalivros, 2007.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Sensibilidades sociais e história de vida. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Jul-Set. 2009, v. 6, ano VI, nº 3.

VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu: educação e civilização na Galeria Ilustrada (Curitiba 1888-1889)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba, 19 Mar. 2013.

VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 1998.

WESTIN, Ricardo. *Morte do Barão do Rio Branco fez Brasil ter dois Carnavais em 1912*. Arquivo S. Jornal do Senado, ano 25, n. 5063, 11 mar. 2019. Disponível em: senado.gov.br/bdsf/handle/id/554766.

XAVIER, Ismail. *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*. ArtCultura. Uberlândia. v.11, nº18, 2009.

FONTES

I. IMAGENS

Arquivo Arquitetura, Acervo digital. UTFPR. Disponível em: arquivoarquitetura.com/acervo.

Acervo digital do Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: inci.org.br/acervodigital.

Acervo digital do Museu Paranaense. Rede de Informações Museus Paraná. Disponível em: memoria.pr.gov.br.

Archives de la Nièvre. Disponível em: archives.nievre.fr.

Archives et Mémoires de la Société Académique de Saint-Quentin Disponível em: sastq.fr/articles/gabriel-girodon-prix-rome

Arquivo Emílio de Menezes. Acadêmicos ABL. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: servbib.academia.org.br:8084/arquivo

Arquivo João Turin. Coleção Samuel Lago. Disponível em: joaoturin.com.br.

Brownie Camera Page. Disponível em: brownie-camera.com/53.shtml.

Coleção Gilberto Ferrez. Acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: acervos.ims.com.br.

Coleção Júlia Wanderley. Casa da Memória. Fundação Cultural de Curitiba.

Coleção Thereza Christina. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

The National Science and Media Museum. Bradford, Inglaterra. Disponível em: scienceandmediamuseum.org.uk.

II. AUDIOVISUAL

CIDADES DO PARANÁ. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 1 DVD (31'32''), mudo, intertítulos em português, P&B. Cinemateca de Curitiba.

III. DOCUMENTOS OFICIAIS E INSTITUCIONAIS

LIMA, Antônio Mariano de. *Ofício do Diretor da Escola de Desenho e Pintura ao Presidente da Província do Paraná*. Curitiba, 3 set. 1888. Arquivo Público do Paraná.

LIMA, Antônio Mariano de. *Ofício de Comunicação do Diretor da Escola de Artes e Indústrias do Paraná para o Sr. Paulo Ildfonso de Assumpção pela Nomeação de Professor da Cadeira de Escultura*. 08 out. 1890. Museu Paranaense.

LIMA, Antônio Mariano de. *Quarto Relatório da Escola De Artes e Indústrias do Paraná*, 1892. Museu Paranaense. Disponível em: memoria.pr.gov.br.

LIMA, Antônio Mariano de. *Relatório apresentado ao ilustre Snr. Secretário dos Negócios do Interior Justiça e Instrução Publica*. Curitiba, 11 out. 1895. Arquivo Público do Paraná.

LIVRO 834 do Registro de Imigrantes, ano 1877, ordens 1413 a 1416. Arquivo Público do Paraná. Disponível em: celepar07web.pr.gov.br/deap/imigrantes.asp.

LIVRO copiador de ofícios enviados pela presidência da província do Paraná a diversas autoridades, entre os anos de 1878 e 1889. SGO490.350. Arquivo Público do Paraná. Disponível em: administracao.pr.gov.br/ArquivoPublico.

LIVRO copiador das correspondências enviadas pela presidência da província do Paraná ao Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas entre os anos de 1878 e 1881. SGO488.283. Arquivo Público do Paraná. Disponível em: administracao.pr.gov.br/ArquivoPublico.

LIVRO de Contas de Colonos de Morretes. n° 239. Morretes, 1878. Arquivo Público do Paraná.

RECIBO do Estúdio Volk com encomendas de Romário Martins. 1 set. 1906. Museu Paranaense.

ROCHA, Caetano Munhoz da. *Mensagem dirigida ao Congresso Legislativo*. 1 fev. 1924. Arquivo Público do Paraná; Repositório da UFSC. Disponível em: repositorio.ufsc.br/handle/123456789/135908

SECRETARIA da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná. *Ata nº71 do Livro FN.1*. 10 nov. 1896. In: DIARIO DO PARANÁ. Ano II, nº20. Curitiba, 27 jan. 1897.

SECRETARIA da Escola de Bellas Artes e Industrias do Paraná. *Catalogo da 12ª Exposição Geral de Bellas Artes*, inaugurada a 1º de Junho de 1899. In: REPÚBLICA, A. Ano XIV, nº203. Curitiba, 10 set. 1899.

SOCIETE des Artistes Françaises. *Catalogue Illustré du Salon: peinture et sculpture*. Paris, 30 abr. 1913. n.p. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

SOCIETE des artistes français. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. Paris, 1913. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: catalogue.bnf.fr; gallica.bnf.fr.

SOCIETE des Artistes Françaises. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants*. Paris, 1931. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: catalogue.bnf.fr; gallica.bnf.fr.

IV. CARTAS

ANDERSEN, Alfredo. *Carta a Rudolf Peersen*. Versão traduzida. Curitiba, 27 nov. 1915. Museu Alfredo Andersen.

ANDERSEN, Alfredo. *Carta aos pais*. Versão traduzida. Curitiba, nov. 1915. Museu Alfredo Andersen.

BRECHERET, Victor. Carta a João Turin. 21 mai. 1924. apud. TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.63.

MALFATTI, Anita. Carta a Mário de Andrade. Paris, 27 de outubro de 1923. In: PECCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret., 2011.

MORELLI, Leo. Carta a João Turin. Curitiba, 12 fev. 1939. Doc. nº21. In: TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.84.

TURIN, João. *Carta a Romário Martins*, 1906. Manuscrito MP.725. Museu Paranaense. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Carta a Victor Brecheret*. Manuscrito nº 634a. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago.

V. MANUSCRITOS PESSOAIS

TURIN, João. *Manuscrito s.n.* Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *O 'moderno' em arte*. *Manuscrito nº 149a-b*. Curitiba, 1938. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 42-1/3*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 49-1/3*. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 50-2/3*. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscritos nº 123a; 123b*. Curitiba, 21 set. 1934. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 229*. Curitiba, 12 dez. 1941. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 287*. Curitiba, 1945. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 368*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 410*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito nº 414.1*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 440*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 455*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 483a*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 506*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 520*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 538*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin. Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 543*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 545*, Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 610*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 623*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 629*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 637a*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 642*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 673*. Curitiba, c.1910. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 686*. Curitiba, c.191-. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 695a*. Curitiba, c.194-. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 748*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 0749-2/3*. n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 752, 1-3/a.b*. n.d. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 775*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 778*. Curitiba, n.d. Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

TURIN, João. *Manuscrito n° 1421*. Curitiba, n.d. Acervo João Turin, Coleção Samuel Lago. Cópia digitalizada.

VI. RELATOS, ENTREVISTAS E MEMÓRIAS

AMARAL, Tarsila do. Uma visita a Brecheret. Apud. BATISTA, Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: 34, 2012.

ANDERSEN, Alfredo. *Uma enquete com o professor Andersen*. In: Diário da Tarde, n°5597, 8 jan. 1917, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

COELHO, Mariana. *O Paraná Mental*. 2ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

D'ASSUMPÇÃO, Paulo Ildfonso. *As madeiras do Paraná: sua classificação e utilização*. Curitiba, 1922. 51 p. Museu Paranaense.

DE BONA, Theodoro. *Curitiba: Pequena Montparnasse*. Curitiba: FCC, 2004.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. 1928. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas*. Caderno de documentação. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, FCC, 2009.

HEINRICHS, Emilie. A mulher do Imigrante: Vivências da esposa de um colono no sul do Brasil. Brisgóvia, 1921. In: *Blumenau em Cadernos*, t.52, n.4, jul/ago, 2011. p.7-45. Hemeroteca Digital Catarinense. Disponível em: hemeroteca.ciasc.sc.gov.br.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. 28ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

KOZÁK, Vladimir. *Campinhos Caverns: Paraná*. MP.KO.2356. Museu Paranaense. Cópia digital. Original em inglês. Disponível em: memoria.pr.gov.br/biblioteca

QUADROS, Saul Lupion. *Crônica sobre o Café Belas-Artes*. n.d. In: TURIN, Elisabete. *A arte de João Turin*. Campo Largo: INGRA, 1998. p.87.

MARINS, Mario. *Dois palavras sobre arte*. In: *DIÁRIO DA TARDE*. Ano IV, nº1171. Curitiba, 8 jan. 1903. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

MATTOS, Adalberto de. O Salão Internacional de Bellas Artes. In: *O Malho*. Ano XXI, nº 1058. Rio de Janeiro, 23 Dez. 1922. p.43. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

MUNHOZ, Laertes. *Alguns artistas paranaenses*. Gazeta do Povo, Curitiba, 7 set. 1922.

PARANÁ, Sebastião. *Chorografia do Parana*. Curitiba: Typografia da Livraria Economica, 1899.

PILOTO, Valfrido; TURIN, João. *J. Turin, um nome para a posteridade*. In: PILOTO, Valfrido. *Profanações*. Curitiba: Gráfica Condor, 1947.

PIÑON, Nélica. In: MATTA, Luis Eduardo. Entrevista com Nélica Piñon. *Cândido*. Curitiba: BPP, 2014. Disponível em: bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Nelida-Pinon

RODIN, Auguste. O movimento na Arte. 1911. In: *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TREVISAN, Dalton. Turin. In: *Dinorá*. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VII. FICÇÃO

BANVILLE, Théodore de. *Poésies complètes (Edition définitive)*. Paris: Ed. Fasquelle, 1909. Gallica. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

FITZGERALD, Scott. *O Grande Gatsby*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. 48ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. 20ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Círculo do livro, 1984

PAES, José Paulo. Balada do Belas-Artes. In: *Prosas seguidas de Odes Mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PERNETA, Emiliano. Ao cair da tarde. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 25ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p.322.

STEIN, Gertrude. Sacred Emily. In: *Geography and plays. Boston: The Four seas company*, 1922. p.187. Disponível em: archive.org/details/geographyplays00steirich

VIII. REVISTAS ILUSTRADAS

CINEARTE. Ano I, nº3, Rio de Janeiro, 17 mar. 1926. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CINEARTE. Ano I, nº4, Rio de Janeiro, 24 mar. 1926. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CINEARTE. Ano I, nº8, Rio de Janeiro, 21 abr. 1926. p.11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CINEARTE. Ano III, nº107, Rio de Janeiro, 14 mar. 1928. p.9. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensario paranista de arte e actualidades. Ano II, nº1. Curitiba, jan. 1928. Cópia digitalizada.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensario paranista de arte e actualidades. Ano II, nº3. Curitiba, mar. 1928. Cópia digitalizada.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensario paranista de arte e actualidades. Ano II, nº9. Curitiba, set. 1928. Coleção particular.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensario paranista de arte e actualidades. Ano III, nº12. Curitiba, dez. 1929. Cópia digitalizada.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: Mensario paranista de arte e actualidades. Ano IV, nº6. Curitiba, jun. 1930. Coleção particular.

ILLUSTRAÇÃO PAULISTA. Ano II, nº 57. São Paulo, 11 fev. 1912. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

L'ART MERIDIONAL: beaux-arts, littérature. Ano V, nº103. Toulouse, 1 jul. 1898. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

MALHO, O. Ano XXI, nº1058. Rio de Janeiro, 23 Dez. 1922. p.43. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

MALHO, O. Ano XXIV, nº 1185, Rio de Janeiro, 30 mai 1925, p.35. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

MALHO, O. Ano XXXI, nº1532. Rio de Janeiro, 30 abr. 1932. p.17. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

NICOLAU. Ano X, nº58. Curitiba, 1996, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REVISTA DA SEMANA. nº 613, Rio de Janeiro, 15 fev. 1912, p.53. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

IX. OUTROS PERIÓDICOS

ALMANACH DO PARANÁ. nº3. Curitiba, 1900. p.101. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

ALMANACH DO PARANÁ. nº4. Curitiba, 1901. p.280. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

ALMANAK LAEMMERT. nº63, 1906, p.643. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

ALMANAK LAEMMERT. nº68, 1911, p.1155. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

BRAZIL. Ano I. nº201. Rio de Janeiro, 11 nov. 1883. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

COMBATE, O. Independência, verdade, justiça. São Paulo, ano VIII, nº 1776, 30 abr. 1921. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

COMMERCIO DO PARANÁ, Curitiba, Ano X, n 3617, 7 fev 1922, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

COMMERCIO DO PARANÁ, Curitiba, ano X nº3703, 21 mai 1922, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

COMMERCIO DO PARANÁ, Curitiba, ano X, nº3745, 11 jul 1922, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CORREIO DA MANHÃ, Ano XI, Nº 3859. Rio de Janeiro, 11 fev 1912. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CORREIO DO PARANÁ. Ano X, nº4282. Curitiba, 9 fev. 1942. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CORREIO PAULISTANO, 9 set. 1922, São Paulo, nº 21256, p.6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

CORREIO PAULISTANO, nº21198, São Paulo, 13 jul. 1922, p.5. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Ano XXXVII. nº129. Curitiba, 1 out. 1889, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIA, O. Ano XII, Curitiba, 12 out. 1923. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

DIA, O. Ano XIV, nº 676, Curitiba, 16 set. 1925, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIA, O. Ano XV, nº1084. Curitiba, 14 nov. 1926. p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIA, O. Ano XVI, Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIA, O. Ano XVI, Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIA, O. Ano XVI, Curitiba, 22 abr. 1927. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br

DIA, O. Ano XXI, nº6232. Curitiba, 2 dez. 1943. p.7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano III, nº535. Curitiba, 21 jan. 1901. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano III, nº714. Curitiba, 10 jul. 1901. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano III, nº725. Curitiba, 20 jul. 1901. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano IV, nº1209, Curitiba, 21 fev. 1903. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XV, nº 4045, Curitiba, 13 fev 1912 p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XV, nº 4049, Curitiba, 17 fev. 1912, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XV, nº 4058, Curitiba, 8 mai. 1912, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE, Ano XV, nº 4135, Curitiba, 1 jul. 1912. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE, Ano XV, nº 4159. Curitiba, 29 ago. 1912. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XVI, nº 4357, Curitiba, 19 abr. 1913, p.7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XVIII, nº5209, Curitiba, 30 set. 1915. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIII, nº7242, Curitiba, 3 jul 1922, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIII, nº7248, Curitiba, 10 jul 1922, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIII, nº 7223, Curitiba, 9 jun 1922, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIII, nº7326, Curitiba, 13 out. 1922, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIX, nº9790. Curitiba, 15 mar 1927. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DA TARDE. Ano XXIX, nº9821. Curitiba, 21 abr. 1927. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DO PARANÁ, Ano II, nº13. Curitiba, 17 jan. 1897. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

DIÁRIO DO PARANÁ, Ano II, nº20. 27 jan. 1897. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

ESTADO DO PARANÁ, nº 212, Curitiba, 17 de setembro de 1925, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Ano XXXII, nº43, Rio de Janeiro, 12 fev. 1912. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Ano XLVII. Rio de Janeiro, 4 jun 1927. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 12 mai. 1936. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

GAZETA DO POVO. Obra de João Turin ganha releitura em comemoração aos 145 anos de nascimento do artista. Curitiba, 15 set. 2023. Disponível em: gazedopovo.com.br.

IMPARCIAL, O. Ano XV, nº 5672, Rio de Janeiro, 9 set. 1926. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

IMPARCIAL, O. Ano XVI, nº 5829, Rio de Janeiro, 3 jun. 1927. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

JORNAL, O. Ano IV, nº1148, Rio de Janeiro, 12 out. 1922, p.7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

JORNAL, O. Ano VIII, nº 2374, Rio de Janeiro, 7 set 1926. p.8; Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

JORNAL DO BRASIL. Ano XXXV, nº 100, Rio de Janeiro, 26 abr. 1925. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

L'INTRANSIGEANT. Paris, 19 mai. 1898. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

NEW YORK HERALD, The. European edition. Ano XXXV, Paris, 11 mai. 1922. Gallica, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: gallica.bnf.fr.

PAIZ, O. Rio de Janeiro, ano XLIII, nº 15566, 3 jun. 1927. p.8; Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

PARIS-NOTICIAS: édition parisienne du Diario de Noticias de Lisbonne. Paris, 25 mai. 1922. p.3. Biblioteca Nacional da França. Disponível em: gallica.bnf.fr.

PREFEITURA DE CURITIBA. Agência de Notícias. *Curitiba vai ganhar obra esquecida de João Turin em comemoração aos 330 anos da cidade*. 3 nov. 2022. Disponíveis em: curitiba.pr.gov.br/noticias.

PREFEITURA DE CURITIBA. Agência de Notícias. *Greca entrega escultura perdida de João Turin e completa legado do Memorial Paranista de Curitiba*. 21 set. 2023. Disponíveis em: curitiba.pr.gov.br/noticias.

RAZÃO, A. Ano VI, nº1628, Rio de Janeiro, 14 jun. 1921, p.8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano IX, nº189. Curitiba, 28 dez. 1894. p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano VIII, nº225. Curitiba, 20 out. 1893. p.4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XIII, nº198. Curitiba, 11 set. 1898. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XIV, nº81. Curitiba, 12 abr. 1899. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XIV, nº203. Curitiba, 10 set. 1899, p.1-2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XV, nº102. Curitiba, 11 mai. 1900. p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XVI, nº154, 09 jul. 1901, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br

REPÚBLICA, A. Ano XVI, nº178. Curitiba, 7 ago. 1901, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXI, nº292. Curitiba, 10 dez. 1906. p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXIX, nº 194, Curitiba, 1914, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 104, Curitiba, 6 mai 1912, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 104, Curitiba, 6 mai 1912, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 106, Curitiba, 8 mai. 1912, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 65, Curitiba, 19 mar 1912, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVI, nº 35, Curitiba, 12 fev. 1912, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 39, Curitiba, 16 fev. 1912, p.1 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 172, Curitiba, 25 jul. 1912, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVII, nº 179, Curitiba, 2 ago. 1912, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: bndigital.bn.gov.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXVIII, nº 89. Curitiba, 19 abr 1913, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXXV, nº 117, Curitiba, 20 mai. 1921, p.1. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXXV, nº 180, Curitiba, 1 ago 1921, p.2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXXV, nº 193, Curitiba, 18 ago 1921. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

REPÚBLICA, A. Ano XXXVI, nº 193, Curitiba, 16 ago 1921, p.3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: memoria.bn.br.

APÊNDICES

I. ANÁLISE FÍLMICA DE CIDADES DO PARANÁ (GROFF FILM, 1936)

Elaborado em 2019. Reprodução digital da fita disponível na Cinemateca de Curitiba.

NE	Montagem	Still	Descrição	Objeto do plano / Punctum	Elementos técnicos	Movimentos	Elementos formais
1	16:40		Card "Curitiba"	Título do fragmento	Letreiro centralizado sobre fundo preto	Estático	Terço superior, centralizado
2	16:41-16:59		Panorâmica aérea em travelling ao redor da XV	Entorno da Praça Santos Andrade, Carlos Gomes e Rui Barbosa	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo, longa distância. Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé. 3/4	Travelling (avião biplano); instabilidade vertical	Alto contraste e luminosidade. Nitidez dificultada pelo movimento.
3	17:00-17:18		Panorâmica aérea em travelling ao redor da XV	Entornos da Praça Osório, Tiradentes e Santos Andrade	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo, longa distância (Contracampo do plano #2). Câmera Alta. Plano de passagem. 1/4	Travelling (avião biplano); instabilidade vertical	Alto contraste e luminosidade. Nitidez dificultada pelo movimento. Branco estourado.
4	17:19-17:32		Panorâmica aérea em travelling ao redor da XV	Praça Tiradentes, Paço e Santos Andrade. Parte do biplano em primeiríssimo plano na lat. esquerda e canto direito.	Plano geral, aberto, Aéreo, longa distância (Contracampo do plano #3). Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé. 3/4	Travelling (avião biplano); instabilidade vertical	Alto contraste e luminosidade. Nitidez dificultada pelo movimento.
5	17:33-17:40		Foto aérea	Entornos da Rua XV, prox. Palácio Avenida. Detalhe para automóveis parados. Imagem espelhada!	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo. Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé. 3/4	Estático	Duplo ponto de fuga, permite visualizar os volumes dos prédios. Espelhado.
6	17:41-17:46		Foto aérea	Entornos da Praça Rui Barbosa, destaque para Santa Casa e igrejas. Imagem espelhada!	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo. Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé. 3/4	Estático	Imagem espelhada. Alto contraste.
7	17:47-17:53		Foto aérea	Praça Osório	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo. Centralizado. Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé. 3/4	Estático	Destaque para os desenhos das praças
8	17:54-17:58		Foto aérea	Praça Santos Andrade em maior distância. Biplano em primeiríssimo plano. Destaque para campo no horizonte.	Plano geral, extremamente aberto, Aéreo. Longa distância. Câmera Alta. Plano de passagem. Plongé.	Estático	Biplano destacado em primeiríssimo plano recorta a panorâmica. Sombras das nuvens. Horizonte sem nitidez.
9	17:59-18:16		Panorâmica aérea em travelling ao redor do Largo	Entornos do Largo e Tiradentes, destaque para a Catedral, Casa Hauer e Rua do Rosário	Plano geral, aberto, Mais próximo que os anteriores. Câmera Alta. Plano de conjunto (construções). Frontal/traseiro	Rotação em deslocamento horizontal panorâmico	Maior nitidez. Destaque para horizonte campestre.
10	18:17-18:20		Plano externo com fachadas em perspectiva.	Correio, destaque para movimento dos automóveis, ônibus e pedestres na Rua XV	Plano inteiro de conjunto. Lateral em 3/4 (em relação ao correio) e traseiro (em relação ao ônibus)	Movimento interno, câmera parada. Ônibus se desloca para o ponto de fuga	Ponto de fuga com linhas diagonais
11	18:21-18:28		Plano externo recortado por pinheiro.	A partir da Praça Santos Andrade, vista para o correio e parte da universidade. Ponto de vista distante em relação a #10	Plano inteiro. Pinheiro em primeiríssimo plano, pessoas em primeiro plano.	Movimento interno, câmera parada. Guarda se desloca para fora do quadro, à esquerda. Pessoas se deslocam ao fundo.	A linha verticalizada do pinheiro divide o quadro em dois. Pinheiro e pessoas em contraluz
12	18:28-18:44		Plano externo com fachadas em perspectiva.	Cruzamento da XV com Riachuelo. Destaque para o Hotel	Plano inteiro. Automóveis em primeiro plano. Plano de conjunto.	Canto inf direito, mulher para fora, carros para dentro. Bonde para o ponto de fuga. Automóveis e pessoas cruzam o plano. Câmera parada.	Sombra projetada diagonal do prédio na rua
13	18:45-18:50		Plano externo com fachadas em perspectiva.	Correio, destaque para movimento dos automóveis. Ponto de vista mais próximo em relação a #10	Plano inteiro. Ônibus em primeiro plano. Lateral em 3/4	Movimento interno, câmera parada. Ônibus se desloca do ônibus para a direita.	Plano parece anterior a #10
14	18:51-18:56		Plano externo com fachada	Palácio Rio Branco. Congresso Estadual.	Plano inteiro. Frontal em 3/4. Curto	Movimento interno de pedestres e bandeiras. Câmera em rotação panorâmica horizontal para direita. Plano corta quando cavalo entra à direita	Enquadramento prioriza o prédio, corta as rodas dos automóveis na parte inferior. Preenche o quadro com ele.

PLANILHA DE ANÁLISE DO FILME
"CIDADES DO PARANÁ", Groff Film, 1936, PB, Silencioso (31'32")
Trecho analisado: "Curitiba" (16:40-22:40 / 6')

№	Minutagem	Still	Descrição	Objeto do plano	Elementos técnicos	Movimentos	Elementos Formais
15	18:57-19:03		Plano externo com fachada	Palácio Rio Branco. Congresso Estadual.	Plano inteiro em 3/4. Curto.	Idem #14. Carro substitui cavalo no canto direito, atravessa plano da direita para esquerda.	Enquadramento preenche quadro com prédio.
16	19:04-19:14		Close em cartaz litográfico publicitário em estilo decó	"Também V.S. deve depositar neste melheiro! O único que capitaliza as vossas economias com a garantia do governo. Caixa Econômica Federal do Estado do Paraná"	Centralizado, corta parte superior do cartaz.	Fade in e out. Estático	Paralelo, quadro dentro do quadro, faixas laterais, letras pretas pouco legíveis.
17	19:15-19:29		Plongé e contra em festividade religiosa	Catedral de Curitiba enfeitada e multidão de pessoas aglomeradas na Praça Tiradentes.	Plano geral aberto, de conjunto traseiro (em relação às pessoas) e em 3/4 (catedral). Plongé (pessoas), Contra-plongé (catedral)	A câmera se move horizontalmente da esquerda para direita e depois verticalmente para cima até as torres da catedral. Algumas pessoas se movem. Bandeiras se movem ao vento.	Não mostra no enquadramento onde acaba a multidão, efeito de ampliação dela. Fios e fachada fatiam o quadro.
18	19:30-19:33		Vista em close das torres da catedral	Torres da catedral.	Contra-plongé absoluto das torres, em dose. 3/4. Contracampo de #17	Câmera parada, instável. Nuvens parecem se expandir lentamente.	Contra-luz. Verticalidade assimétrica. Corta parte da torre direita.
19	19:34-19:43		Contra plongé do Paço	Paço Municipal com escultura do Barão do Rio Branco em primeiro plano. Por Bernardelli.	Plano médio longo frontal em contra plongé. Lateral em relação à escultura do Barão.	Movimento da câmera vertical para cima.	Enquadramento centraliza o Paço e lateraliza estátua à contraluz. Verticalidade da torre divide o plano em 2.
20	19:44-20:06		Plano externo do Passeio	Movimentação de visitantes na ponte do Passeio Público	Plano inteiro. Lateral em 3/4.	Pessoas atravessam o plano entrando à direita e saindo à esquerda. O oficial para e retorna. Outros três entram à esquerda. Câmera rotaciona levemente à direita.	A movimentação ocorre no terço inferior do quadro.
21	20:07-20:19		Plano externo do Passeio	Movimentações no Passeio público	Plano inteiro de conjunto. Em primeiríssimo plano uma parte do lago.	A câmera se move levemente à direita. Movimentação interna intensa de pessoas circulando. Um homem se vira para a câmera, dois meninos entram pela direita	Enquadramento centraliza o entorno de um arbusto, com com a movimentação ao fundo do quadro
22	20:20-20:26		Plano externo do Passeio	Passeio público, com destaque para o Coreto e arco	Frontal 3/4 (arco). Plano inteiro de conjunto.	Movimento interno de visitantes saindo do arco em direção ao lado esquerdo, para fora do quadro. Observam a câmera. Câmera parada	Enquadramento centraliza o coreto e arco e colocado no terço direito. O enquadramento recorta os pés na parte inferior
23	20:27-20:32		Plano externo do Passeio	Brinquedos do Passeio Público	Plano inteiro de conjunto.	Câmera começa a mover para a esquerda mas segue pela direita. Movimento interno de crianças brincando e pessoas caminhando no entorno.	Pessoas em contraluz à esquerda do plano
24	20:32-20:36		Plano externo do Passeio	Brinquedos do Passeio Público	Plano inteiro de conjunto. Contracampo de #23	Câmera parada, instável. Movimento interno de crianças brincando e pessoas caminhando no entorno.	A cerca cria uma linha diagonal. A maioria das pessoas está na contraluz.
25	20:37-20:50		Vista total da herma em contra plongé	Herma de Carlos Gomes na Praça Carlos Gomes por João Turin	Plano médio frontal em contra plongé. 3/4. Herma centralizada	Movimento da câmera vertical para cima. Movimentação final parece corrigir o enquadramento. Vento faz movimento nas árvores.	Árvores ao fundo fazem linha diagonal em contraluz. Palmeira é contraponto paralelo à herma
26	20:50-21:00		Vista do Ginásio com Acaucárias ao fundo	Prédio do Ginásio Paranaense visto da Praça Santos Dumont. Detalhe para as copas das Araucárias ao fim do plano.	Plano médio (em relação ao prédio). Contra plongé absoluto. Frontal	Movimento da câmera vertical para cima. Vento faz movimento nas árvores	Tronco da Acaucária parece traçar um corte no terço esquerdo do plano.
27	21:01-21:10		Close em cartaz litográfico publicitário	"Inital a formiga, acumula para o inverno de vossa vida. Caixa Econômica" + trecho ilegível.	Centralizado, corta parte superior do cartaz.	Fade in e out. Estático	Paralelo, quadro dentro do quadro, faixas laterais, letras pretas pouco legíveis.

PLANILHA DE ANÁLISE DO FILME

"CIDADES DO PARANÁ", Groff Film, 1936, PB, Silencioso (31'32")

Trecho analisado: "Curitiba" (16:40-22:40 / 6)

<p style="text-align: center;">PLANILHA DE ANÁLISE DO FILME "CIDADES DO PARANÁ", Groff Film, 1936, PB, Silencioso (31'32") Trecho analisado: "Curitiba" (16:40-22:40 / 6')</p>							
Nº	Minutagem	Still	Descrição	Objeto do plano	Elementos técnicos	Movimentos	Elementos Formais
28	21:11-21:17		Plano externo da Praça Tiradentes com enfoque nas linhas de bonde	Praça e pontos de parada dos bondes elétricos. No canto esquerdo, enfoque para escultura do Turin e moça sentada no banco	Piano inteiro lateral. De conjunto	Movimento interno dos bondes para dentro do quadro e dos pedestres. Moça do banco olha para a câmera e desvia. Câmera se desloca levemente para a esquerda.	Cena com prédios em perspectiva, centralizado horizontalmente. Destaque para o desenho do gramado e da escada.
29	21:18-21:29		Close do plano #28. Plano externo da Praça	Pontos de parada dos bondes elétricos, com destaque para o cruzamento com a Monsenhor Celso	Piano inteiro 3/4, médio com close em relação ao #28.	Movimento interno dos bondes que se deslocam para dentro. Pedestres e toldos ao vento no fundo. Bicicleta e oficial cruzam entre os bondes.	Fios elétricos dos bondes que cortam o céu fatiam o quadro.
30	21:30-21:38		Plano externo do edifício sobreposto por palmeira	Vista do Edifício Moreira Garcez, a partir da vegetação da Praça Osório. Detalhe do homem caminhando no terço da direita	Piano inteiro (em relação ao prédio). 3/4, centralizado, com vegetação da praça em close.	Câmera parada instável. Movimento interno do homem	Contraluz da palmeira em primeiríssimo plano em frente ao prédio.
31	21:39-21:49		Vista de uma sacada na XV.	Vista da XV, entre Marechal Floriano e Monsenhor Celso.	Piano geral, inteiro (em relação aos prédios), leve plongê. Vista em 3/4 dos prédios alinhados.	Câmera parada. Movimento interno de pedestres na rua. Automóveis cruzam ao fundo.	Forte linha diagonal da perspectiva. Projeção de sombra
32	21:50-21:57		Cena de procissão	Vista da XV	Piano geral de conjunto, plongê, vista em 3/4 da rua	Câmera faz movimento para a direita e acima, seguindo a linha da perspectiva. Movimento interno de pessoas.	Linha diagonal da perspectiva, as carreiras de pessoas formam um trajeto diagonal de um extremo ao outro do plano
33	21:58-22:01		Cena de multidão	Local descontextualizado. Festa popular. O interesse era a presença da multidão.	Piano geral, Plongê absoluto.	Câmera parada, movimento de pessoas indo e vindo em todas as direções	Pontos de branco e preto que se alternam em movimento
34	22:02-22:05		Plano externo da rua com movimentação do ônibus.	Vista da XV	Piano geral de conjunto, plongê, vista em 3/4 da rua	Movimento interno de pedestres. Ônibus se desloca do canto inf esquerdo para o superior direito. Pedestre atravessa. Câmera parada.	Linha diagonal em perspectiva
35	22:06-22:16		Plano externo da praça	Cruzamento de ruas na praça	Piano médio traseiro de conjunto. Enfoque perspectiva direita. Detalhe do banco. Carroagem aparece no fim.	Movimentação interna de pedestres e automóveis. Criança se move no banco, em primeiro plano. Câmera parada, com leve movimentação à direita	Tronco da árvore corta o quadro em primeiríssimo plano. Contraluz.
36	22:17-22:24		Close de prédio da universidade	Prédio da universidade	Contra plongê frontal médio (em relação ao prédio). Curta prof.	Movimento da câmera de baixo para cima. Aparece um braço no canto esq. Movimento de pedestres ao fundo.	Tronco da árvore corta o quadro em primeiríssimo plano. Contraluz. Desfoque
37	22:25-22:36		Vista lateral da Praça Santos Andrade	O enquadramento junta o prédio da universidade, o correio, a XV.	Câmera baixa. Plano geral	Movimento interno de uma carroça e pedestres ao fundo do plano. Mov câmera para cima.	Jogo de reflexo no lago duplica a imagem no quadrante inferior
38	22:35-22:40		Vista frontal da universidade	Prédio da universidade, com detalhe do lago	Câmera baixa. Frontal. Plano médio (em relação ao prédio)	Movimento interno de uma carroça e pedestres ao fundo do plano. Mov câmera para cima.	Jogo de reflexo no lago duplica a imagem no quadrante inferior
39	22:41		Card "Sede da Caixa Econômica Federal do Paraná"	Título do fragmento seguinte	Leteiro centralizado sobre fundo preto	Estático	Centralizado

II. CRONOLOGIA DE APOIO

SÉCULO XIX

- 1839 – Invenção da fotografia.
- 1845 – Instituição do prêmio de viagem à Europa, por Dom Pedro II.
- 1850 – Lei Eusébio de Queirós.
- 1861 – Nascimento de Antoine Bourdelle.
- 1863 – Baudelaire publica *O Pintor da Vida Moderna*.
Salão dos Recusados.
- 1869 – Morretes é elevada à categoria de cidade.
- 1871 – Lei do Ventre Livre.
- 1872 – Eadweard Muybridge inicia o projeto sobre *Locomoção animal*.
- 1874 – Nascimento de Romário Martins.
Primeira exposição impressionista.
- 1876 – Fundação do Museu Paranaense.
- 1877 – Início da imigração italiana no Paraná. Chegada da família Turin.
- 1878 – Nascimento de João Turin, Porto de Cima, Morretes, 21 de setembro.
Epidemia de Febre Amarela em Paranaguá.
- 1882 – Inauguração do Clube Curitibano.
- 1881 – Inauguração do Estúdio Volk, Curitiba.
- 1884 – Chegada de Mariano de Lima a Curitiba.
Salão dos Independentes.
- 1885 – Inauguração da Estrada de ferro Curitiba – Paranaguá.
- 1886 – Mariano de Lima funda a Aula de Desenho e Pintura.
Inauguração do Passeio Público.
- 1887 – Falecimento da mãe de João Turin, Maria.
- 1888 – Início da Revista A Arte.
Lei Áurea
- 1889 – Proclamação da República.
Fundação da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.
- 1890 – Turin trabalha como ajudante de sapateiro. Passa por abuso.
- 1891 – Turin trabalha como entalhador na movelaria de Henrique Henke
- 1893-5 – Revolução Federalista.
- 1894 – Instituição do Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1894-5 – Invenção do cinematógrafo.
- 1896 – Turin é aluno-professor na Escola de Belas Artes e Indústrias.
- 1897 – Turin realiza os primeiros bustos, cabeças, retratos e estátuas.

SÉCULO XX

- 1902 – Chegada de Alfredo Andersen a Curitiba.
- 1902-4 – Turin ingressa no Seminário Episcopal.
- 1904 – Revolta da Vacina, Rio de Janeiro.
- 1905 – Processo para requisitar bolsa de subvenção do Estado do Paraná a Turin.
Falecimento de Constantin Meunier, Bruxelas.
Falecimento de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey.
- 1906 – Chegada de Turin a Bruxelas.
Primeiro uso do neologismo “Paranista” por Domingos Nascimento.
- 1907 – Primeiro registro cinematográfico de Curitiba por Annibal Requião.
- 1908 – Publicação de *O Paraná Mental*, por Mariana Coelho.
- 1909 – Fim dos estudos de Turin na Academia Real de Bruxelas.
Fundação do Instituto Neo-Pitagórico, por Dario Vellozo.
- 1910 – Breve retorno de Zaco ao Brasil e de volta à Europa.
- 1911 – Turin fixa residência em Paris.
Turin viaja a Portugal, Espanha, Holanda e Itália. Conhece obras clássicas.
Nascimento de Erbo Stenzel.
- 1912 – Fundação da primeira Universidade do Paraná.
Início da Guerra do Contestado.
Zaco e Turin tentam o concurso para o monumento ao Barão do Rio Branco.
Menção honrosa no Salão dos Artistas Franceses. Obra “Exílio”.
Turin ouve concerto de Debussy e realiza sua efígie.
- 1913 – Fim da bolsa de subvenção do Estado do Paraná a Turin.
Turin expõe *Fogo sagrado* no Salão de Paris de 1913.
- 1914 – Início da Primeira Guerra Mundial
Turin passa a trabalhar no jornal *Le Matin* como impressor.
Turin se alista como voluntário da Cruz Vermelha, no Hospital 50.
Turin relata sobre o Café de Paris, Montmartre.
José Peón chega ao Paraná.
- 1915 – Falecimento do pai de João Turin, Giovanni Baptista.
Heinrich Wölfflin publica *Conceitos Fundamentais Da História Da Arte*.
- 1916 – Turin teria cruzado com Lenin e Trotsky no Café Le Dôme.
Turin doa efígies do rei e rainha da Bélgica a museu de Clamecy.
Fim da Guerra do Contestado.
- 1917 – Revolução Russa.
Rejeição da obra *A Fonte*, de Duchamp.
Turin realiza *Pietà*, para uma igreja na Normandia, com ajuda de Girodelle.
Turin encontra Eliseu Visconti.
Falecimento de Auguste Rodin e Edgar Degas, França.

- 1918 – Fim da Primeira Guerra Mundial.
Pandemia da Gripe Espanhola.
- 1919 – Eptácio Pessoa participa da Conferência da Paz, Paris. Turin realiza efigie.
Criação da Bauhaus.
- 1920 – João Turin aprende sobre Mussolini e o fascismo.
Falecimento de Modigliani.
- 1921 – Turin participa do Salão dos Artistas franceses com *O Cachorro*.
- 1922 – Turin participa do Salão dos Artistas franceses com *Tiradentes*.
Exposição no Centenário da Independência, RJ.
Semana de Arte Moderna, SP. Criação da Revista Klaxon.
João Turin retorna ao Brasil e a Curitiba.
- 1923 – Turin retorna a Curitiba.
Turin troca correspondências com Victor Brecheret.
Criação da primeira banda de Jazz de Curitiba, por Luiz Zilli.
- 1924 – Publicação do “Manifesto Pau Brasil”, por Oswald de Andrade.
- 1925 – Inauguração do busto de Carlos Gomes, Curitiba.
Falecimento de João Ghelfi.
Encontro de Hemingway e Fitzgerald em Paris.
- 1926 – Victor Brecheret retorna a São Paulo.
Início do Verde-Amarelismo.
- 1927 – Manifesto de Romário Martins sobre o conceito de “Paranista”.
Criação do Centro Paranista, pelo IHG-PR e Sociedade de Agricultura do Paraná.
Lançamento da Revista Ilustração Paranaense.
Inauguração do monumento a Tiradentes, Curitiba.
Turin troca correspondências com Eliseu Visconti.
Início da Escola da Anta.
Hermann Hesse publica *O Lobo da Estepe*.
Falecimento de Isadora Duncan.
- 1928 – Publicação do “Manifesto Antropofágico”, por Oswald de Andrade.
- 1929 – Turin recebe a comenda de Cavaliere.
Chegada de Guido Viaro a Curitiba.
Quebra da bolsa de Nova York, crise econômica.
Falecimento de Antoine Bourdelle.
Publicação do “Manifesto do Verde-Amarelismo”, da Escola da Anta.
- 1930 – Fim da Revista Ilustração Paranaense.
Revolução de 1930.
J. B. Groff filma *Pátria Redimida*.
- 1931 – Criação da Sociedade dos Artistas do Paraná, com Turin como vice-presidente.
- 1932 – Fundação do Integralismo por Plínio Salgado, São Paulo.

- 1933 – Troca correspondência entre Turin e o pintor Túlio Mugnaini.
Edição adicional da Revista Ilustração Paranaense.
Política de boa vizinhança, de Roosevelt.
- 1934 – Sufrágio Feminino.
Turin faz exposição junto a Guido Viaro.
- 1935 – Cinquentenário da Estrada de Ferro Curitiba – Paranaguá.
Transporte das obras deixadas por Turin em Paris.
- 1936 – Filme *Cidades do Paraná*, por João Baptista Groff.
Turin faz exposição junto a Guido Viaro.
Liberação das obras de Turin retidas no Porto de Paranaguá.
Monumento a Rui Barbosa, Praça Santos Andrade.
Passagem do dirigível Hindenburg por Curitiba.
Walter Benjamin publica “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.
- 1936-9 – Guerra civil espanhola.
- 1937 – Início do Estado Novo.
- 1938 – Monumento à República, Praça Tiradentes.
Busto de Dario Velloso.
- 1939 – Início da Segunda Guerra Mundial.
- 1942 – Entrada do Brasil na guerra.
Falecimento do último irmão vivo de Turin, Antônio.
- 1943 – Plano Agache.
- 1944 – *Tigre esmagando a cobra* é premiada com medalha de prata no Salão Nacional, RJ.
Instalação da obra no zoológico da Quinta da Boa Vista, RJ.
Criação do Salão Paranaense.
- 1945 – Fim da Segunda Guerra Mundial.
Fim da ditadura varguista.
Primeira exposição de arte abstrata.
- 1946 – Lange de Morretes sai de Curitiba, instala-se em São Paulo.
Lançamento da Revista Joaquim.
- 1947 – Entrevista com Turin é publicada por Valfrido Pilotto em “Profanações”.
Turin é premiado com medalha de prata no Salão Paulista de Belas-Artes.
Turin é premiado com medalha de ouro no Salão Paranaense.
Luar do sertão é premiada com medalha de ouro no Salão Nacional de B. A., RJ.
Onça é selecionada para exposição em Bogotá, em 1948.
Demolição do Teatro Guaíra.
Início da Guerra Fria.
- 1948 – Falecimento de Romário Martins.
Fundação da EMBAP.
Apartheid, África do Sul.
- 1949 – Falecimento de João Turin, Curitiba.

- 1951 – Início da Garaginha de Violeta Franco.
I Bienal de São Paulo.
- 1952 – Publicação de Erasmo Pilotto sobre João Turin.
- 1953 – Lei nº 1538 estabelece criação da “Casa João Turin”.
Centenário da Emancipação Política do Paraná
- 1954 – Falecimento de Lange de Morretes.
- 1955 – Falecimento de Victor Brecheret.
- 1957 – Inauguração da Galeria Cocaco.
Salão dos pré-julgados.
- 1961 – Falecimento de Zaco Paraná, Rio de Janeiro.
- 1964 – Exposição póstuma das pinturas de Turin no Clube Concórdia.
- 1982 – Theodoro De Bona publica “Curitiba, Pequena Montparnasse”.
- 1989 – Inauguração da “Casa João Turin”.
- 1994 – Cópia de *Tigre esmagando a cobra* é instalada no Parque Barigui, Curitiba.
- 1998 – Elisabete Turin publica “A arte de João Turin”.

SÉCULO XXI

- 2013 – Escultura *Frade Lendo* é entregue como doação para o Vaticano.
- 2013 – Restauro das esculturas públicas de Turin.
- 2020 – Inauguração do Memorial Paranista, no Parque São Lourenço, Curitiba.
- 2023 – Inauguração da réplica de *No Exílio*, no Memorial Paranista.

III. MAPAS

MAPA 1 – Localização dos endereços de João Zaco Paraná e João Turin em Paris.

Mapa de Paris, Bairro de Montparnasse.

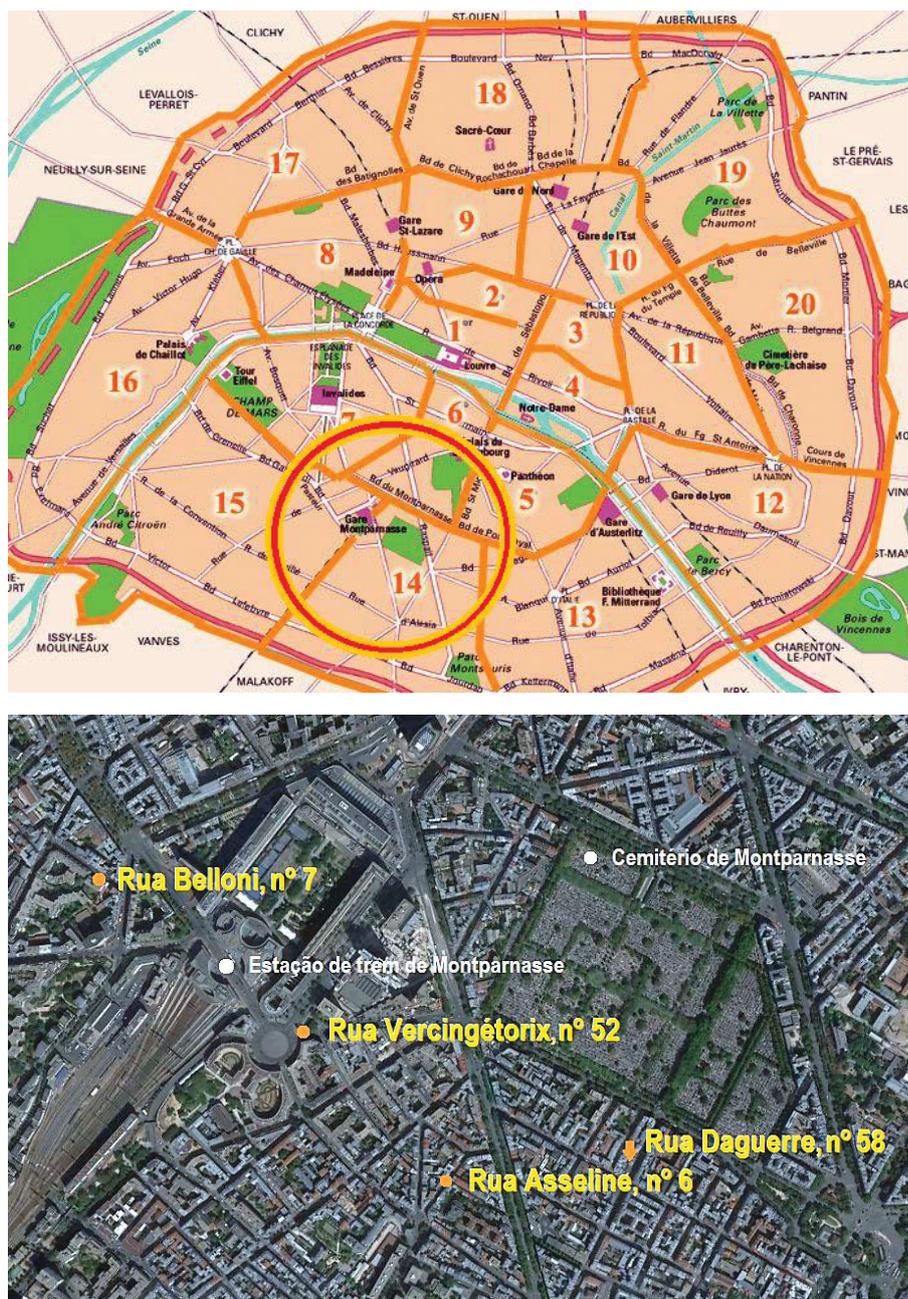


Figura 154 – Mapas de Montparnasse

** Todos os mapas desta seção foram formulados com o auxílio do software virtual do IPPUC junto ao Google Maps.

MAPA 3 – Planta geral das praças com monumentos mencionados na pesquisa
Regional Matriz, Centro de Curitiba – PR

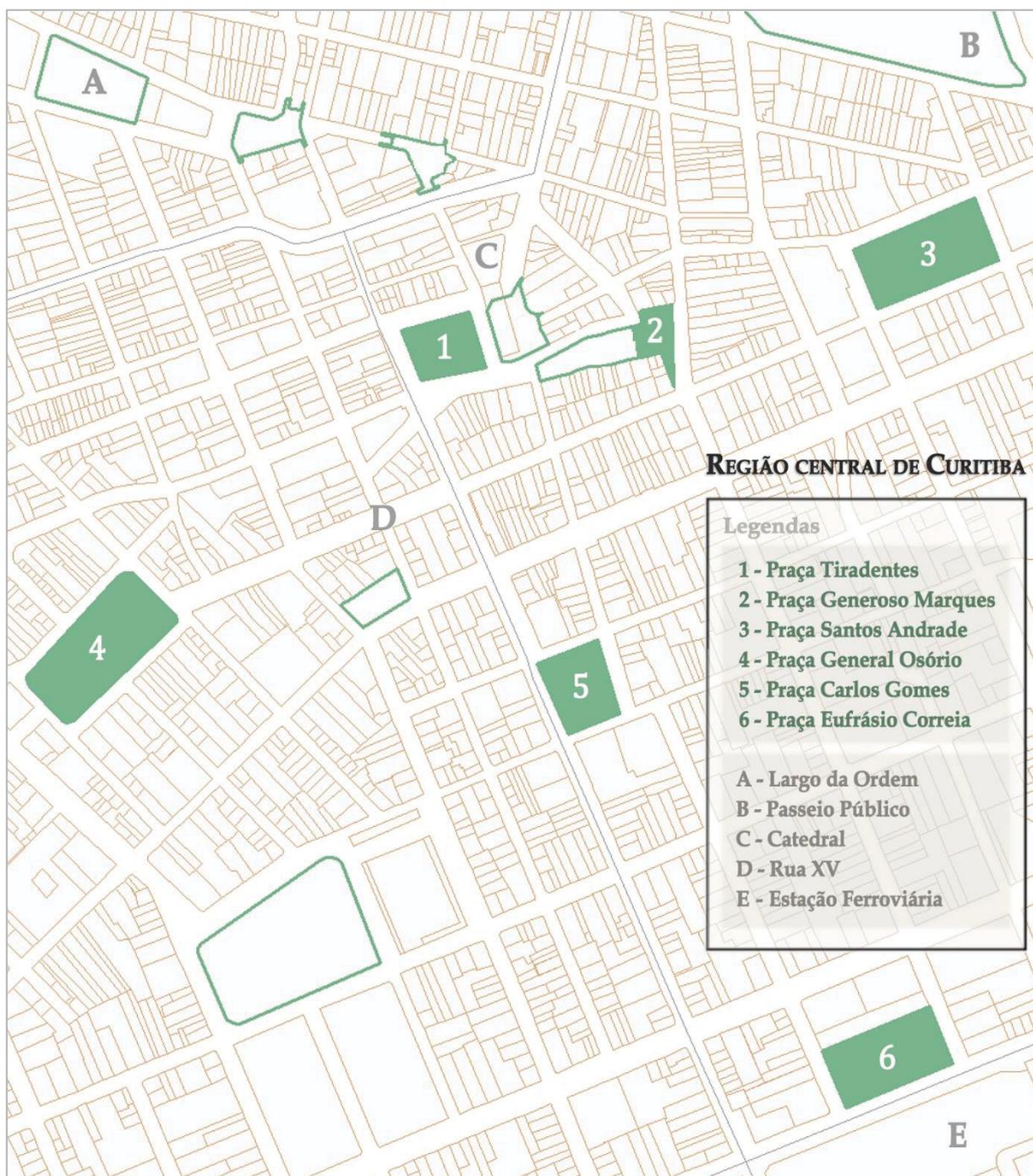
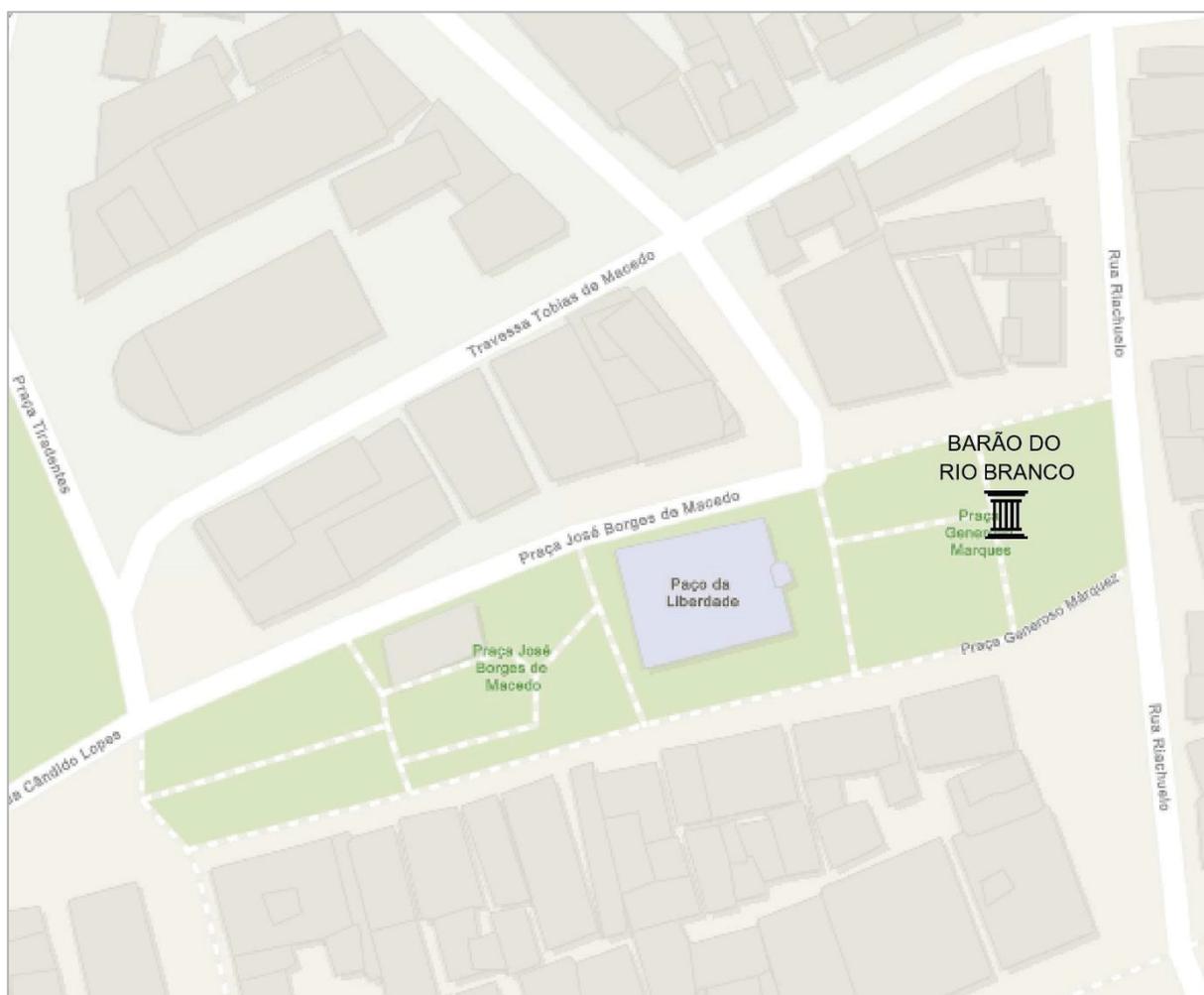


Figura 156 – Mapa com praças mencionadas na pesquisa.

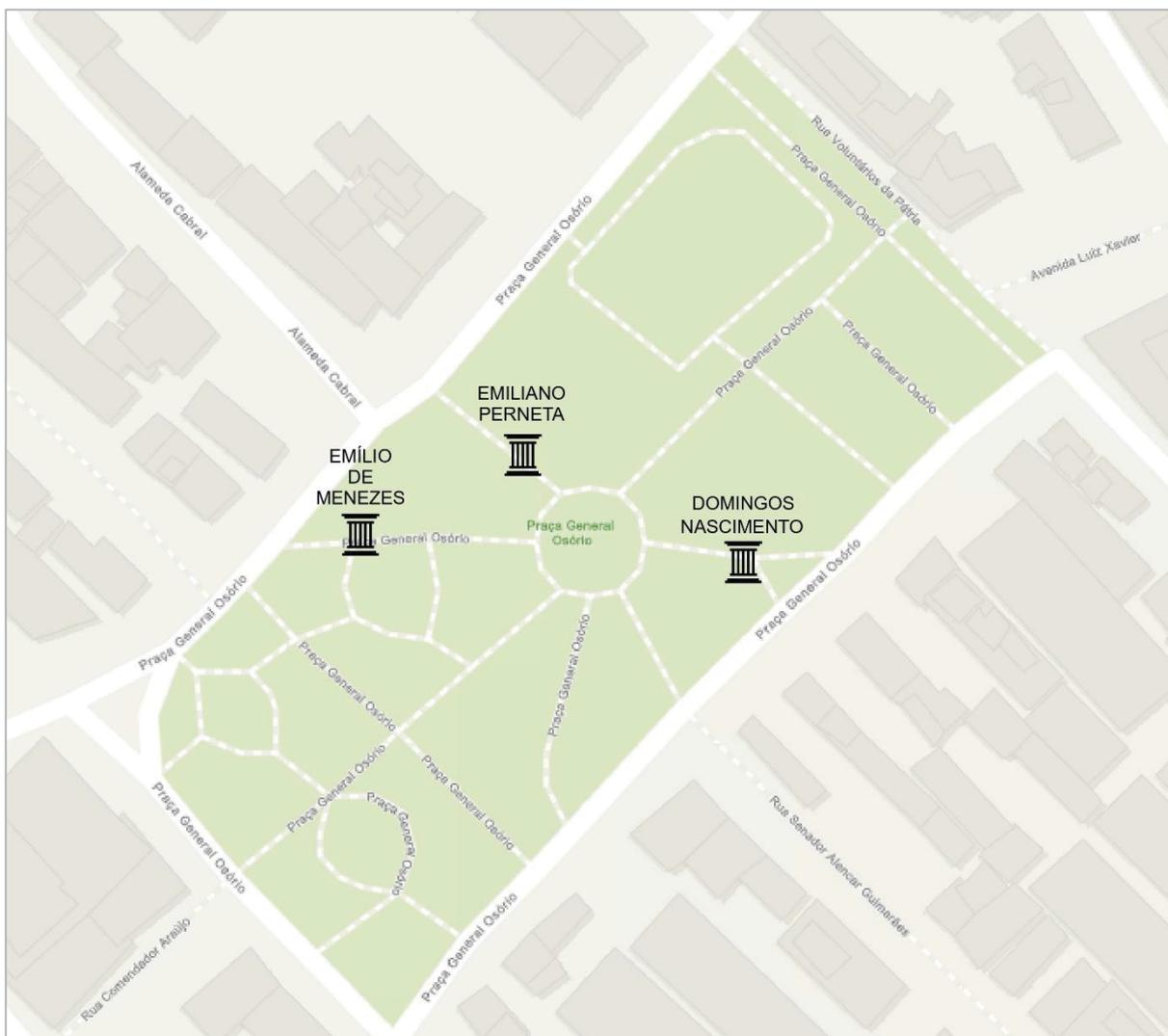
MAPA 4 – Localização do Monumento ao Barão do Rio Branco

Praça Generoso Marques, Curitiba – PR

**Figura 157- Praça Generoso Marques**

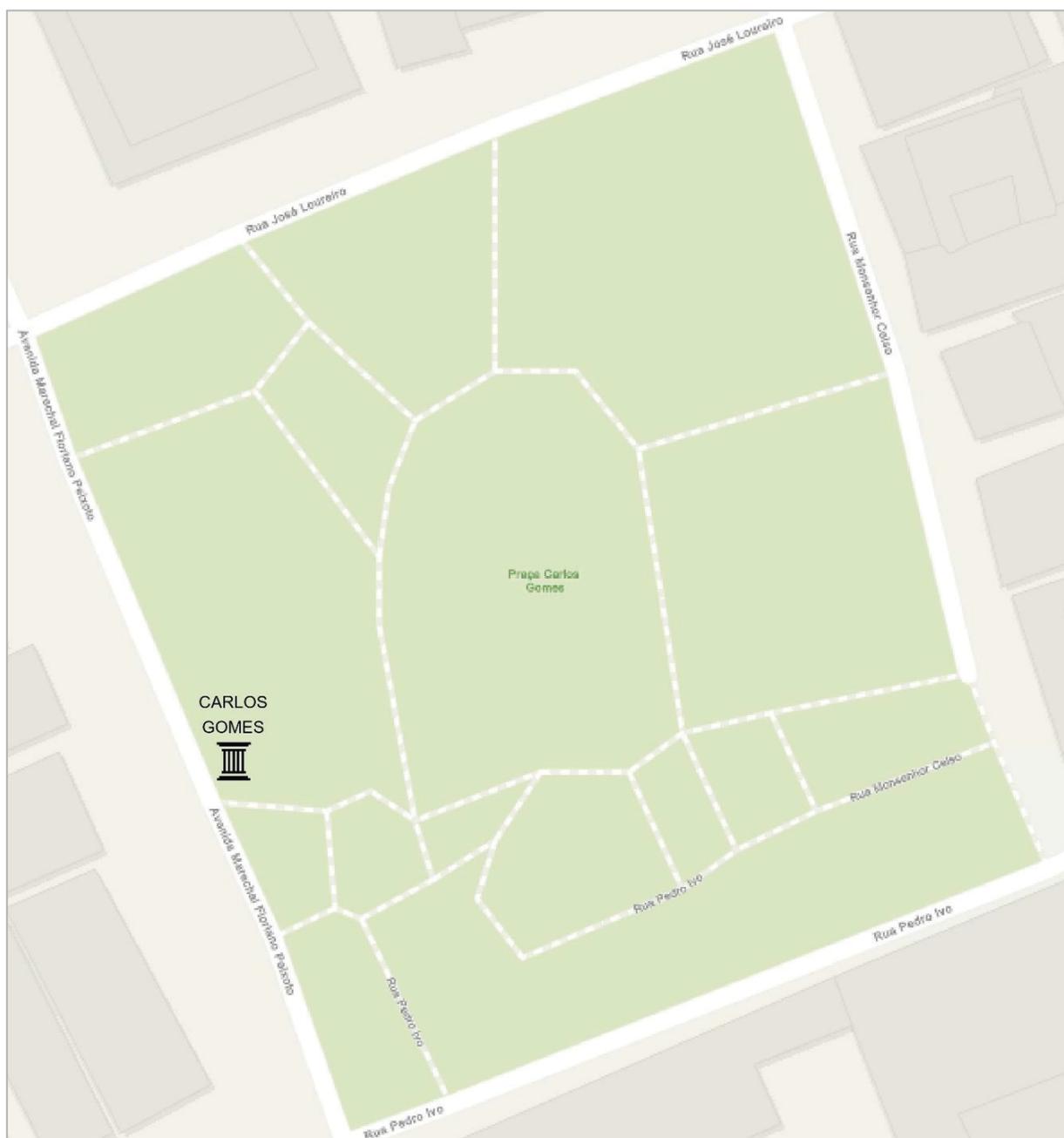
MAPA 5 – Localização das Hermas dos Poetas

Praça General Osório, Curitiba – PR

**Figura 158 - Praça General Osório**

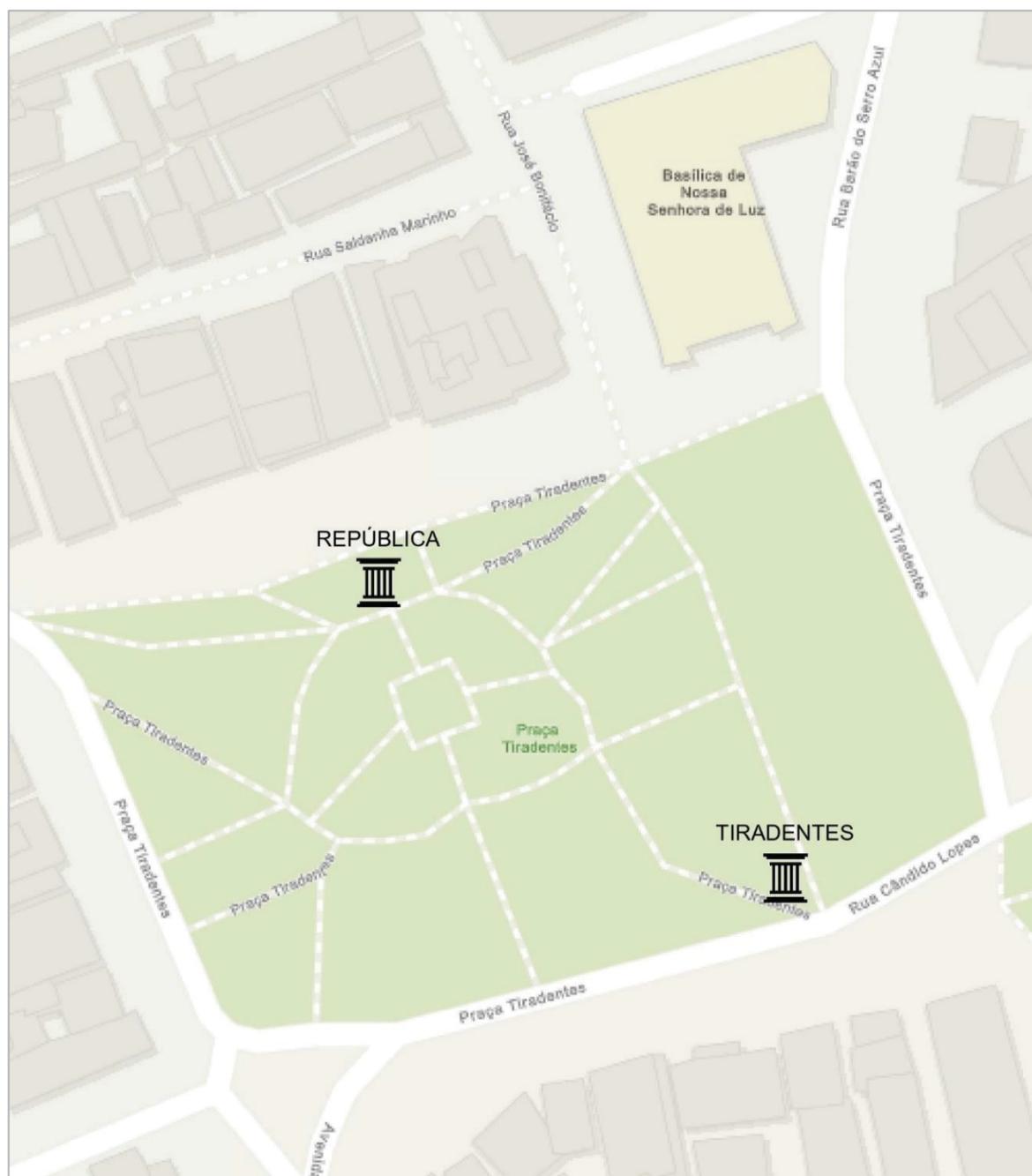
MAPA 6 – Localização do Monumento a Carlos Gomes

Praça Carlos Gomes, Curitiba – PR

**Figura 159 - Praça Carlos Gomes**

MAPA 7 – Localização dos Monumentos à República e Tiradentes

Praça Tiradentes, Curitiba – PR

**Figura 160 - Praça Tiradentes**

ANEXOS

I. TABELAS

TABELA 1 – Estudo da dialogia geracional de João Turin.

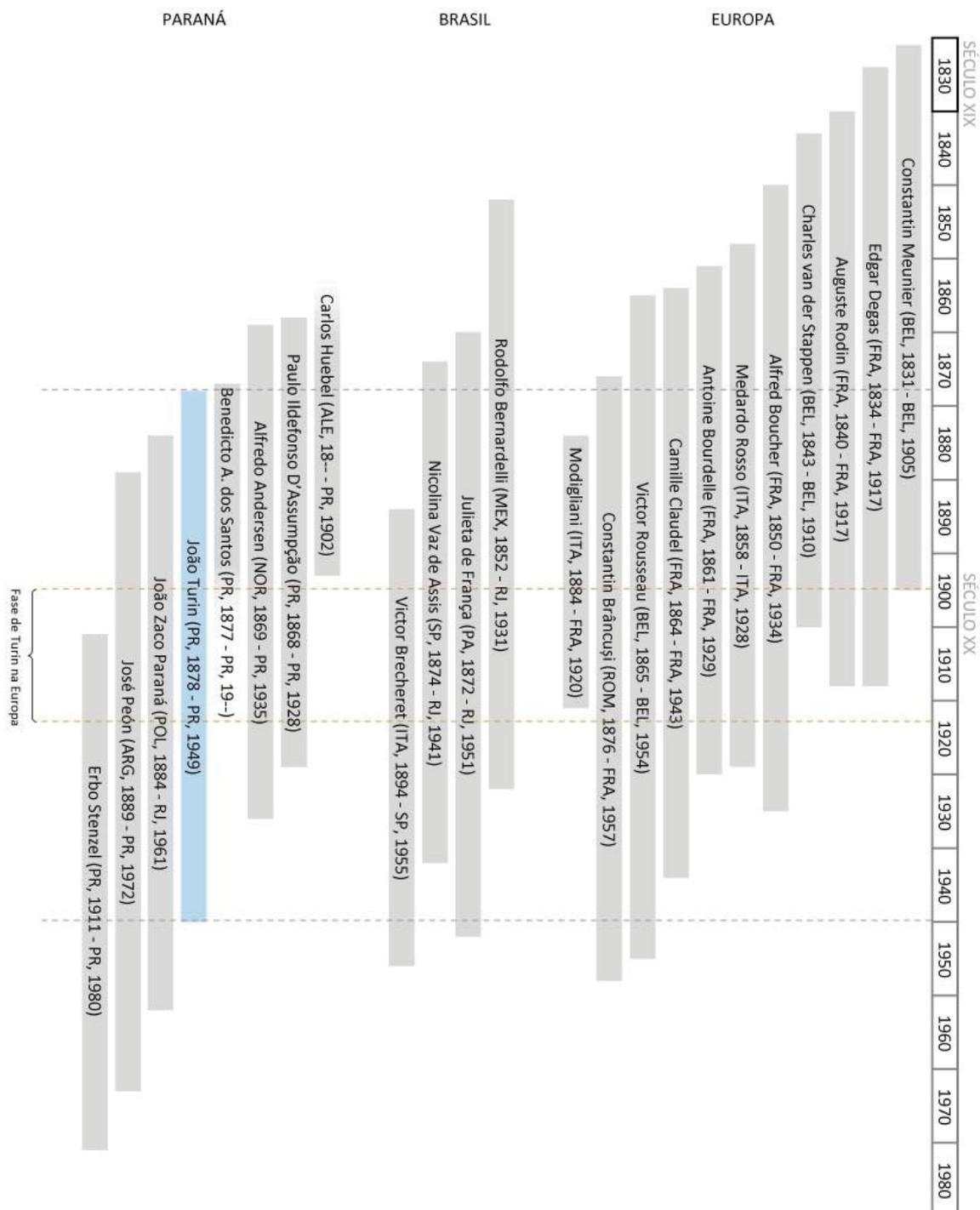


TABELA 2 – *Distâncias aproximadas percorridas pelas maquetes enviadas para o concurso do monumento ao Barão do Rio Branco.*

Fonte: *Diário da Tarde*, Curitiba, 1 jul 1912 Ano XV, n 4135. p.2. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)*

ESCULTOR PROPONENTE *	CIDADE DE RESIDÊNCIA	DISTÂNCIA APROXIMADA †
Ferracini & Forrabello	Curitiba	-
Guilherme Lobbo & Beggi	Curitiba	-
Pedro Lafitte Villanova	Curitiba	-
Felix Bouré	São Paulo	400 km
Lourenço Pietrucci	São Paulo	400 km
Fundição Indígena (R. Bernardelli)	Rio de Janeiro	850 km
M. Jubin	Rio de Janeiro	850 km
Carlos Meirelles	Buenos Aires	2.200 km
João Turin & Zaco Paraná	Paris	9.700 km

* Transcrição: “Reuniu-se, hoje, às 3 horas da tarde, na séde do Tiro Rio Branco, a comissão julgadora do concurso para a erecção da estátua do Barão do Rio Branco nesta capital. Na sala respectiva foram expostas 8 maquettes dos esculptores Carlos Meirelles, de Buenos Aires; M. Jubin, do Rio de Janeiro; Lourenço Pietrucci, e Felix Bouré, de São Paulo; Pedro Lafitte Villanova, Guilherme Lobbo e Beggi, Ferracini & Forrabello, desta capital e Fundição Indígena, do Rio de Janeiro.” *Diário da Tarde*, Curitiba, 1 jul 1912 ano XV, n 4135. p.2. Disponível em: memoria.bn.br.

† Informações retiradas da tabela DNIT.

II. TRANSCRIÇÕES

TRANSCRIÇÃO 1 – *Parecer da Comissão da Herma do Padre Ildefonso Xavier.*

Fonte: *Commercio do Paraná*, Curitiba, Ano X, n 3617, 7 fev 1922, p.2.

Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

HERMA OU HERMES

Para que possam, os que se interessam por este assumpto ajuizar da maneira pela qual foram julgados os projectos, quaes os fundamentos que orientaram a comissão ao formular o parecer que foi adoptado pelo governo na escolha do projecto da herma do padre Ildefonso aqui o transcrevo:

PARECER

Os abaixo assignados, no desempenho da missão que lhes foi commettida pelo Exmo. Snr. Dr. Secretario Geral, vêm dar seu parecer sobre os projectos de uma herma do Padre Ildefonso Xavier Ferreira a ser construida nesta capital em commemoração ao Centenario da Independencia Política Brasileira.

A Comissão, para guiar o seu julgamento, tomou em consideração as tres condições que julgou primordiales: 1º - A razão histórica da commemoração; 2º - a natureza do monumento que o Estado quer erigir; 3º - as condições estheticas do monumento. Quanto a razão historica, a comissão entende que o monumento deve relatar ao observador o facto que lembra, para não se tornar uma esphinge indecifrável. Assim, quando por si elle não diga o que significa, devem dizel-os abaxos rellevos, as inscrições, as allegorias. É essencial saber a natureza do monumento que se quer erigir para que o julgador possa estabelecer comparação entre os differentes projectos, po-los em relação com o assumpto da commemoração, para decidir sobre qual o que melhor satisfaz as condições estheticas. E, porque se não podem comparar coisas de naturezas diversas, precisar a do monumento que se quer levantar, é essencial para se dizer qual dos concorrentes melhor satisfaz as condições estabelecidas pelo edital.

Com esse critério a Comissão começou por examinar qual a razão historica da commemoração, e verificou que o Estado collima prestar uma homenagem à memoria do Padre Ildefonso Xavier Ferreira, Sacerdote, natural da então Comarca de Curityba, que no dia da proclamação da independencia, no theatro, em S. Paulo, por tres vezes saudou D. Pedro, como primeiro rei do Brasil. Que com essa homenagem, quer também commemorar

a data do centenario da nossa emancipação politica. Portanto, o motivo principal do monumento deve ser a figura daquelle sacerdote, sendo accessorias as demais commemorações. Em segundo logar o edital estabelece que as propostas devem versar sobre o projecto e a construcção de uma herma - Por conseguinte, trata-se de erigir a herma do Padre Ildefonso.

Cumpria, pois à commissão examinar qual dos projectos, no ponto de vista artistico e technico, melhor satisfaz esse fim, para o que detidamente examinou o que é uma HERMA. A denominação herma vem do grego – Hermes – nome dado pelos helenos a Mercurio. Esse nome era dado a certas estatuas de marmore e algumas vezes de bronze, sem braços e sem pés, porque Mercurio presidia as viagens e aos caminhos, os athenienses e outros povos gregos e mesmo depois os romanos collocavam essas estatuas nas encruzilhadas das cidades e das grandes estradas. Depois passou-se a dar a mesma denominação a uma cabeça de qualquer divindade colocada sobre uma columna. A forma classica da herma grega ou romana, tem naturalmente evoluido, mas mantem-se sempre o caracter essencial do busto incorporado à columna, com a forma, embora vaga, de um corpo em pé. Como sabe-se, ha duas formas geraes de busto em estatuaria: o busto em peanha, que tem o peito ou parte delle, a parte superior do dorso e os braços concluidos ou não, assentado sobre uma columna ou base, e o busto a hermes que tem a frente, as partes lateraes e a posterior, cortadas em plano. Este ultimo, é typo dos bustos nas hermas, justamente porque os cortes em planos permitem a incorporação delle à columna.

Assim considerando o que seja herma e passando a examinar os projectos apresentados, a Commissão teve de comparar quatro planos: 1º do professor Alfredo Andersen, que apresenta o projecto em duas dimensões; 2º do João Ghelfi, que apresentou o dezenho do seu projecto; 3º do professor Paulo d'Assumpção que fez acompanhar o seu projecto com uma maquette; 4º dos senhores Frederico Kirchgassener e Romario Martins Junior. Desse projecto somente offerece as caracteristicas de uma - herma - a do professor Alfredo Andersen, que à presenta uma columna encimada com o busto do Padre Ildefonso, em hermes, o qual se encorpora à columna, mantendo o conjuncto as linhas e o dispositivo classico das hermas. O projecto do senhor Ghelfi, inconstestavelmente bello, mais bello do que todos os outros, é, entretanto, um monumento é não uma herma, quer pela composição do pedestal, quer pela figura do indio em tamanho natural que se ennicha no fuste, quer pela forma do busto, e como este é, collocado sobre o poial. O projecto do Professor Paulo d'Assumpção, não obdece tambem ao typo herma. É um tronco de pyramide invertido, assentando o busto que nem é typo peanha e nem do typo hermes, immediatamente sobre o capital, tendo o busto base menor do que a superficie do mesmo capitel, o que exclue a feição typica da herma. O projecto dos senhores Kirchgassner e Romario Martins Junior, é uma phantasia, apresentando a columna o desenho de um calice, sobre o qual pousa o busto. Não é uma herma. Nessas condições a Commissão encontra-se em face de uma herma e treis monumentos que não se podem classificar como herma.

Assim o seu parecer é que se o Estado tem o intuito de erigir uma herma, nos tempos do edital, deve ser escolhido o projecto do professor Andersen, que, não obstante ser de custo manifestamente inferior aos outros projectos, é, entretanto, rigorosamente a única - herma - Si, a denominação herma não foi empregada no edital em sua significação rigorosamente technica e sim como para significar um monumento simples, a escolha deve recahir no projecto do sr. João Ghelfi, que pela concepção, pelas linhas e pelo conjuncto, offerece excellentes condições estheticas, e representa também um valor muito superior aos demais projectos como monumento. Essa é a opinião da Commissão, salvo melhor juizo.

Curitiba, 8 de novembro de 1921.

TRANSCRIÇÃO 2 – *Ata da Comissão das Hermas dos Poetas.*

Fonte: *Diário da Tarde*, ano XXIII, 7223, 9 jun 1922, p.1.

Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

AS HERMAS DOS POETAS

Acta da 2ª sessão da Comissão Executiva das Hermas dos Poetas Paranaenses Emiliano Pernetá, Emilio de Menezes e D. Nascimento.

Aos nove dias do mês de fevereiro de 1922, nesta cidade de Curityba, na sala do ‘Centro de Letras do Paraná’, realisou a Comissão Executiva das Hermas dos nossos grandes poetas desaparecidos e sua 2ª sessão, com a presença dos srs. Desembargador Santa Ritta, drs. Sebastião Paraná, Jayme Ballão e Generoso Borges, Heitor Stockler dr. Leonidas de Loyola.

Aberta a sessão pelo dr. Santa Ritta, foi pelo secretario dr. Leonidas Loyola lida a acta da sessão anterior, que foi approvada depois de uma rectificação pedida pelo dr. Jayme Ballão – qual a de figurar na acta o saldo de 1:100\$000, de duas representações d’A Vovósinha’ em Ponta Grossa, quando devia ser dito das representações em Curityba, visto que a representação da referida peça em Ponta Grossa deu um deficit.

Em seguida, foi pelo sr. Heitor Stockler lida uma carta do sr. Aguilar de Moraes, de Morretes, dirigida ao dr. Sebastião Paraná, informando-o da proxima remessa da lista de que é encarregado.

Em seguida, foi pelo dr. Jayme Ballão feita uma exposição da importancia de que a Comissão já dispõe quantia que devia ser acrescentado o auxilio de 3:000\$000, votado pelo Congresso e mencionado pelo exmo. sr. Presidente do Estado e a importancia da lista em poder o exmo. sr. Prefeito Municipal. Logo depois passou a fazer uma clara e fundamentada exposição dos motivos que o levaram a propor a escolha dos esculptores paranaenses João Turim e João Zaco Paraná, para executores dos bustos em bronze para as hermas dos poetas. Lendo a ultima carta dos referidos esculptores, frisou que os mesmos se propunham a fazer por 3:000\$ cada um dos bustos, preço pelo qual seria difficil conseguir no país uma obra artistica dessa natureza.

Accrescenta também que era uma obra patriotica, pois que Zaco e Turim desejavam contribuir para a homenagem dos paranaenses aos seus Poetas, sem intuito de lucros.

Manifestaram-se de accôrdo com o relatorio e exposição do dr. Jayme Ballão os srs. Desembargador Santa Ritta, Sebastião Paraná, Heitor Stockler e Leonidas Loyola.

O sr. dr. Generoso Borges disse que estava perfeitamente de accordo com o que acabava de dizer o sr. dr. Jayme Ballão, porquanto sendo a ideia de erecção das hermas aos nossos poetas de iniciativa e acção particular, estando

os serviços a cargo de uma Comissão, esta poderia agir pelo melhor critério, attendendo não só à somma arrecadada para esse fim, como também a necessidade de cumprir com as obrigações que assumiu perante a população do Estado. Assim propunha que se aceitassem as propostas feitas por João Turim e Zaco Paraná para a erecção dos bustos e se providenciasse para que fosse effectuado o contracto, afim de se concluir o trabalho no mais curto prazo possível.

Posta em discussão a proposta foi unanimamente aprovada. Foi em seguida pelo dr. Jayme Ballão proposto que a Comissão se decidisse por um dos projectos enviados de Paris, afim de se adoptar logo o que devesse ser executado.

Foram então escolhidos 2 projectos de Zaco Paraná e um de Turim, sendo que os bustos em bronze devem ser de 70 e 75 centímetros de altura por 40 e 2 de frente, para serem assentados em columnas quadradas de 6m, 60.

A Comissão resolveu mais solicitar do consul brasileiro em Paris o obsequio de fiscalizar a execução do trabalho, enviando logo à mesma autoridade a quantia de 4:500\$000, afim de ser effectuado o pagamento na forma de proposta, isto é, como 1ª prestação devendo ser paga a segunda e ultima prestação depois da entrega dos bustos, que importação em 9:000\$000, postos a bordo em Paranaguá.

Havendo ainda muitas listas que não foram recolhidas, a Comissão resolveu dirigir um apello aos seus detentores para que façam o obsequio de devolve-las, mesmo em branco, afim de se poder regularisar a escripta e dar baixa à sua responsabilidade.

Nada mais havendo a tratar foi pelo Presidente encerrada a sessão, da qual, eu Leonidas Moura de Loyola, servindo de Secretario, lavrei a presente acta que assigno com os membros da commissão presentes.

José Henrique de Santa Ritta;
Sebastião Paraná;
Jayme Ballão;
Generoso Borges;
Heitor Stockler;
Leonidas Moura de Loyola.

TRANSCRIÇÃO 3 – *Notícia sobre o Salão dos Artistas Franceses*

Fonte: *Paris-noticias: édition parisienne du Diario de Noticias de Lisbonne*. Paris, 25 mai. 1922. p.3. Gallica - Biblioteca Nacional da França (gallica.bnf.fr / catalogue.bnf.fr)

- No original:

LES ARTISTES PORTUGAIS ET SUD-AMERICAINS AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS – LE BRESIL, 21-5-22

Les envois des artistes portugais et sud-américains, quoique figurant en assez petit nombre, comportent des œuvres fort bien exécutées parmi lesquelles on peut citer notamment: De M. Valenzuéllanos, deux Jolis paysages des Cordillères du Chili à l'aube et au crépuscule, aux tonalités sobres mais d'une grande luminosité et d'un très bel effet de perspective. Un très beau portrait et en même temps une jolie peinture de M. Henrique Médina. De M. Ferreira da Costa, Allegro Troppo, tableau d'un aimable réalisme et d'une fort belle expression qui ne m'excluent pas la remarquable harmonie des couleurs et du style. De M. Souza-Pinto, un coin champêtre clair et charmant, rempli de fraîcheur printanière. Un très beau portrait de M. Albert Lynch. Citons encore un verdoyant paysage de M. Raymondo Cela ; une jeune Dame à la Rose et une Jeune fille au chapeau vert de M. Mugnaini ; de M. Fossa-Calderon, une femme au miroir et un beau portrait de M. Lucares. Dans la section de sculpture qui compte des œuvres très remarquables, figure, en outre de la statue de Tiradentes, due à l'excellent artiste J. Turin, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler la valeur, un très beau groupe bronze et marbre de Sienna : Faune et bacchante de Mme L. Hayman. A remarquer également un groupe plâtre de M. Sentis (Français) représentant Pedro Alvares Cabrai découvrant le Brésil et y Implantant la Religion, maquette d'un monument destiné à être érigé sur la place du Palais, à Bahia. Nous ne voudrions pas terminer cette courte énumération sans signaler, à la section des Arts décoratifs, qui a pris cette année une importance spéciale, les envois de M. Yvan da Silva Bruhns dont le goût très sûr et très personnel lui acquièrent une faveur de plus en plus marquée auprès du public parisien.

- Tradução para o português:

ARTISTAS PORTUGUESES E SUL-AMERICANOS NO SALÃO DOS ARTISTAS FRANCESES – LE BRESIL, 21-5-22

Os envios de artistas portuguesas e sul-americanas, embora em número limitado, incluem obras muito bem executadas, entre as quais se destacam: de M. Valenzuéllanos, duas belas paisagens das Cordilheiras do Chile ao

amanhecer e ao entardecer, com tons sóbrios, mas de grande luminosidade e efeito de perspectiva. Um retrato muito bonito e, ao mesmo tempo, uma bela pintura de M. Henrique Médina. De M. Ferreira da Costa, "Allegro Troppo", uma pintura de um realismo encantador e uma expressão muito bonita que não exclui a notável harmonia das cores e do estilo. De M. Souza-Pinto, um canto campestre claro e encantador, cheio de frescor primaveril. Um retrato muito bonito de M. Albert Lynch. Mencionemos também uma paisagem verdejante de M. Raymondo Cela; uma jovem dama com uma rosa e uma jovem com um chapéu verde de M. Mugnaini; de M. Fossa-Calderon, uma mulher com um espelho e um belo retrato de M. Lucares. Na seção de escultura, que conta com obras notáveis, destaca-se além da estátua de Tiradentes, do excelente artista J. Turin, cujo valor já destacamos anteriormente, um belo grupo de bronze e mármore de Siena: "Fauno e bacante" de Mme L. Hayman. Também merece destaque um grupo de gesso de M. Sentis (francês) representando Pedro Álvares Cabral descobrindo o Brasil e implantando a religião, uma maquete de um monumento destinado a ser erguido na Praça do Palácio em Bahia. Não gostaríamos de encerrar esta breve enumeração sem mencionar, na seção de Artes Decorativas, que este ano adquiriu uma importância especial, os envios de M. Yvan da Silva Bruhns, cujo gosto muito seguro e pessoal o tornam cada vez mais popular junto ao público parisiense.

III. FIGURAS COMPLEMENTARES

SEÇÃO 1 – Fotografias

A. Salas de aula

* EMBAP



Figura 161 – Vistas da Sala de Modelagem da EMBAP, 1958.

Fonte: TORRES p.211-12

- ESCOLA DE BELAS ARTES E INDÚSTRIAS



Figura 162 – Conjunto de fotografias da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional em 1893.

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)

B. Outros fotografos



Figura 163 - Elsie Wright e Frances Griffiths. Fairy Sunbath, Elves, etc. 1920.
Fonte: Science Museum Group Collection (scienceandmediamuseum.org.uk)

SEÇÃO 2 – Reproduções gráficas veiculadas em mídias ilustradas

- Barão do Rio Branco



Figura 164 – José Maria da Silva Paranhos. Mapa dos Estados Unidos do Brazil. Lisboa. 1897.
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)



Grupo tirado em Berne, quando chefe da Missão Especial, ali, o Barão do Rio Branco, traz de S. Ex., de pé, seu filho Raul Rio Branco



Figura 165 – Revista da semana. Rio de Janeiro, n.613, 15 fev 1912. p.33

Figura 166 – Revista Renascença. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, mar. 1904.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

- João Baptista Groff



Figuras 167 e 168– Fotografias de João B. Groff veiculadas na Ilustração Paranaense, em 1930.

“Estrada da villa” e “Musa helênica e celebração ao pinheiro”.

Fonte: Revista Ilustração Paranaense. Coleção particular.

- Monalisa



Figuras 169 e 170 – Notícias do roubo e recuperação da *Monalisa* no jornal ilustrado *Excelsior*, Paris.

Fonte: Gallica, Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf.fr)



Figura 171– Cartões-postais com reproduções da *Monalisa*, editados pelo Museu do Louvre na década de 1910.

Fonte: SOFAER, 2009 (joshuasofaer.com/2011/06/samlinger-i-lofothjem)



Figura 172 - Marcel Duchamp e Francis Picabia, *L.H.O.O.Q.* 1919.

Fonte: My Modern MET (mymodernmet.com/marcel-duchamp-art)

SEÇÃO 3 – Anúncios veiculados na imprensa

Fundição Indígena

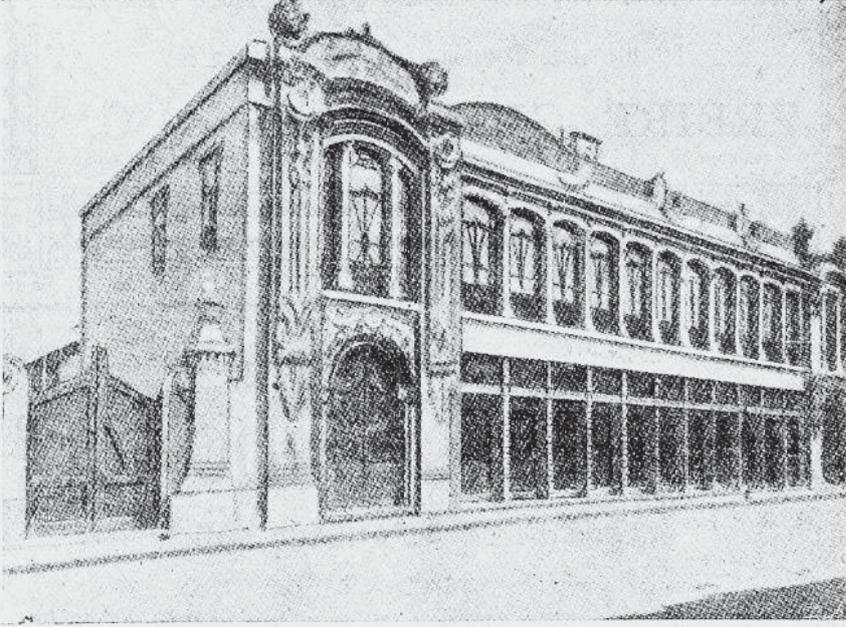
OUTR'ORA IMPERIAL FUNDIÇÃO

A mais antiga do Brasil, fundada em 1828

— POR —

MIGUEL COUTO DOS SANTOS

MESTRE FERREIRO E SERRALHEIRO DA EXTINGTA CASA IMPERIAL



FARINHA, CARVALHO & C.^A

com officinas de ferreiro, serralheria moderna, construção de machinas para lavoura e industria, modelador, escultura, fundição de ferro, bronze, bronzes d'arte e decorativos, tendo já executado n'esta ultima muitos e variados trabalhos dos principaes escultores brasileiros, especialmente do professor RODOLPHO BERNARDELLI, director da Escola Nacional de Bellas Artes.

Fabricação de ferro esmaltado. Placas réclame de todos os generos. Louça de ferro fundido sanitaria e para cosinha, dos typos: Inglez, Allemão e Americano.

ESCRITORIO TECHNICO PARA ELABORAÇÃO DE PROJECTOS E ORÇAMENTOS — Fornecedores dos principaes engenheiros e architectos do paiz, de todos os Ministerios, Prefeitura, Comissões constructoras das Avenidas Central e Beira-Mar, Theatro Municipal e Exposição Nacional de 1908.

Premiado nas Exposições Nacionaes 1860-1861-1862-1866-1873-1884-1889-1900-1903-1908 e 1909, nas Universaes de Paris de 1867-1889, nas Internacionaes de Londres e Philadelphia de 1862-1876, com:

4 grandes premios, 1 diploma de Honra, 2 de Progresso e 2 de Menção Honrosa, 7 medalhas de ouro, 5 de prata, 3 de bronze e o primeiro premio do Districto Federal, cartão d'ouro, na Exposição Nacional de 1908, Medalha d'ouro na Exposição de Bellas Artes e Medalha de Prata na Exposição de Hygiene de 1909.

150, RUA CAMERINO, 150

Antigo, 128 **RIO DE JANEIRO** Antigo, 128

Figura 173 – Almanak Laemmert, 1911, nº 68, p.1155.

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional (memoria.bn.br)

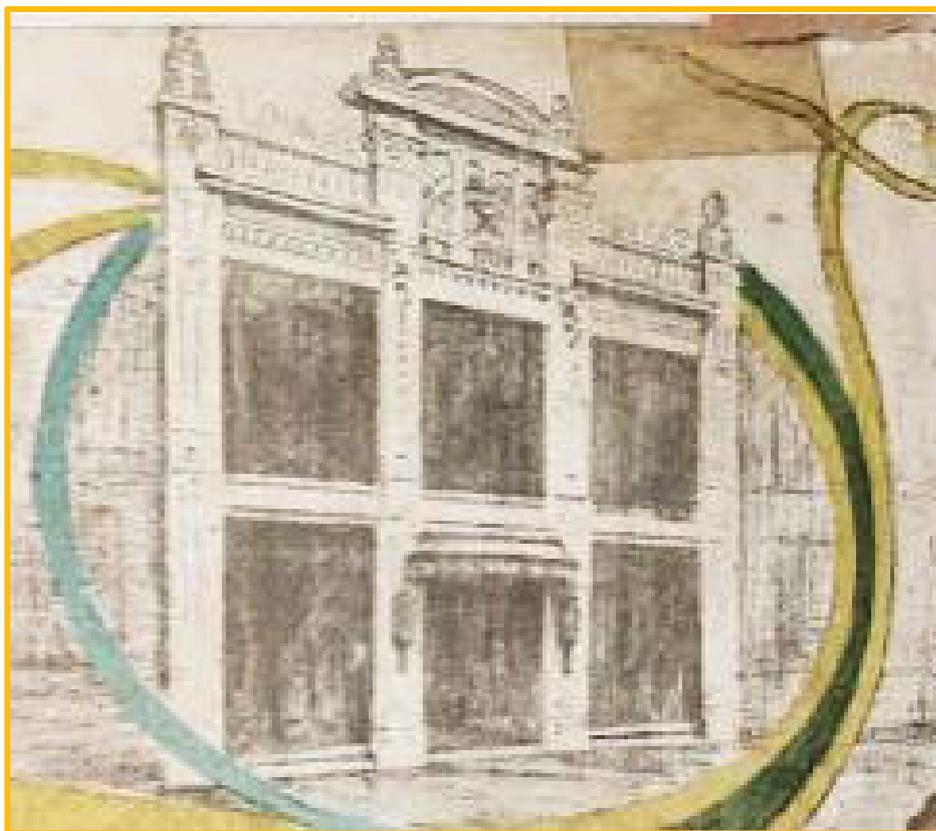


Figura 174 – Anúncio da loja *Ao Louvre* na edição comemorativa do Centenário da Independência do jornal *A República* em setembro de 1922.

Fonte: Casa da Memória.

Para o dia de Finados!

Tenho a honra de levar ao conhecimento do respeitavel publico, que recebi directamente das principaes fabricas da Europa, uma grande quantidade de Monumentos, assim como figuras para ornamentação de tumulos etc., os quaes serão vendidos por preços commodos para o dia de Finados.



Além disto tenho um grande numero de Monumentos executados em minha officina, lavrados do mais fino marmore CARRAREZ, e effectuados com todo o estylo e esmero, que achão-se a disposição dos Srs. compradores.

Todo trabalho será feito por dezenhos a gosto do freguez, tendo para este fim todos os modelos dos melhores professores; podendo assim executar trabalhos mais novos e modernos.

Chamo attenção para o meu

Deposito de Marmore

do qual será vendido qualquer quantidade.

Estando eu em correspondencia directa, poderei effectuar toda encomenda que me for feita, por preços mais razoaveis do que qualquer um dos meus collegas da capital.

Fui confiado com a representação da primeira officina art-tica do Snr. Professor Vincenzo Bonnoni em Carrara (Italia); o qual tem pedreira de MARMORE de sua propriedade, e relativo aos seus trabalhos artisticos tem umã



Fama universal !

Para pessoas de menos fortuna tambem poderem ornar os tumulos dos seus queridos mortos, offereço as Figuras de terracotta, as quaes são **MUITO DURAVEL** e são vendidas por preços modicos.

Amostras de pranchas de **Majolica e Cimento**, trabalho mosaico, que servem para ornar casas, achão-se expostos.

Grande sortimento de

Coròas e ornamentos de vidro, louça, fiôres artificiaes de panno, etc.,

para enfeites de tumulos, estão á venda.

Pedras com letras douradas, fundas ou altas; adornadas e simples. — Marmore para : lavatorios, balcões, mezas de todas especies; teem promptas ou serão executadas á gosto do comprador.

Encomendas de figuras, que servem de ornamentação de jardins, quartos e casas, serão feitas por photographias (modelos), com promptidão

Convido portanto ao respeitavel publico para fazer uma visita ao meu estabelecimento.

Carlos Huebel,

Officina de Marmorista e esculptor.

Figura 175 – Anúncio de Carlos Hübel. A Republica, ano VIII, nº225, 20 out 1893, p.4

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional (bndigital.bn.gov.br)

SEÇÃO 4 – Esculturas mencionadas

A. Escultura



Figura 176 – Benedicto dos Santos. *O Coração ou A Boneca*. Escultura em gesso.
Fonte: Museu Paranaense (CADORI, 2015, p.195)



Figura 177 – Detalhe de Monumento ao Trabalho, de Constantin Meunier.
Figura 178 – O Semeador, de João Zaco Paraná. Monumento inaugurado em 1925.



Figura 179 - Monumento em homenagem a D. Pedro I, estátua equestre, Ferrez, Marc. c.1890
Fonte: Instituto Moreira Salles, Brasiliana Fotográfica (brasilianafotografica.bn.gov.br)



Figura 180 - Alfredo Andersen. Busto de Nilo Cairo
Fonte: Curitiba Space (curitibaspace.com.br/estatuas-de-curitiba)

B. Apropriações fotográficas por escultores

- Auguste Rodin



Figura 181 – Gaudenzio Marconi, fotografia de Auguste Neyt, modelo.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

Figura 182 – Auguste Rodin, *A idade do bronze*, 1877; c.1940.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

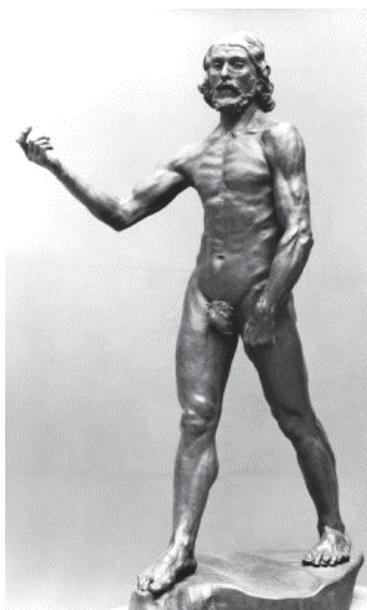


Figura 183 – Fotografia de modelo, usada como referência para a escultura.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

Figura 184 - Auguste Rodin. *São João Batista*. 1878-80.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

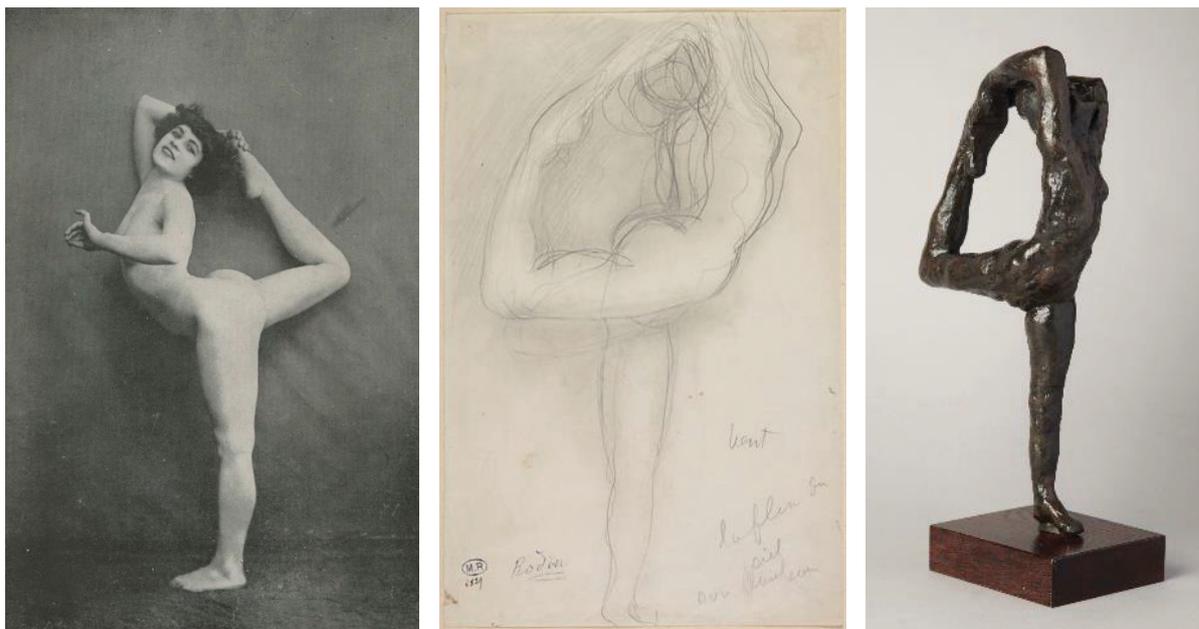


Figura 185– Fotografia da bailarina Alda Moreno, veiculada no periódico *Le nu académique*, 1905.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

Figura 186 – Auguste Rodin, *Figura feminina nua segurando a perna*, c.1903-5.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

Figura 187 – Auguste Rodin, *Movimento de dança A*, c.1911.

Fonte: Museu Rodin (musee-rodin.fr)

- Edgar Degas



Figura 188 – Degas. "Bailarina ajustando a alça". Fotografia. c.1890.

Fonte: Bibliothèque de France (images.bnf.fr)

Figura 189 – Degas. "Bailarina ajustando a alça". Bronze. c.1896.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)



- João Turin



Figura 190 – Retrato fotográfico de Julia Wanderley. n.d.

Fonte: Memorial Julia Wanderley. CEJW.

Figura 191 – Monumento a Julia Wanderley, de João Turin, 1927. Praça Santos Andrade.

Fonte: Curitiba Space (curitibaspace.com.br/estatuas-de-curitiba)

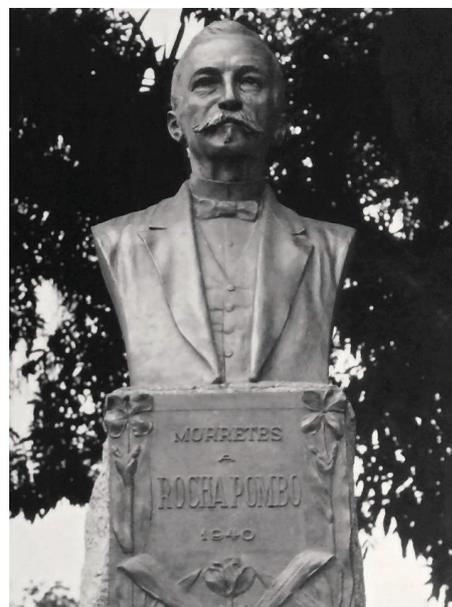


Figura 192 – Retrato de Rocha Pombo. N.d.

Fonte: Academia Brasileira de Letras (servbib.academia.org.br:8084/arquivo)

Figura 193 – João Turin. Busto de Rocha Pombo. Morretes.

Fonte: LEITE, 2014. p.213.



Figura 194 – Estúdio Volk. Retrato do Barão do Serro Azul. 1890.

Fonte: Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba

Figura 195 – João Turin com busto do Barão do Serro Azul. c.1940.

Fonte: Arquivo João Turin, Coleção Samuel Lago (joaoturin.com.br)



Figura 196 – João Turin. Desenho de projeto para herma não concretizado, n.d.

Fonte: Memorial Paranista.

Figura 197 – Estúdio Insley & Pacheco, Retrato da Princesa Isabel.

Fonte: Brasiliana Fotográfica (brasilianafotografica.bn.gov.br)

- José Peón



Figura 198 – José Peón, Medalha comemorativa do Centenário de Carlos Gomes, 1936.

Fonte: Coleção Julio Moreira. Medalhas do Paraná. Museu Paranaense.

- François Willème

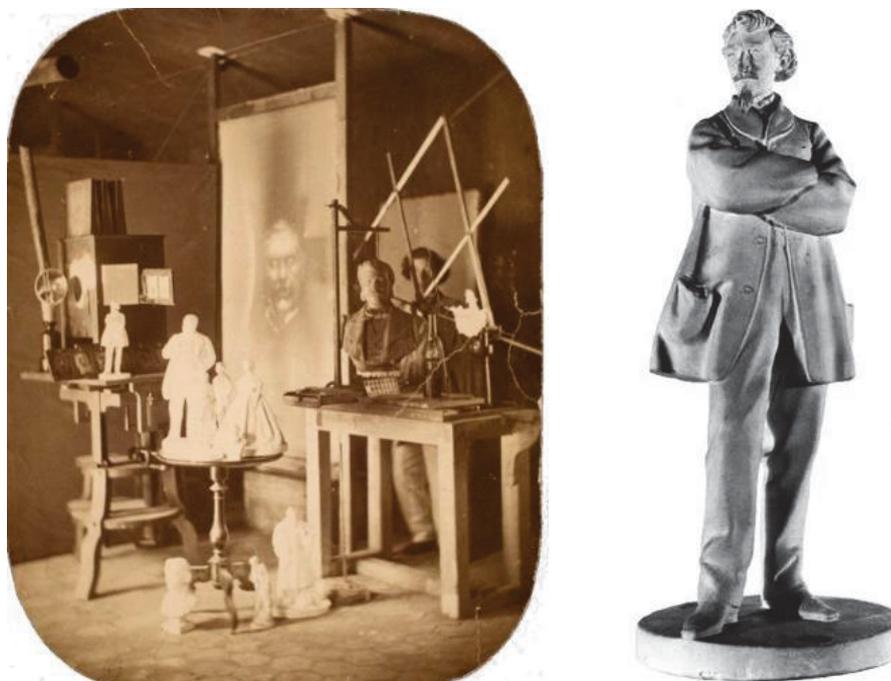


Figura 199 – Demonstração no aparato para fotoescultura de François Willème e o resultado de um autorretrato.

Fonte: SOBIESZEK, 1980.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – João Turin. Manuscrito nº 749a. Curitiba, n.d.	14
Figura 2 – Retrato de João Turin, c.1904.....	21
Figura 3 – Estúdio J. de Bremaecker. Retrato de João Turin. Bruxelas, 1908.	23
Figura 4 – Retrato de João Turin com amiga em Paris, c.1914-8	24
Figura 5 – Retrato de João Turin, n.d.	28
Figura 6 – Detalhe de fotografia com João Turin em seu ateliê. Curitiba, n.d.	31
Figura 7 – Gertrude Käsebier. Perfil de Auguste Rodin. Meudon, 1905. Negativo de vidro.	31
Figura 8 – Retrato de João Turin junto à obra <i>Tigre esmagando a cobra</i>	32
Figura 9 – Embarque de imigrantes italianos para o Brasil, c.1900.....	55
Figura 10 – Augusto Weiss. Fotografia de colonos, n.d.	60
Figura 11 – Marc Ferrez. Pico do Marumbi. Estrada de Ferro de Paranaguá a Curitiba, c.1884.	62
Figura 12 – Marc Ferrez. Viaduto da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, c.1884	64
Figura 13 – Detalhe da fotografia “Viaduto da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba”, de Marc Ferrez.....	64
Figura 14 – Marc Ferrez. Túnel do Pico do Diabo, Morretes, c.1885.....	66
Figura 15 – Adolpho Volk. Panorâmica de Curitiba. 1883. (Partes I, II e III)	68
Figura 16 – Carroças de colonos no Largo Lobo de Moura (Praça Santos Andrade), 1886.	71
Figura 17 – Orfanato no bairro Cajuru, cartão-postal. c.1906.	71
Figura 18 – João Turin em frente ao Café Belas-Artes, n.d.	77
Figura 19 – João Turin em visita à casa onde nasceu, em Porto de Cima, 1944.	79
Figura 20 – Fotografia de Giovanni Turin. n.d.	81
Figura 21 – Busto de Giovanni Turin, por João Turin.	81
Figura 22 – João Turin. Imigrantes. Escultura em bronze. n.d. (três diferentes ângulos) .	86
Figura 23 – Detalhe do Manuscrito nº455 de João Turin, n.d.	89
Figura 24 – Arthur Wischral. Cartão postal com paisagem de Morretes, n.d.....	89
Figura 25 – Fotografia da Igreja de São Sebastião, Porto de Cima. Atribuída a João Turin, c. 1944.	94
Figura 26 – Praça Tiradentes em 1905.	95
Figura 27 – Seção de barris e rótulos para erva-mate na Exposição Nacional de 1908. ...	98

Figura 28 – Estúdio Volk. Retrato de João Turin (atribuída aos 15 anos de idade, c.1893)	101
Figura 29 – Estúdio Volk. Retrato de João Turin (na anotação, atribuída aos 17 anos, c.1895).....	101
Figura 30 – Fanny Paul Volk. Interior da fábrica de calçados da família Hatschbach. 1904.....	103
Figura 31 – Bengala esculpida em madeira por João Turin. n.d.	106
Figura 32 – Fachada frontal da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c.1889.	108
Figura 33 – Fachada posterior e jardim da Escola de Artes e Indústrias do Paraná. c.1889.	108
Figura 34 – Lista temática das fotografias estereoscópicas disponíveis para consulta na biblioteca da EBAI. Excerto do relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias, 1895.....	114
Figura 35 – Aparelho estereoscópico na sala de espera da Escola de Artes e Indústrias. c.1895.	115
Figura 36 – Detalhes da <i>Aula de escultura (A)</i> e <i>Aula de arquitetura e mechanica (B)</i> em conjunto de fotografias da escola enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional em 1893.	117
Figura 37 – Paulo Ildefonso d’Assumpção, n.d. Acervo DEDHIS, UTFPR.	119
Figura 38 – Detalhe de escultura em mármore de Carlos Hübel. n.d. Cemitério Municipal.	124
Figura 39 – Construção da Catedral de Curitiba. n.d.	126
Figura 40 – Flavio Antonio Ortolan. Detalhes externos da catedral. 2016.	126
Figura 41 – Nota sobre a exibição da estátua à <i>República</i> no jornal <i>A República</i> , 1903... 129	
Figura 42 – Fotografia de Erbo Stenzel. Escultura <i>República</i> , c.1928.....	129
Figura 43 – Retrato de Charles van der Stappen. Bruxelas, n.d.	132
Figura 44 – Registro de uma aula de modelo vivo na Academia de Bruxelas.....	133
Figura 45 – Carta para Romário Martins informando do atraso para responder. 1906. ..	134
Figura 46 – Cartão-postal com fachada da igreja na Rua Vercingétorix. Montparnasse, Paris, n.d.	137
Figura 47 – Estação de Montparnasse. Cartão-postal, Paris, 1913.	139
Figuras 48 e 49 – João Turin com Gabriel Girodon (em destaque), c.1914.	141
Figura 50 – G. Girodon, <i>Os dois sacrifícios</i> (1919). Cartão-postal. Paris, 1920.....	141
Figura 51 – João Turin. <i>Pietà</i> . 1917.	143
Figura 52 – Comparativo entre o retrato de Isadora Duncan e o rosto esculpido por Turin.	143

Figura 53 – João Turin no Ateliê de Paris. c.1911.	145
Figura 54A-C – Detalhes extraídos com reproduções fotográficas de obras de arte.	145
Figura 55A e B - Anúncios de serviços fotográficos dispostos no catálogo do Salão dos Artistas Franceses, 1913.	149
Figura 56 – Fotografia do ateliê de João Turin em Bruxelas. c.1910. Cartão-postal.....	150
Figura 57 – Eugène Fiorillo, fotografia de <i>O Beijo</i> , de Rodin. Fotografia em salt print, c.1900.	150
Figura 58 – Detalhe da Figura X com aproximação do conjunto de fotografias de esculturas.	150
Figura 59 – <i>Danaïde</i> . Cartão sem autoria atribuída, distribuído pelo Museu de Luxemburgo, Paris. N.d.	150
Figura 60 – Eadweard Muybridge, <i>Mulher dançando (Human and Animal Locomotion)</i> . 1884-86.....	153
Figura 61 – Estantes do ateliê de João Turin.	156
Figura 62A a D – Detalhes com os pequenos estudos escultóricos de bailarinas no ateliê.	156
Figura 63A e B – Detalhe de uma armação utilizada como estrutura para a modelagem de uma figura humana.....	157
Figura 64 – João Turin posando como modelo para o estudo anatômico. Bruxelas, 1910.	158
Figura 65 – Fotografia da escultura <i>Sísifo</i> , por João Turin.	158
Figura 66 – Lista de recompensas aos artistas expositores. Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1912.	166
Figura 67 – Fotografia de João Turin com a obra <i>No Exílio</i> . Bruxelas, 1910.	166
Figura 68 – Fotografia de <i>No Exílio</i> . escultura em gesso, João Turin, Bruxelas, 1910.	166
Figura 69 – Detalhe com a obra <i>No Exílio</i> em fotografia do ateliê de Turin em Paris, c.1911.	166
Figura 70 – Fotografia de <i>Fogo Sagrado</i> , escultura em gesso. João Turin, 1912.....	168
Figura 71 – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1913. n.p.	168
Figura 72 – Fotografia do quadro de efigies de Pinheiro Machado, Barão do Rio Branco e Olavo Bilac, placas de baixo-relevo em gesso. João Turin, Paris, 1914.	169
Figura 73 – Trecho do Catálogo de Gravação em medalhas do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1914.	169
Figura 74 – Fotografia de <i>Le Chien</i> , escultura em gesso. João Turin, Paris, 1921.	169
Figura 75 – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1921. p.202.	169

- Figura 76** – Fotografia da estátua de Tiradentes, em gesso. João Turin, Paris, 1922. 170
- Figura 77** – Trecho do Catálogo de Escultura do Salão dos Artistas Franceses, Paris, 1922. n.p. 170
- Figura 78** – Lista de despesas de Anita Malfatti em Paris, c.1918..... 173
- Figura 79** – Câmera fotográfica de João Turin..... 174
- Figura 80** – João Turin junto ao grupo de amigos brasileiros: Henrique Cavalleiro, Tulio Mugnaini, Victor Brecheret e Paulo Rossi. Paris, *Jardin des Tuilleries*, 1922. 175
- Figura 81** – Posição da segunda foto, em frente ao *Jeu de Paume*. Vista da *Place de la Concorde*, 1928..... 175
- Figura 82** – João Turin (oculto atrás de Victor Brecheret) e amigos no terraço do *Jeu de Paume*, em Paris, 1922. 175
- Figura 83** – Rua Vercingétorix, Montparnasse. Cartão-postal, Paris, 1907. 177
- Figura 84** – Rascunho de carta a Brecheret. Curitiba, 1926. 179
- Figura 85** - Nota de expedição da Empresa Cases & Emballages Hayman & Charpentier. Paris, 1935. 180
- Figura 86** – Fotografia de *Hércules e Antenu*, por João Turin. Escultura em argila. Bruxelas, n.d. 182
- Figura 87** – O Paiz. Ano XXVIII, N 9991, 13 fev. 1912. 183
- Figura 88** – Maquete em gesso executada por João Turin e Zaco Paraná em Paris e enviada para o concurso do Monumento ao Barão do Rio Branco, em Curitiba. 1912. 192
- Figura 89** – Detalhes da maquete com as representações simbólicas do mapa brasileiro e do leão. 193
- Figura 90** – Monumento ao Visconde do Rio Branco, escultura de Felix Charpentier. Fotografia de Marc Ferrez. 194
- Figura 91** – Destaque da maquete para o concurso do monumento ao Barão do Rio Branco..... 194
- Figura 92** – Detalhe de fotografia veiculada no periódico *Revista da Semana* em fevereiro de 1912. p.33-34. 197
- Figura 93** – Detalhe de fotografia veiculada na capa do periódico *Renascença* em março de 1904. 197
- Figura 94** – Fotografia do ateliê de João Turin em Paris. n.d. 198
- Figura 95** – Reprodução em revista ilustrada de retrato do Barão do Rio Branco. c.1907. 198
- Figura 96** – Detalhe de fotografia do ateliê de João Turin em Paris. c.1912-22..... 198
- Figura 97** – Trecho do Catálogo do Salão dos Artistas Franceses, 1913.....200

Figura 98 – <i>Carte-de-visite</i> do Barão do Rio Branco, 1907.	202
Figura 99 – Busto do Barão do Rio Branco. Brasil, 1926.	202
Figura 100 – O Malho. Rio de Janeiro, ano 23, nºXXIV, 30 mai 1925 p.34.	202
Figura 101 – Nota do <i>Diário da Tarde</i> sobre as maquetes do concurso para o monumento, julho de 1912.	206
Figura 102 – Nota do <i>Diário da Tarde</i> sobre a contratação do vencedor do concurso, agosto de 1912.	207
Figura 103 – Rodolpho Bernardelli trabalhando em seu ateliê.	209
Figura 104 A-C – Inauguração do Monumento a Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques, 1914.....	212
Figura 105 D-F – Inauguração do Monumento a Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques, 1914.....	213
Figura 106 – Conjunto de capas de edições comemorativas veiculadas em Curitiba, 7 set. 1922.	215
Figura 107 A e B – Comparativo entre fotografias da universidade e da praça em 1917 e 1937.	216
Figura 108 A e B – Alfredo Andersen. Herma do Padre Ildefonso Xavier Ferreira, 1922. Praça Santos Andrade.....	221
Figura 109 – Ajardinamento da Praça General Osório, em 1922.....	224
Figura 110 – Antigo coreto da Praça General Osório. Década de 1920.	224
Figura 111 – Assinaturas gravadas no lado posterior do busto de Emílio de Menezes, fundido em 1922.	230
Figura 112 – Sequência demonstrativa de diversas etapas do método de fundição por cera perdida.	231
Figura 113 – Fotografia do busto de Domingos Nascimento, instalada na Praça General Osório, Curitiba.....	234
Figura 114 – Fotografia do busto de Emílio de Menezes, instalada na Praça General Osório, Curitiba.....	234
Figura 115 – Fotografia do busto de Emiliano Pernetá, instalada na Praça General Osório, Curitiba.	234
Figura 116 – Retrato fotográfico de Domingos Nascimento.	234
Figura 117 – Retrato fotográfico de Emílio de Menezes.....	234
Figura 118 – Retrato fotográfico de Emiliano Pernetá.	234
Figura 119 A e B – Fachada e movimento em frente à matriz da loja <i>Ao Louvre</i> , na década de 1930.....	239
Figura 120 – O Dia, Curitiba, 12 de outubro de 1923.	242

Figura 121 – As sacerdotisas dos poetas. Ilustração Paranaense, 1928.	246
Figura 122 – Rua XV de Novembro em 1930.	249
Figura 123 A e B – Peças publicitárias do <i>Foto Groff</i> veiculadas em 1927 e 1929.	251
Figura 124 – Eugène Druet. Auguste Rodin em Meudon, ao lado da estátua de Balzac. c.1902.	255
Figura 125 – Charge “Sr. Rodin por ele mesmo”, por C. Léandre.	255
Figura 126 – Edward Steichen. Céu aberto, 23h. 1908.	259
Figura 127 – Capa da revista <i>Camera Work</i> , nº34-35. Nova York, 1911.	259
Figura 128 – Festividade de inauguração do busto de Carlos Gomes.	262
Figura 129 – Reportagem sobre a inauguração do busto de Carlos Gomes em “O Dia”.	263
Figura 130 – Reportagem sobre Carlos Gomes na Ilustração Paranaense.	265
Figura 131 – Reportagem sobre a inauguração do busto de Carlos Gomes.	266
Figura 132 – Fotografias veiculadas na reportagem “O dia de Tiradentes”.	268
Figura 133 – Arthur Wischral. Praça Tiradentes, Curitiba. 1925.	271
Figura 134 – Arthur Wischral. Praça Tiradentes, Curitiba. n.d.	271
Figura 135 – Comparativo de reproduções gráficas de fotografias da escultura Tiradentes, de Turin.	272
Figura 136 – Cama de João Turin em seu ateliê, sob um painel de reproduções fotográficas. n.d.	274
Figura 137 – Detalhe de fotos da escultura de Tiradentes no painel de reproduções de Turin.	275
Figura 138 – Logomarcas da Groff Film, n.d.	276
Figura 139 – Fachadas de alguns espaços com cinematógrafos em Curitiba, entre 1900 e 1920.	279
Figura 140 – Nota de Cyr Azcamoa sobre João B. Groff.	283
Figura 141 – Sequência de planos aéreos de Curitiba.	287
Figura 142 – Presenças de meios de transporte no filme <i>Cidades do Paraná</i>	289
Figura 143 – Praça Santos Andrade (A e B) e Praça Santos Dumont (C e D).	289
Figura 144 – Elementos decorativos com pinheiros na diagramação da <i>Ilustração Paranaense</i>	291
Figura 145 – Brasão com ceifador; logomarca da empresa; e título do filme <i>Cidades do Paraná</i>	292
Figura 146 – Plano do Monumento ao Barão do Rio Branco, Praça Generoso Marques.	294
Figura 147 - Plano do Monumento a Carlos Gomes, Praça Carlos Gomes.	294

Figura 148 – Plano com visão posterior do Monumento a Tiradentes. Praça Tiradentes.	296
Figura 149 – Sequência “Estatua do General Caneiro”, no fragmento sobre a Lapa.	297
Figura 150 – Retrato de João Turin junto à versão original da escultura <i>Marumbi</i>	305
Figura 151 – Instalação do monumento <i>Marumbi</i> no pátio do Memorial Paranista. Maringas Maciel, 2020.	305
Figura 152 – Finalização da réplica de <i>No Exílio</i> , fundida em bronze e instalada no Memorial Paranista.	307
Figura 153 – João Turin em seu ateliê. Curitiba, n.d.	309
Figura 154 – Mapas de Montparnasse	353
Figura 155 – Mapa da região central de Curitiba	354
Figura 156 – Mapa com praças mencionadas na pesquisa.	355
Figura 157 - Praça Generoso Marques.....	356
Figura 158 - Praça General Osório	357
Figura 159 - Praça Carlos Gomes.....	358
Figura 160 - Praça Tiradentes	359
Figura 161 – Vistas da Sala de Modelagem da EMBAP, 1958.....	370
Figura 162 – Conjunto de fotografias da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, enviado por Mariano de Lima ao diretor da Biblioteca Nacional em 1893.	371
Figura 163 - Elsie Wright e Frances Griffiths. Fairy Sunbath, Elves, etc. 1920.	372
Figura 164 – José Maria da Silva Paranhos. Mapa dos Estados Unidos do Brazil. Lisboa. 1897.	373
Figura 165 – Revista da semana. Rio de Janeiro, n.613, 15 fev 1912. p.33	374
Figura 166 – Revista Renascença. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, mar. 1904.	374
Figuras 167 e 168 – Fotografias de João B. Groff veiculadas na Ilustração Paranaense, em 1930.	374
Figuras 169 e 170 – Notícias do roubo e recuperação da <i>Monalisa</i> no jornal ilustrado <i>Excelsior</i> , Paris.	375
Figura 171 – Cartões-postais com reproduções da <i>Monalisa</i> , editados pelo Museu do Louvre na década de 1910.	375
Figura 172 - Marcel Duchamp e Francis Picabia, <i>L.H.O.O.Q.</i> 1919.....	375
Figura 173 – Almanak Laemmert, 1911, nº 68, p.1155.	376
Figura 174 – Anúncio da loja <i>Ao Louvre</i> na edição comemorativa do Centenário da Independência do jornal <i>A República</i> em setembro de 1922.....	377
Figura 175 – Anúncio de Carlos Hübel. <i>A Republica</i> , ano VIII, nº225, 20 out 1893, p.4	378

- Figura 176** – Benedicto dos Santos. *O Coração ou A Boneca*. Escultura em gesso.379
- Figura 177** – Detalhe de Monumento ao Trabalho, de Constantin Meunier.379
- Figura 178** – O Semeador, de João Zaco Paraná. Monumento inaugurado em 1925.379
- Figura 179** - Monumento em homenagem a D. Pedro I, estátua equestre, Ferrez, Marc. c.1890380
- Figura 180** - Alfredo Andersen. Busto de Nilo Cairo380
- Figura 181** – Gaudenzio Marconi, fotografia de Auguste Neyt, modelo.381
- Figura 182** – Auguste Rodin, *A idade do bronze*, 1877; c.1940.381
- Figura 183** – Fotografia de modelo, usada como referência para a escultura.381
- Figura 184** - Auguste Rodin. *São João Batista*. 1878-80.381
- Figura 185**– Fotografia da bailarina Alda Moreno, veiculada no periódico *Le nu académique*, 1905.382
- Figura 186** – Auguste Rodin, *Figura feminina nua segurando a perna*, c.1903-5.382
- Figura 187** – Auguste Rodin, *Movimento de dança A*, c.1911.382
- Figura 188** – Degas. "Bailarina ajustando a alça". Fotografia. c.1890.382
- Figura 189** – Degas. "Bailarina ajustando a alça". Bronze. c.1896.382
- Figura 190** – Retrato fotográfico de Julia Wanderley. n.d.383
- Figura 191** – Monumento a Julia Wanderley, de João Turin, 1927. Praça Santos Andrade.383
- Figura 192** – Retrato de Rocha Pombo. N.d.383
- Figura 193** – João Turin. Busto de Rocha Pombo. Morretes.383
- Figura 194** – Estúdio Volk. Retrato do Barão do Serro Azul. 1890.384
- Figura 195** – João Turin com busto do Barão do Serro Azul. c.1940.384
- Figura 196** – João Turin. Desenho de projeto para herma não concretizado, n.d.384
- Figura 197** – Estúdio Insley & Pacheco, Retrato da Princesa Isabel.384
- Figura 198** – José Peón, Medalha comemorativa do Centenário de Carlos Gomes, 1936.385
- Figura 199** – Demonstração no aparato para fotoescultura de François Willème.385