



ARTE EM TODO LUGAR: OS CAMINHOS DO COTIDIANO E A HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS NO PARANÁ

Elisabeth Seraphim Prosser

A história da arte se confunde com a história das sociedades, do pensamento e das crenças do ser humano, bem como da construção significativa das moradias e das cidades. Ela expressa o indivíduo e a coletividade; o passado, o presente e o futuro; o espaço e o lugar; o concreto e o imaginário; o mundo real e o fictício; a realidade de cada um e o sonho.

Ao pensar em arte, esquecemos que ela está presente nos nossos muitos caminhos diários, seja na cidade, na praia ou no campo. Frequentemente, passamos por ela, mas não a vemos. Este artigo tem como objetivo aguçar a curiosidade e a percepção, fazendo-nos enxergar um pouco mais da arte presente nos trajetos de cada um. Ela está em rochas e cavernas, em estruturas arquitetônicas, dentro de museus, galerias e casas, nos imensos painéis existentes em muitas cidades, nas praças, nas igrejas, nas calçadas, nos muros, no gibi, na revista, na publicidade e em outros espaços.

Pode-se dividir a história da arte no Paraná em diferentes períodos:

Primeiros tempos

- Pré-histórica, de aprox.8.000 a.C.¹ à época dos descobrimentos, 1.500 d.C;
- Proto-histórica, séculos XVI e XVII, caracterizada pelas reduções jesuíticas e vilas militares espanholas, depois destruídas pelos bandeirantes.

Paraná tradicional

- Artistas viajantes, iniciada juntamente com a fase proto-histórica, até fins do século XIX, caracterizada pelas obras de artistas estrangeiros viajantes no Estado;
- Artistas imigrantes, nascidos no Paraná ou que têm influência marcante no desenvolvimento artístico no século XIX, inclusive Mariano de Lima e sua escola.

A primeira metade do século XX: Andersen e o Paranismo

- Alfredo Andersen e a escola de pintura espontânea que se forma em torno dele;
- Paranismo: movimento desencadeado por Romário Martins no fim do século XIX, com a valorização do regional, em reação contra a imitação da arte europeia.

Novas linguagens

- de Integração ao Modernismo, da década de 1940 até de meados dos anos 60;
- e a contemporaneidade, da década de 1960 à atualidade, período em que o Paraná se torna um centro de vanguarda.

PRIMEIROS TEMPOS

A ARTE PRÉ-HISTÓRICA NO PARANÁ

Apesar de a presença humana nas Américas, estimada em 30.000 anos (BLASI, 1980), ser muito mais recente que na Europa e na África, os artefatos e as manifestações artísticas pré-históricas no Novo Continente legam à atualidade inúmeros vestígios que permitem conhecer alguns hábitos, crenças e um pouco da cultura e da organização social de vários grupos humanos que viveram nesse território milênios atrás.

No Paraná, de acordo com Araujo (2006, p. 2), “destacam-se, sobretudo, três grandes segmentos: no litoral, grande profusão de sambaquis; na região mais central, sobretudo no Segundo Planalto, pinturas rupestres [...]; e no centro-sul, a presença de petroglifos”. A cerâmica também se faz presente em urnas funerárias, potes, gamelas, jarros, tigelas, além de pequenas figuras em pedra, representando animais (os zoolitos).

A pintura rupestre no Paraná (a arte está nas pedras)

Arte rupestre quer dizer *arte pintada* ou *gravada na rocha* (do grego, *rupes* = rocha) e é uma das formas de arte do homem pré-histórico de todos os continentes. Certamente, havia, ainda,

arte sobre outros suportes (madeira, couro, folhas, tecidos, plumas e outros) que, por serem perecíveis, não deixaram rastro.

Nos pictógrafos de todos os continentes (do grego, *picto* = pintar; e *graphein* = grafar, pintar, desenhar), são constantes a representação de animais e o uso dos pigmentos vermelho, marrom e preto. Aparecem, também, a representação do ser humano, figuras geométricas, pontos, imagens que lembram o sol. Além disso, há mãos espalmadas e pegadas humanas deixadas propositalmente em alguns sítios. Provavelmente, cada uma dessas figuras está envolta em um universo de rituais e de significados.

No Paraná, as pinturas datam de 10.000 a 300 anos atrás: algumas remontam a bandos² de humanos pré-ceramistas, portanto, de caçadores e coletores de alimento; e outras a “grupos ceramistas ancestrais dos indígenas Jê” (PARELLADA; LICCARDO, s.d), que acumulam alimento em tigelas, jarros e potes, o que implica uma transição para o sedentarismo. Para Igor Chmyz (apud SOARES, 2003, p. 73), “as pinturas rupestres do Vale do Iapó são feitas por ancestrais dos Kaingangue pré-ceramistas. Sua idade é estimada em 7.000 anos e pertencem à chamada tradição Umbu”.

Atualmente, no Paraná, “são conhecidos cerca de 70 abrigos, lapas e/ou cavernas com pinturas rupestres. A maioria está no Segundo Planalto, junto aos vales dos rios Iapó, Tibagi, Cinzas, Jaguaricatu e Itararé, e na escarpa de São Luiz do Purunã” (PARELLADA; LICCARDO, s.d), “formando um semicírculo que se inicia em Ponta Grossa, passando por Castro, Tibagi, Pirai do Sul, Jaguariaíva e Sengés” (BARBOSA, 2004, p. 14). Estão presentes também, em menor quantidade, no Primeiro Planalto, no alto rio Ribeira, e no Terceiro, em áreas de rochas básicas da Formação Lavas da Serra Geral.

São três os grandes grupos temáticos que se veem nessas pinturas: animais, seres humanos e desenhos geométricos/grafismos. São, geralmente, pintados em locais altos e impróprios para a habitação, o que mostra que não tinham função decorativa. De modo geral, são desenhos monocromáticos, na maioria em vermelho, marrom ou preto. Predominam representações de animais da fauna local (veados galhados, corças, roedores, lagartos, tatus, porcos do mato, peixes, aranhas e aves), mas há também desenhos esquemáticos e estilizados da figura humana. Sinais e elementos geométricos, compostos por pontos, círculos e linhas, aparecem em profusão. Em alguns paredões há pontos dispostos em linhas retas, circulares ou desenhando o contorno de uma figura, feitos provavelmente com a ponta de um dedo, mergulhado em tinta vermelha. Muitas vezes há imagens sobrepostas, o que aponta para conteúdos ritualísticos (ARAUJO, 2006, p. 2-3). Estudiosos não descartam a possibilidade de muitas dessas pinturas serem sinais de orientação

para os povos pré-coloniais que, de acordo com os primeiros exploradores, viajavam muito a pé, de leste a oeste no Estado, na grande rede de caminhos do Peabiru.

Para Araujo (2006, p. 2-3), “tais pinturas possuem o mesmo espírito narrativo, dinâmico e esquemático, tendendo à estilização” que caracteriza a arte rupestre da Espanha e do Continente Africano. Apesar da recorrência dos temas e da proximidade estilística, observam-se diferenças nos signos pictóricos entre um abrigo e outro.

No centro-leste do Paraná, em Ponta Grossa, Tibagi e Pirai do Sul, como é o caso do Guartelá, as pinturas geralmente têm cores vermelhas e marrons, sendo raras as pretas. Predominam as figuras de animais, principalmente cervídeos, em perfil, e pássaros, tanto em perfil como de frente, ocorrendo com menor frequência lagartos, cobras, batráquios e peixes. As figuras humanas aparecem em menor quantidade, associadas muitas vezes a animais e sinais geométricos. Existem várias representações de animais enfileirados, sobrepostos ou próximos a grades, além de cena de pesca. Em vários sítios verifica-se a superposição de pinturas geométricas abstratas, mais recentes, geralmente em vermelho e caracterizadas por sucessões de pontos e grades [...]. No nordeste paranaense, principalmente nos municípios de Sengés e Jaguariaíva, existem muitos abrigos com pinturas, em vermelho e marrom, onde a maioria das representações são geométricas. Predominam os círculos, raiados ou não, traços, pontos e, com menor frequência motivos geométricos elaborados; a cor das pinturas alterna-se entre o vermelho e o marrom. As pinturas localizam-se nas paredes e tetos dos abrigos, situados preferencialmente no topo das escarpas areníticas e nas proximidades da borda dessas escarpas. [...] Nas margens do *canyon* Chapadinha, em Pirai do Sul, existem vários abrigos areníticos com pinturas, inclusive com figuras de animais e seres fantásticos (PARELLADA; LICCARDO, s.d).

Ainda não se sabe ao certo o significado dessas pinturas; mas, por analogia com outras civilizações pré-históricas e pelos animais e possíveis armadilhas (grades quadriculadas) representados, pode-se inferir que em parte estão ligadas a rituais de caça.

Os petroglifos

Os petroglifos (do latim: *petra* = rochedo, pedra; e do grego: *glifo* = esculpir, gravar) são desenhos feitos nas rochas, mediante a incisão, o riscar, o picar ou o desgastar, com o uso de instrumentos pontiagudos e duros como ossos, pedras e, eventualmente, pedaços de madeira dura (GOMES, 2011). A quase totalidade dos petroglifos encontrados no Paraná está em rochas a céu aberto, cavernas e abrigos no Médio e no Baixo Iguaçu³. Em Vargem Grande, União da Vitória, Cruz Machado, Ivaiporã e em outras localidades há numerosos sítios arqueológicos com incisões feitas por humanos, dos quais foram retirados, recentemente, objetos de pedra e cerâmica.

A maioria das incisões é de figuras geométricas: linhas (simples, bi- e tripartidas), pontos, círculos, triângulos, “escadas”, linhas onduladas, grades, com raras representações figurativas. Há geometrismos que lembram patas de animais, aves e pés humanos; as linhas (estilização do

movimento do corpo humano e de animais?); os triângulos; as “grades” (armadilhas? cercas?); as “escadas”; e os círculos simples, concêntricos ou feitos a partir de objetos redondos pontiagudos. Em alguns painéis há sobreposição de incisões, algumas feitas em época mais recente (LANGER; SANTOS, 2013). Sobre sua interpretação há várias possibilidades, todas elas, hipóteses a examinar: ritualística, sinalização de posse territorial, sacralização, domínio do espaço e outras (GOMES, 2011).

Os sambaquis (a arte está na pedra, na areia e na cerâmica)

No litoral do Paraná foram catalogadas quase duas centenas de sambaquis que, de acordo com Andrade Lima (2005, apud BIGARELLA, 2011, p. 12), “guardam resquícios de sociedades que viveram há quase 8.000 anos”. São montes estratificados construídos pelo acúmulo de conchas de moluscos que, provavelmente, serviam de alimento para os grupos humanos daquele território. Sua base é geralmente oval, irregular, ora mais, ora menos alongada. Variam de 0,5 a 15 metros de altura, alguns apresentam uma circunferência na base de até 200 metros e um volume de até 90.000 m³ de material (BIGARELLA, 2011, p. 24) – os maiores constituem verdadeiras montanhas. Quanto mais abundantes os moluscos em certos locais, maior a incidência de sambaquis – o que mostra serem construídos nos lugares em que os humanos viviam e de onde obtinham seu alimento. Há sambaquis no interior do Estado, perto de rios, mas a maioria se concentra na faixa litorânea.

Além de várias espécies de conchas de moluscos, os sambaquis contêm espinhas de peixes, vértebras de baleia, ossos de animais e vestígios de atividades cotidianas como sinais de fogueira, artefatos esculpidos em pedra e osso (lâminas de flexa e machado, anzóis, colares, enfeites labiais, peitoris e discos perfurados), seixos não trabalhados, ferramentas de caça e de pesca e utensílios de cerâmica, além de ossadas humanas cuidadosamente dispostas e oferendas. Para Bigarella (2011, p. 12), os sambaquis foram locais de moradia e de práticas rituais e túmulos. Tudo isso sugere uma aproximação entre as concepções de vida e morte nesses agrupamentos humanos, um longo período para a construção de um sambaqui, cujo término poderia constituir o fechamento de um ciclo para aquela comunidade e grupos humanos relativamente sedentários.

Algumas pequenas esculturas encontradas nos sambaquis, os zoolitos ou figuras zoomorfas (*zoo* = animal; *litos* = pedra), são bem elaboradas na técnica da pedra polida (raramente, em osso) e contrastam grandemente com a simplicidade dos outros objetos. De acordo com Bigarella (2011, p. 12-13), constituem uma arte refinada e rara entre os caçadores-coletores. Muitas possuem

no lugar do ventre do animal uma grande cavidade em forma de tigela. Elas foram encontradas principalmente junto aos sepultamentos, com vestígios da tinta vermelha com a qual pintavam os corpos que iriam sepultar e, por essa razão, podem estar ligadas a práticas rituais. Alguns desses sepultamentos apresentam oferendas mais elaboradas e em maior quantidade, o que indica a morte de uma pessoa com *status* mais alto na comunidade e, portanto, uma sociedade hierarquizada. Para Araujo (2006, p. 2), os zoolitos são esculturas, ao mesmo tempo figurativas e esquemáticas de aves, peixes e cetáceos, “que revelam conhecimento intuitivo da morfologia animal, vigoroso sentido plástico e pureza de concepção”.

Muitos sambaquis foram destruídos pela ação humana para a construção de prédios, estradas e calçadas. De alguns, estudiosos preservaram objetos e documentaram vestígios da ação humana que mostram, além dos objetos citados, pontas de machado (em pedra lascada, semipolida e polida), objetos cortantes (lâminas para cortar), pedras para bater (instrumentos de percussão? quebra-cocos?), adornos, colares de conchas e caramujos e outros artefatos de pedra, dente e ossos de animais (trabalhados ou não), em forma de instrumento cortante e pontas de flexas, agulha, anzol, ponta de arpão ou furadores etc.

Foram encontrados, ainda, fragmentos de peças de cerâmica rudimentar, de argila misturada a areia, mal queimada, não glazurada, a maioria sem ornamentação, em forma de copo, bacia, tigela, cuia, vaso, jarro e outras. “A argila era moldada em rolos grossos, dispostos em espiral até dar-lhe a forma e o tamanho do recipiente desejado. O alisamento rudimentar permite reconhecer a técnica de sua elaboração. Os diâmetros mais frequentes desses recipientes eram de cerca de 10 a 80 cm (BIGARELLA, 2011, p. 192-193, 229).

Em algumas peças de cerâmica há vestígios de ornamentação em relevo feita por reentrâncias regulares, levemente arredondadas ou retilíneas, feitas talvez com auxílio da ponta de uma casca de molusco ou da lateral de uma concha, que se sucedem em linhas horizontais sobrepostas. No sambaqui de Matinho, no Paraná, foi encontrada uma pedra com desenho geométrico gravado: um “zigue-zague” composto por três linhas paralelas (BIGARELLA, 2011, p. 230, 247 e 214). No interior do Estado, foram encontradas tigelas de cerâmica em vários tamanhos, muitas com esse mesmo tipo de ornamentação, talvez realizado com gravetos, e oriundas de tribos indígenas. As urnas funerárias eram comuns em tribos indígenas do Noroeste do Paraná.

A preservação depende de cada um (a arte depende de você)

Seja pela ação do tempo, da erosão ou de fungos típicos de regiões úmidas, seja pela ação destrutiva do ser humano, as expressões de arte pré-histórica encontradas no Paraná são partes de

um conjunto muito maior. Por desconhecimento da importância dessa herança, por vandalismo ou por irresponsabilidade de pessoas e instituições, muitas pinturas rupestres, petroglifos e sambaquis são destruídos ou danificados por rabiscos, pichação, roubo, reaproveitamento do material ou outro tipo de agressão. Apenas a consciência do seu valor como patrimônio arqueológico e universal pode ajudar a preservar o que restou deles e permitir seu estudo de maneira sistemática e abrangente.

UM PARÊNTESE: OS INDÍGENAS E AS MISSÕES JESUÍTICAS

A arte dos povos indígenas (a arte está no cotidiano dos indígenas)

A arte e a cultura dos indígenas brasileiros, para Oldemar Blasi (apud ARAUJO, 2006, p. 5), têm seu apogeu muito antes da descoberta, pelos europeus, do Novo Continente. Blasi afirma que, nos cerca de 30.000 anos da presença humana nas Américas,

os nativos da terra, denominados índios pelos conquistadores europeus que os subjugarão, desenvolveram sua cultura material e espiritual distintamente, conforme a área ocupada, embora sempre sob a inegável influência dos agentes ambientais envolventes. [...] Tanto a capacidade de [criar] formas naturalistas ou não como a de criar formas simplesmente imaginativas, são a causa da inusitada variedade de motivos empregados pelos índios. [...] O fato que impressiona é que o índio pré-histórico e histórico já havia chegado, muito antes da vinda dos portugueses, a um alto grau de cultivo artístico, tendo intuitivamente descoberto muitas das leis fundamentais da composição decorativa e da modelagem.

São esses povos que portugueses e espanhóis encontram na região que hoje compreende grande parte do Paraná, a Província do Guairá, densamente povoada pelos Carijós, ramo dos Guaranis. O Tratado de Tordesilhas tem como limite, ao sul, a cidade de Paranaguá e, assim, por quase dois séculos, toda essa região constitui domínio espanhol. É ali que os padres jesuítas, a partir de 1610, constroem “as Missões Jesuíticas do Guairá, que chegam até os Campos Gerais” (ARAUJO, 2006, p. 6), mais tarde destruídas de modo avassalador pelos bandeirantes escravagistas, que dizimam os jesuítas e os indígenas.

Escavações nas cidades fundadas na época na Província de Guairá mostram que muitas têm início nas próprias aldeias indígenas. Nelas é achado grande número de peças em pedra e em cerâmica, fusos e castiçais, ao lado de objetos de tradição europeia como travessas e moringas, cruzes e outros materiais de ferro fundido. A grande quantidade de cachimbos evidencia o uso do tabaco e os fusos apontam para a tecelagem (os tecidos são frequentemente tingidos com o urucu) e a fiação (redes, redes de pesca).

A arte sacra luso-hispânico-brasileira (a arte está nos objetos dos ritos religiosos)

Os colonizadores espanhóis e portugueses trazem suas crenças e vários objetos que consideram essenciais para a sua prática religiosa nas casas e nas igrejas que constroem: são crucifixos, cálices, bíblias, missais, hinários, imagens, objetos para a realização da missa e outros. Nas escolas jesuíticas, além de ensinar os indígenas a “ler, contar e cantar”, ensinam-lhes carpintaria, pintura, escultura, a construção de instrumentos musicais (violinos, flautas, harpas, órgãos), a fiação e a tecelagem, sempre nos padrões europeus. Assim, muitas imagens e objetos encontrados em igrejas de cidades próximas às Missões são, certamente, esculpido ou modelado por mãos indígenas.

A ARTE NO PARANÁ TRADICIONAL

OS EXPLORADORES E OS PINTORES ITINERANTES

Vários exploradores vem para o território onde hoje está delimitado o Estado do Paraná, em busca de aventura, poder e ouro. Muitas vezes, um soldado integrante de alguma expedição, hábil nas artes visuais, registra a fauna, a flora, a paisagem e os habitantes dessas terras, os seus usos e costumes, suas guerras e sua cultura⁴. Em outras expedições, é enviado um artista com essa função. Além disso, durante os séculos XVII a XIX há artistas viajantes estrangeiros que, atraídos pelo desconhecido e pelo exótico, viajam voluntariamente para “terras distantes”, para retratar e documentar a vida nessas terras, levando à Europa as primeiras impressões e notícias sobre os habitantes e a paisagem desse território.

São esses desenhistas, ilustradores e pintores que documentam, principalmente por meio de desenhos, aquarelas e ilustrações, o que existia no atual Paraná. Ao voltarem ao Velho Continente, muitos publicam suas obras em livros, acompanhadas de crônicas de viagem, com a descrição detalhada do que encontram. Pintam a exuberância da paisagem natural e aspectos da vida em sociedade dos indígenas e dos europeus e, mais tarde, dos africanos. São os responsáveis inclusive, por representar os aspectos geográficos das terras que percorrem, elaborando os primeiros mapas dessas terras.

Os primeiros artistas estrangeiros (a arte está nos documentos históricos)

Soares (2001) relata que, ainda no século XVI, histórias sobre o ouro dos Incas, contadas por indígenas, viajantes e náufragos, atraem muitos aventureiros europeus, os quais acreditam

poder localizar esse *El Dorado* navegando para o sul do Brasil, para além da Ilha de Santa Catarina (atual Florianópolis). Um pouco adiante, encontrariam o Rio La Plata e, adentrando o continente, poderiam alcançar (e saquear) aquela terra. Para encurtar a distância, alguns, como o espanhol Cabeza de Vaca e seus homens, usam ramificações do Caminho de Peabiru, transitado pelos indígenas desde muito antes do descobrimento do Brasil, e que vai do litoral de São Paulo, Paraná e Santa Catarina até o Peru. De acordo com os Guaranis, não são eles que abrem esse caminho, mas sim um “deus ancestral”. Como os Incas chamam seu império de *biru*, historiadores, hoje, creem que esse caminho é aberto pela civilização incaica, com o intuito de ampliar seu domínio ou difundir sua cultura para o sul, tendo encontrado o Atlântico (*pê* = caminho; *biru* = Peru). Partes dessa via e suas ramificações cortam as terras paranaenses e são trilhadas por Cabeza de Vaca, em sua viagem de 1540 a 1545 e por outros exploradores.

Nessa mesma época, está na região o soldado alemão **Ulrich Schmidl** (Schmidel), que viera anteriormente na expedição de Pedro de Mendoza, “rico cavaleiro da casa real, nomeado primeiro *adelantado* (governador) da Província do Rio da Prata”. Deveria “descobrir o caminho para o Peru e fundar três fortalezas para a defesa do território” (SOARES, 2001, p. 45). Schmidl permanece no Prata por dezenove anos, percorrendo o mesmo caminho que Cabeza de Vaca. Ao retornar à Alemanha, publica, em 1557, o livro intitulado *Verdadeira história de uma viagem extraordinária feita por Ulrich Schmidel von Straubingen, na América ou Novo Mundo, de 1534 a 1554, sobre todos os seus sofrimentos de 19 anos, e a descrição dos países e povos estranhos que ele viu, escrita por ele próprio*. O livro contém várias ilustrações suas, que retratam indígenas nos seus encontros ou batalhas com os europeus, naufrágios de caravelas, a fortificação da recém-fundada Buenos Aires, batalhas entre diferentes tribos, a fauna, as terras e as aldeias indígenas, com cercado circular e tabas redondas e outros temas. Porém, retrata o índio de modo idealizado (europeizado), como era comum nessa época na Europa, que vivia o auge da Renascença⁵.

Outro ilustrador ainda de meados do século XVI, no Paraná, é o também soldado alemão **Hans Staden**. Faz duas viagens ao Brasil: uma de 1547 a 1548, e a outra, de 1549 a 1555. Por volta de 1550, o navio em que viaja é arrastado por uma tempestade à Baía de Superagui, onde fica por algum tempo. Depois, em São Vicente, é capturado pelos antropófagos Tupinambás, que o levam para o sul. Só consegue se salvar da morte por sua astúcia, tornando-se apreciado pelos indígenas que, a partir de então, não permitem que os deixe. Foge em 1555, a bordo de um navio francês, que o leva de volta à Alemanha. Em 1557, publica o livro *Verdadeira história e descrição de uma terra de pessoas selvagens, nuas, cruéis, devoradoras de gente, situada no novo mundo, a América*, com descrições detalhadas da vida dos Tupinambás, ilustradas por xilogravuras, e uma ilustração com detalhes geográficos da costa, o primeiro mapa da baía de Paranaguá.

Na xilogravura do livro de Staden aparece um navio num mar revolto, com a proa embicada para a terra. Um grande e esguio peixe (espada?) figura na parte de baixo, talvez sugerindo a brutalidade dos elementos naturais. Dentro do navio, os marinheiros de mãos juntas parecem estar rezando. A baía é mostrada por uma reentrância com três ilhas em seu interior – representando as suas barras. Na parte de cima, há a representação de dois animais, um jaguar e um gambá (?), com a palavra (*Suprawa*). Montanhas e árvores representam respectivamente o relevo e a vegetação do entorno da baía (PICANÇO; MESQUITA, 2011, p. 4).

De cerca de um século depois (1653) é a planta da baía de Paraguá e região contígua, elaborada por Pedro de Souza Pereira, durante o auge da mineração do ouro – o primeiro ouro do Brasil! –, na qual aparecem as cidades de Paranaguá e Curitiba, o interior da baía e a localização das minas de ouro (PICANÇO; MESQUITA, 2011, p. 1). O ciclo do ouro no litoral paranaense é responsável pela povoação da baía e pelo surgimento e fortalecimento das primeiras vilas, a partir de alguns arraiais: Ararapira, Paranaguá, Porto de Cima, Antonina, Guaratuba, Morretes e Curitiba (SCHMIDLIN et al., 2009, p. 12). Seu enriquecimento possibilitou o florescimento da arte e da cultura, nos séculos seguintes.

Com a descoberta de ouro em Minas Gerais e o seu decréscimo no Paraná, é preciso suprir as Gerais com gado muar e vacuum vindo dos Andes. As tropas entram pelo Rio Grande do Sul e passam por territórios hoje catarinenses, paranaenses e paulistas. Surgem fazendas de invernada (engorda) e criação de gado, cuja maior concentração

dá-se na Região dos Campos Gerais, especificamente por onde passava o Caminho de Viamão [de Viamão, no Rio Grande do Sul, a Sorocaba, em São Paulo]. Estabelecem-se sítios e fazendas, gerando o tropeirismo, que constitui o segundo grande ciclo econômico do Paraná, de fundamental importância para o surgimento de pousadas e vilas, hoje prósperas cidades como Ponta Grossa, Castro, Palmeira, Jaguariaíva e Lapa, entre outras –, bem como para sedimentar uma identidade própria ou tradição cultural regional (ARAUJO, 2006, p. 11)

Nos Campos Gerais, região de Ponta Grossa e Curitiba, cruzam-se os caminhos de Viamão (no Rio Grande do Sul, a Sorocaba, em São Paulo) e do Peabiru, permitindo a comunicação e o comércio nesse território. Enquanto os muares fazem o trajeto sul-norte, vem do oeste a erva-mate, cujo chá é bebida comum para os indígenas, desde tempos pré-cabralinos. Trazida do território paraguaio, a erva-mate é primeiro cultivada no litoral paranaense e, logo, na região de Curitiba, constituindo um ciclo comercial relevante da economia local no século seguinte. Em 1750, pelo Tratado de Madri, “a Espanha reconhece a posse de Portugal sobre o território paranaense onde as bandeiras haviam expulsado os jesuítas hispânicos”, agora parte da capitania de São Paulo (ARAUJO, 2006, p. 11).

Da época do reconhecimento dos grandes sistemas fluviais do Paraná e da descoberta dos campos de Guarapuava, com a chegada da expedição militar chefiada por Afonso Botelho

Sampaio e Souza, em 1771, é o *Ciclo Miranda*, composto de 37 aquarelas⁶, “acompanhadas de minucioso relatório descritivo, cuja autoria é atribuída a **Joaquim José de Miranda**, que narra os fatos como sequencialmente como uma história em quadrinhos” (ARAÚJO, 2006, p. 11). O *Ciclo*, de acordo com Araujo, “tenta comprovar a bondade dos portugueses com os índios na chegada da Expedição”, apesar de extensa documentação que atesta a extrema crueldade dos portugueses com eles, dizimando-os, via de regra.

Os pintores itinerantes do século XIX (a arte está nas aquarelas, nos primeiros mapas e nos desenhos antigos)

O século XIX é de especial curiosidade europeia em relação aos territórios além-mar. Predomina nos países germânicos o Romantismo⁷, que idealiza a aventura, as viagens, o desconhecido e o retorno. Assim, não é de admirar a quantidade de pintores e ilustradores viajantes com esse interesse. A ânsia por conhecer as novas terras leva ao envio de expedições científicas, como a que traz o jovem Darwin, de 1831 a 1836, da Inglaterra às Ilhas do Cabo Verde, ao litoral sul Brasil e à Patagônia e depois, por vias fluviais, até o Peru e de volta ao seu país de origem. Muitas das imagens e dos relatos apresentados nas publicações desses viajantes são responsáveis, juntamente com a escassez vivida então na Europa, pelas várias ondas de imigrantes que veem principalmente para o sul do Brasil e para outros países. Alguns desses artistas itinerantes acabam por radicar-se aqui.

Quanto à situação política, apesar de ser criada, em 1811, a Comarca de Paranaguá e Curitiba, com capital em Paranaguá, ela ainda pertence à Capitania de São Paulo. Apenas em 1853, é criada a Província do Paraná, com capital (inicialmente provisória) em Curitiba.

O primeiro pintor da paisagem paranaense no século XIX é **Jean-Baptiste Debret**. Integra a Missão Artística Francesa, cujo propósito é fundar no Rio de Janeiro a Academia Real de Belas Artes, quando da estada de D. João VI na então Colônia. Debret desembarca no Rio em 1816 e logo documenta a paisagem, o ser humano e a sociedade. “Preocupado em acumular esboços para o seu projetado livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Debret percorre o território paranaense em 1827, produzindo número considerável de desenhos e aquarelas [...], de extraordinário valor documental para o Paraná” (CARNEIRO, 2001, p. 13). Retorna à França em 1831 e publica seu livro entre 1834 e 1839.

O roteiro seguido pelo artista-viajante é o do velho caminho das tropas até Curitiba (desde Itararé, na divisa de São Paulo), descendo a Paranaguá e Guaratuba para alcançar o litoral norte de Santa Catarina. Visita

não só localidades já importantes, como Castro, mas também pequenos centros que apenas surgiram, como Jaguariaíva, Ponta Grossa ou Palmeira. Com o objetivo de completar a cobertura iconográfica da região, como já o fizera em todo o vale do Paraíba e no sudeste da Província de São Paulo, vai à Lapa (CARNEIRO, 2001, p. 13-14).

Há ainda obras de Debret que retratam Guarapuava, Guaratuba e Curitiba, comprovando sua passagem também por essas localidades.

Quase na mesma época da estada de Debret, no Paraná, **Adriano Taunay**, da Missão Langsdorf, pinta obras preservadas em acervo de Leningrado, no qual, presume-se haver pinturas da paisagem paranaense. Dele conhece-se até o momento apenas o retrato de um rico tropeiro de Castro, a cavalo.

Araujo (2006, p. 30) e Carneiro (2001, p. 13-22) mencionam outros artistas estrangeiros, viajantes, que registram a paisagem local: o **Pastor Fletcher**, em 1855, que permanece três dias em Paranaguá e “fixa em croquis cenas da Serra do Mar e Acoradouro de Cotinga, posteriormente aproveitados pelos litógrafos Van Ingen e Snyder para ilustrar a obra *Brazil and Brazilians*”; a **senhora Liais**, em 1858, que registra “entre outros, aspectos da flora tropical e da sociedade de Paranaguá – particularmente importante por seu valor etnográfico – posteriormente gravados por Dargent”; **Julius Platzmann**, também em 1858, que fica seis anos na região e colabora como ilustrador da obra *Flora Brasiliensis*, dirigida por Martius de 1840 a 1868; **João Leão Palilère**, que passa pelo litoral paranaense em 1860 e publica, depois, entre suas 52 obras, duas registradas em território paranaense; o engenheiro **Gustavo Rumpelsberger**, radicado na Colônia Tereza, nos sertões do Ivaí de 1847 a 1869, “durante sua permanência no Paraná remete grande número de desenhos de animais e plantas à Corte, dos quais, salvo menções, se desconhece o paradeiro”; o engenheiro **William Lloyd**, que percorre o Paraná de 1873 a 1875, a trabalho da estrada de ferro que ligaria Curitiba a Miranda (Mato Grosso); considerado por Newton Carneiro um grande aquarelista e que deixa dez paisagens do Paraná de inestimável valor iconográfico; o também engenheiro **Thomaz Bigg Whiter**, nos dois anos em que trabalha na mesma ferrovia, substituindo Lloyd, documenta “em croquis aspectos do Paraná: vinte desses desenhos posteriormente litografados servem de ilustração à sua obra *Pioneering in South Brazil* (Londres, 1878); **Hugo Calgan**, em 1881, “deixa preciosa documentação iconográfica”; **Caroline Maxwell Templin**, em 1852, que pinta principalmente a fauna e paisagens; e outros.

PRIMEIROS ARTISTAS NASCIDOS EM TERRAS PARANAENSES E OS QUE FICARAM

Os imigrantes

A política imigratória brasileira incentiva e patrocina a vinda dos imigrantes europeus, voltada para a colonização dos “vazios demográficos”. É assim que, em 1808, Dom João VI baixa um decreto tornando possível a propriedade da terra aos estrangeiros e o Paraná passa a contar, cada vez mais, com a mão de obra do imigrante europeu, livre, assalariado, pequeno proprietário. Surgem então os primeiros núcleos de origem europeia não portuguesa em território paranaense, dos quais alguns se tornam, mais tarde, cidades: Rio Negro e Mafra, onde se fixam alemães (1829); Teresa Cristina, franceses (1847); Superaguí e Guaraqueçaba, suíços, alemães e franceses (1852); Assunguí, ingleses, franceses e alemães (1859); Morretes, italianos (1877); e outros, como os poloneses, ucranianos etc.

A precariedade da vida nos núcleos não litorâneos dá início a um movimento espontâneo de reimigrantes dessas localidades e de Santa Catarina para pequenas chácaras nos arredores de Curitiba (FUGMANN, 2008). Ao mesmo tempo, o fim do ciclo do ouro no litoral, as dificuldades com o clima, “o desconhecimento do mal causado pelas picadas dos mosquitos, a falta de orientação sobre como prevenir-se das doenças tropicais e a falta de assistência médica e medicamentos”, bem como os impedimentos para voltarem aos seus países de origem, “levam o governo imperial a permitir a transferência para os planaltos de Curitiba e dos Campos Gerais” aos imigrantes que a desejassem, já que ali o clima mais frio é mais próximo ao que conheciam na Europa (TURIN, 1998, p. 22).

O imigrante logo se torna personagem típico da região: cria a agricultura de abastecimento, a pequena propriedade e participa da economia da madeira, do gado e do mate, além de concorrer para a modificação do aspecto urbano. Muitos são pedreiros, carpinteiros, sapateiros, padeiros, salsicheiros, relojoeiros, ferreiros etc., e várias dessas “oficinas” evoluem para a indústria. Em 1877, já é de cerca de 6.000 o número de imigrantes estabelecidos nos arredores da capital.

Entre eles, há inúmeros artistas, intelectuais, professores e profissionais liberais, que exercem grande influência na construção da sociedade e da identidade do curitibano, pois, “como é costume do europeu, são acompanhados pelos homens de ‘letras e ciências’ preocupados com o preparo intelectual dos jovens e o estudo do meio” (BINI, 1986, p. 40). É a partir deles que, ao se integrarem ao contexto luso-brasileiro local e ao tomarem parte ativa no cotidiano das cidades, se formará uma sociedade com vida e interesses próprios quanto à educação e à cultura, dando

origem a escolas para as suas crianças, igrejas para as suas manifestações religiosas e associações recreativas para o seu lazer.

Os artistas

Assim, o século XIX conta, além dos artistas viajantes, apenas de passagem no território paranaense, com outros que acabam por ficar, nossos primeiros artistas imigrantes, e que têm papel relevante, não apenas na documentação e no registro da paisagem natural e humana, mas também no desenvolvimento de uma arte local. Seu estilo naturalista⁸ justifica-se pelo caráter documental das suas obras.

O litoral paranaense é o primeiro território do Paraná colonizado por portugueses e por brasileiros atraídos à região pela descoberta do ouro. Paranaguá é a vila mais importante da região, na qual transitavam os nobres que o ouro forja. Em consequência dessa riqueza, de acordo com Bini (1986, p. 40), é esta “a primeira vila que apresentou as condições para o desenvolvimento artístico”, entre 1791 e 1808, já atua o “mestre Amaral Gurgel, professor de desenho que auxilia no desenvolvimento da sensibilidade estética em seus jovens alunos”. Outro nome do contexto artístico dessa cidade é o pintor Noel Guillet.

Pertencem a esse grupo os artistas nascidos aqui **João Pedro, O Mulato**, “artista curitibano, primeiro desenhista de humor atuante no Brasil” e que registra cenas em Curitiba, Paranaguá e Desterro (SC), “nos idos de 1817”; e **Iria Correia**, primeira pintora paranaense, que estuda em Paranaguá com as irmãs James e com as irmãs Toulouis, radicadas na então capital da Comarca. Além deles, figuram nesse grupo os artistas-imigrantes o alemão **Frederico Guilherme Virmond**, provavelmente o primeiro a se radicar no Paraná, em 1833, zoólogo, pintor, miniaturista, retratista; **John Henry Elliot**, topógrafo, viaja por toda Comarca, “um dos primeiros paisagistas paranaenses e um dos primeiros nativistas em território nacional” (ARAUJO, 1980, p. 20) – pinta Curitiba, São José dos Pinhais e os indígenas; e o suíço **William Michaud**, que se radica em Superagui a partir de 1854, onde leciona e trabalha durante quase toda a segunda metade do século. Os únicos artistas desse grupo que, depois de cerca de vinte no Brasil, acabam voltando para a Europa são **Joseph** e **Franz Keller**, pai e filho. Engenheiros alemães, chegam ao Brasil em 1856 para trabalhar nas novas estradas de ferro e de rodagem. Vêm ao Paraná em 1865 e suas obras ultrapassam o registro iconográfico, pois constituem meticulosa documentação científica, etnográfica e arqueológica, publicada na Alemanha, em 1874 (CARNEIRO, 2001).

OS CICLOS DO MATE E DA MADEIRA

A situação favorável à pecuária e ao tropeirismo permanece até a década de 1860, quando as ferrovias passam a substituir os muares no transporte de cargas. O ciclo do mate, com suas atividades de exploração, fabrico e comércio, perdura de 1820 a aproximadamente 1920 (LINHARES, 1969, p. 195). O declínio do mate como produto hegemônico no Paraná é consequência da Primeira Guerra Mundial, com as dificuldades dos países importadores e a concorrência de países como a Argentina e o Uruguai.

Os ervais cobrem extensas terras paranaenses, respondendo, em certos períodos, por 85% da economia da província (WACHOWICZ, 2001, p. 96). Com isso, desenvolvem-se, no decorrer do século XIX: “as estradas de rodagem, as estradas de ferro, a navegação fluvial, o povoamento, a colonização, a fundação de cidades, uma melhor representação política, a fortuna das principais famílias paranaenses” (LINHARES, 1969, p. 195).

A emancipação da Província do Paraná, em 1853

Apesar de Curitiba ser escolhida oficialmente como a capital da nova Província do Paraná, quando da sua emancipação, em 1853, Paranaguá continua, ainda, a sua capital cultural e econômica. É o que se vê nas ilustrações de bailes, nas escolas e nos nomes das famílias abastadas da época, com seus títulos de nobreza. Porém, aos poucos, a atividade do mate é transferida para o planalto, desenrolando-se ali um processo de crescimento econômico, intelectual e cultural.

É o que notamos através das notícias impressas no jornal *Dezenove de Dezembro*, fundado por Cândido Martins Lopes em 1854. A vida em sociedade se acentuou: são fundadas sociedades ginásticas, recreativas e dramáticas e até um primeiro teatro em 1855. A tipografia de Cândido Lopes, a instalação do Lyceu da Província, primeiro estabelecimento de ensino secundário e a construção de edifícios públicos, atestam também esse progresso (RODERJAN, 1967, p. 4).

Desde que se aúfere a Curitiba o grau de capital, “políticos, imprensa, letrados e professores começam a ir à nova terra. O curitibano, ainda de feição roceira, procura ilustrar-se, lustrar-se e aprumar-se à moda, usos e costumes civilizados”. E nessa busca por instrução e cultura, a cidade atrai também importantes figuras parnanguaras: “Pianos subiam, em lombadas de burros, o Itupava e mestres músicos, os mais notáveis, como Bento Menezes e Jacinto Manuel deixavam sua velha e querida Paranaguá pela nova terra do futuro” (SANTOS FILHO, 1979, p. 98-99).

Além disso, o mate dá ao Paraná “uma aristocracia de viscondes e barões, a exemplo do que ocorreu com a cana-de-açúcar no nordeste” (LINHARES, 1969, p. 194), “atrai o imigrante

que se adapta facilmente à exploração da erva; é um fator de fixação do homem à terra; reativa o setor comercial, fazendo surgir atividades paralelas: a fabricação de barricas, a criação de animais para o transporte e uma nova categoria social: os produtores e os comerciantes” (VALENTE, 1997, p. 54).

Barão do Serro Azul, o mate e a litografia (a arte está nos rótulos)

A partir de 1875, a maioria dos engenhos já está transferida do litoral para o planalto. Algumas fases da comercialização do mate fomentam o desenvolvimento em outras áreas, como, por exemplo, a litografia⁹. Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, importante ervateiro e líder político, contrata dois artistas catalães, **Narciso Figueiras** e **Folch**, para elaborar “os rótulos, impressos inicialmente por litografia para identificar o produto das barricas” usadas no transporte e na comercialização do mate”. A contratação desses “pioneiros da litografia no Paraná, relaciona a participação de ervateiros à evolução das artes gráficas. Para tanto, o Barão do Serro Azul adquire a Impressora Paranaense, fundada por Cândido Lopes, o introdutor da imprensa no Paraná, e a Litografia do Comércio” (CAROLLO, 1993, p. 44).

A Estrada de Ferro e a Visita do Imperador (a arte está no humor)

Muitos autores citam a inauguração da Estrada da Graciosa (em 1873) e da Estrada de Ferro entre o litoral e o planalto (em 1880) como a principal causa do desenvolvimento da região. Comentam o surgimento de várias associações literárias no Paraná, de teatros e clubes e um entusiasmo quanto à palavra escrita e à arte em geral: “alargam-se os horizontes intelectuais de 1873 em diante. Os jornais e revistas literárias monopolizam o entusiasmo dos intelectuais que dão na prosa e no verso nomes de grande valor para a literatura nacional” (RODERJAN, 1967, p. 24).

É para a inauguração da Estrada de Ferro que o Imperador Pedro II e a Imperatriz Thereza Christina vêm a Curitiba.

Por detrás das festas, do beija-mão, do derrame de comendas, do *Te Deum*, dos bailes imperiais, da visita às colônias, transpiram os anseios econômicos do Paraná que começava, os primórdios da nossa indústria, a consolidação da agricultura, o apogeu da elite ervateira, os fundamentos do corredor de exportação que é a ferrovia Curitiba-Paranaguá, a consolidação da imperial política de imigração – responsável maior pela nossa herança cultural multivariada (CARNEIRO, s.d., [p. 1]).

Os jornais do Rio de Janeiro publicam várias caricaturas retratando a visita do Imperador à distante Província do Paraná, especialmente na *Revista Ilustrada*, semanário impresso no Rio, em

diferentes datas (CARNEIRO, s.d., [p. 4]). Sua visita influi grandemente para o desenvolvimento artístico de Curitiba, pois o Paraná “passava a existir como unidade política adulta que merecera a visita imperial” (BINI, 1986, p. 40).

Mariano de Lima e sua Escola (a arte está nos cenários dos teatros)

É nessa atmosfera de entusiasmo, que, em 1884, chega a Curitiba o cenógrafo, pintor e escultor português **Mariano de Lima** (1858-1942). Vem ao Brasil a trabalho, inicialmente para o Rio de Janeiro e, logo, é contratado para executar a decoração e os cenários do Theatro São Theodoro (depois, Theatro Guayra), em Curitiba. Ao final do seu contrato, cria, em 1886, a que vem a ser a Escola de Belas Artes e Indústrias¹⁰. Apesar de sinais de uma atividade pictórica de porte razoável no Paraná, pelo menos a partir da década da emancipação, seja em realizações de indivíduos isolados, seja em colégios como ocorrera em Paranaguá, 1886 surge como marco inicial da pintura na capital.

O fato tem ampla repercussão na imprensa, o engajamento de muitos homens da cultura da cidade como seus professores, um número expressivo de alunos, proporcionando-lhes formação de qualidade. Curitiba é a terceira cidade no Brasil a ter uma escola de arte, atrás apenas do Rio de Janeiro e Salvador (ARAUJO, 2006, p. 41). A Escola desempenha um papel decisivo tanto no desenvolvimento das artes plásticas e da música quanto no impulso que leva à fundação da futura Universidade do Paraná.

São dois os modelos que servem de base para esse empreendimento. De um lado, as escolas de ensino profissional do interior da França e, principalmente, o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios de Paris, com a aplicação das ciências ao trabalho industrial. De outro, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. A Escola divulga o ensino acadêmico¹¹ e adota o sistema de premiações (BAPTISTA, 1988, p. 6).

Mariano de Lima pinta retratos a óleo de várias personalidades da aristocracia e da liderança da cidade. Entre os alunos de Mariano destacam-se **Maria da Conceição Aguiar de Lima** – com quem se casou e que o substitui na direção da Escola, quando abandona a cidade – seu “trabalho é de execução acadêmica tratado em detalhes” (BINI, 1986, p. 41); **Benedito Antonio dos Santos Galvão**, de quem se conhecem a escultura em gesso *A gargalhada* e outras peças, inclusive desenhos a bico de pena com os quais ilustra o jornal *O Paraná Ilustrado* (ARAUJO, 2006, p. 47). É na Escola de Mariano que se originaram os mais expressivos escultores atuantes no Paraná, na primeira metade do século XX, entre os quais se destacam **João Turin** e **João Zaco Paraná** (Jan Zak).

Alfredo Andersen, considerado o “pai da pintura paranaense”, comentou anos mais tarde, em entrevista à imprensa, sobre a impressão que lhe causou uma visita feita em 1893 à Escola de Mariano de Lima: “visitei a Escola de Artes e Indústrias, dirigida pelo Sr. Mariano de Lima, impressionando-me bem essa ligeira visita. Encontrei as diferentes classes cheias de alunos: crianças, moças, rapazes, e homens, todos trabalhando na melhor ordem. [...] Essa breve visita fez de mim um admirador do Paraná” (*DICIONÁRIO histórico-biográfico...* 1991, p. 256).

Um dos ex-alunos de Mariano de Lima, **Paulo Ildelfonso D’Assumpção**, depois de continuar seus estudos no Rio de Janeiro, volta e torna-se professor da Escola de Mariano. Poucos anos depois, passa a denegrir o antigo professor e sua escola, talvez como estratégia para obter apoio, alunos e patrocínio para a criação do seu Conservatório de Belas Artes, inaugurado em 1894, e que, mais tarde, passou a chamar-se Escola de Aprendizes e Artífices¹². Isso causa o declínio e o posterior fechamento da Escola de Mariano de Lima que, na sua fase final, é dirigida por Maria Aguiar de Lima.

A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

ALFREDO ANDERSEN E A PINTURA (a arte está nos ateliês)

O pintor norueguês **Alfredo Andersen** (1860-1935) estuda em Oslo e em Copenhague, Dinamarca. Filho de um comandante de navios, “após viajar por toda a Europa, África, Índia e Estados Unidos, chega ao Brasil em 1871, permanecendo algum tempo em Cabedelo, Paraíba”, e retorna, em seguida à **Noruega**. “Em 1893, empreende uma segunda viagem ao Brasil. Retido em Paranaguá por avaria do navio em que viajava, acaba residindo por cinco anos nesta cidade do litoral paranaense e casando-se com D. Ana de Oliveira” (*PERÍODO DE...*, 2001, p. 24).

Andersen já havia estado em Curitiba, em 1893, quando conheceu a Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima, expressando sua admiração por ela. Em 1903, convidado para pintar alguns retratos de família, a pedido de um amigo aceita alguns alunos. Logo faz várias exposições, pinta outros retratos e vende vários quadros, fixando-se definitivamente na cidade. Araujo (1980, p. 15) comenta que quando ele chega ao Paraná, “encontra o caminho aberto por Mariano de Lima. [...] Em 1902, desgostoso Mariano de Lima deixa definitivamente o Paraná, cabendo a Andersen a missão de lançar os alicerces da criação de uma escola de pintura paranaense, baseada no objetivismo visual¹³ que, sem estar presa a um formalismo acadêmico, oscila entre o realismo¹⁴ e o impressionismo¹⁵”. Logo dá aulas particulares de desenho e pintura, criando uma espécie de escola livre no seu ateliê, onde se reúnem inúmeros jovens, alguns dos quais se tornam grandes nomes da arte. Leciona ainda na Escola Alemã, no Colégio Paranaense

e na Escola de Belas Artes e Indústrias, então dirigida por Maria Aguiar de Lima (BINI, 1986, p. 42).

Como pintor, Andersen dedica-se às paisagens, aos retratos e às cenas de gênero. É nestas que seus ideais humanitários são mais claramente percebidos, pois retrata pessoas comuns em suas práticas laborais, inseridas em uma paisagem ou em um contexto familiar, nos quais valoriza o meio ambiente e as características da vida cotidiana. Nos seus retratos, percebe-se a sua maestria. De modo geral, trabalha intensamente o claro-escuro, tão caro aos pintores nórdicos (ARAUJO, 2006, p. 45).

Um dos seus maiores ideais é criar uma Academia de Belas Artes, de ensino superior, ou uma Escola Profissional de Desenho para Operários, profissionalizante, ambas nos mais atuais modelos europeus de então, gratuitas, subsidiadas pelo governo. Foram muitas as promessas de várias autoridades nesse sentido, com o fito de o manterem no Paraná, todas elas não cumpridas.

No entanto, sua pintura de características realistas-impressionistas marca a arte paranaense por quase meio século e ele passa a ser chamado “pai da pintura paranaense”, tanto por trazer ao Paraná uma linguagem, na época, revolucionária na pintura, quanto pela qualidade artística alcançada pelos seus discípulos. Dentre eles, destacam-se **Lange de Morretes, João Ghelfi, Estanislau Traple, Waldemar Curt Freyesleben, Gustavo Kopp, Theodoro De Bona, Maria Amélia D’Assumpção, Inocência Falce, Isolde Hötte, Augusto Pernetta, Silvina Bertagnoli, Thorstein Andersen, José Daros**. Todos, apesar de muitos estudarem posteriormente na Europa, mantêm a pincelada quase impressionista andersista, apoderando-se, uns mais, outros menos, de elementos do expressionismo. Estes, ao lado de **Turin e Zaco Paraná**, são os nomes que predominam nas artes visuais em Curitiba nas primeiras décadas do 1900, desenhando, pintando, esculpindo e ensinando (ARAUJO, 1980, p. 24-27).

Afora Andersen, já a partir dos anos 20, outros artistas da cidade ensinam pintura, desenho e escultura em seus próprios ateliês, ministrando cursos livres. Entre eles, Lange de Morretes e mais tarde Guido Viaro. São estruturas informais de ensino da arte, que reúnem grande número de interessados e de intelectuais.

PRINCIPAIS DISCÍPULOS DA ESCOLA DE MARIANO DE LIMA

O desenho de humor (a arte está na caricatura)

Depois de João Pedro, O Mulato, de inícios do século XIX, apenas em 1870 é que surge o “primeiro e efêmero periódico humorístico e de caricaturas¹⁶ da Província, *O Barbeiro*”, de

iniciativa de João Antonio de Barros Jr., que critica os “poderosos da cidade, todos arraigadamente conservadores e escravocratas”. Dada a imensa reação, foi obrigado a fechá-lo, lançando o jornal *Operário da liberdade*, “primeiro periódico republicano do Paraná e um dos primeiros do Brasil” (CARNEIRO, 1975, p. 28-31).

Somente cerca de duas décadas depois o Paraná tem outro caricaturista: o exímio litógrafo e proprietário da Litografia do Comércio, que trabalhava, entre outros, para o Barão do Serro Azul, na rotulagem dos produtos de erva mate, **Narciso Figueras**. Professor da Escola de Mariano de Lima, leva seus alunos para estagiarem na sua empresa, o que explica, “o surgimento de toda uma geração de excelentes caricaturistas e ilustradores em Curitiba, no final do século XIX e início do século XX” (ARAUJO, 2006, p. 42), como **Mariano Antonio de Barros [Mario Barros]** (Heronio) e **Aureliano de Azevedo Silveira** (Sylvio), **Manoel Azevedo Silveira Netto** (Silveira Neto). De fato, a arte de humor, em Curitiba, tem uma primeira fase de ouro de final do século XIX até a década de 1930. Outros caricaturistas da época são **Coelho Junior**, **Darvino Saldanha** (K. Brito), **Olávio Dietzsch** (Olávio), **Otávio Guimarães** (O. Guimarães), **Pedro Macedo** (Macedo), **Euclides Chichorro** (Félix, Paulo), **J. Lopes** (Sepol), **Simeão**, **Heltius** e **Columeno**, entre outros, alguns relacionados à Escola de Mariano de Lima, outros não.

Com a Primeira Guerra Mundial, acontece um hiato na história da caricatura no Paraná, até 1921, quando **Alceu Chichorro** (Eloy) cria a revista *O anzol*. Alceu, um dos caricaturistas até hoje mais conhecidos da época, estuda na Escola de Artífices, dirigida por Paulo Ildefonso D’Assumpção, que, por sua vez, fora discípulo de Mariano de Lima. Seus personagens, Chico Fumaça, Dona Marcolina, Totó, Tancredo, Pascoalino e Minervino, entre outros, fazem parte da vida da cidade. Suas charges têm sabor político e criticam a sociedade e a economia de modo satírico. São usadas, também, para a publicidade de certas empresas e produtos (CARNEIRO, 1975, p. 51-55; BÓIA, 1994, p. 1).

A escultura (a arte está nos monumentos)

João Zaco Paraná (Jan Zac) (1884-1961), polonês naturalizado paranaense, adota o nome João Zaco Paraná, em homenagem a esse Estado. Frequenta a Escola de Mariano de Lima a partir de 1898. “Nestes anos produz muitos trabalhos e bustos de madeira de grande valor expressivo, uma vez que representam o homem popular e nativo”. Depois de estudar no Rio de Janeiro, em Bruxelas e em Paris, fixa-se nesta última, lecionando na Escola Nacional de Belas Artes. Tem esculturas em vários museus europeus e em várias cidades do mundo (BINI,

1986, p. 41-42). É sua a estátua *O Semeador*, colocada na Praça Eufrásio Corrêa, em Curitiba – homenagem do imigrante polonês à cidade que o acolheu.

João Turin (1878-1949)¹⁷, escultor retratista e animalista, depois de estudar na Escola de Mariano de Lima, estuda em Bruxelas e vive em Paris até 1922. Novamente radicado em Curitiba, cria o Movimento Paranista (será tratado em item específico), com Lange de Morretes e **João Ghelfi** (BINI, 1986, p. 41-42). Tem obras expostas em vários países. São suas as esculturas *Luar do Sertão*, colocada em frete à Prefeitura de Curitiba, e *Tigre esmagando a cobra*, na entrada da Secretaria de Estado do Meio Ambiente do Paraná. É de sua autoria a obra *Frade lendo*, doada pelo Governo brasileiro ao Papa Francisco, em visita ao Brasil em julho de 2013. A obra, que mede 44 cm de altura, 18 cm de largura e 26 cm de profundidade, como todas as esculturas de Turin, existe a partir do original em gesso. É da segunda metade da década de 1930, e é fundida em bronze pela primeira vez em 2012.

PRINCIPAIS DISCÍPULOS DE ALFREDO ANDERSEN (a arte está nos museus, nas galerias de arte e nas praças)

[Frederico] Lange de Morretes (1892-1954) estuda com Andersen, que o faz continuar sua formação artística na Alemanha, onde estuda, também, Zoologia. Por ter um nome comum naquele país, adota seu pseudônimo, em homenagem à cidade em que nasceu. Retorna ao Brasil em 1920, fixando-se em Curitiba. Em sua casa mantém um ateliê, em que dá aulas gratuitamente de desenho anatômico, pintura e escultura. Vários de seus alunos seguem carreira artística, entre eles Arthur Nísio, Kurt Boiger, Augusto Conte e Erbo Stenzel (SALTURI, 2007, p. 28). É o mais carismático dos discípulos de Andersen, o que explica sua atuação na criação e na liderança do paranismo nas artes visuais, ao lado de Turin e Ghelfi. Desgostoso com a política, transfere-se para São Paulo, onde se dedica à paleontologia e à malacologia. Ao retornar a Curitiba em 1946, continua seu trabalho científico no Museu Paranaense, com relevantes pesquisas sobre os sambaquis, ao lado de João José Bigarella e outros. Em sua coleção estão preservados importantes exemplos da arte pré-histórica paranaense (BIGARELLA, 2011). Um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), em 1948, passa a lecionar Anatomia e Fisiologia. Considerado grande paisagista e retratista, seu papel na formação de novos artistas e no paranismo é essencial para a história da arte no Estado.

João Guelfi (1890-1925), um dos primeiros alunos de Andersen, falece em um acidente, prematuramente. Boêmio, brincalhão e irreverente, além de pintor, é escultor e crítico de arte, sob o pseudônimo de Ghibellinus. De acordo com Lange de Morretes (1953, p. 168), é “um

sonhador e também um espírito altamente crítico e, talvez, até mordaz”. Com Turin e Lange de Morretes, cria o paranismo nas artes visuais. Estuda em Paris entre 1913 e 1914 e, ao voltar, transforma seu ateliê em um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Segundo Freyesleben, traz entre suas obras uma série de “homens e mulheres quadrados”, o que indica ser ele um dos primeiros cubistas¹⁸ brasileiros. Grande parte das suas obras é destruída, talvez por sua viúva (ARAÚJO, 2006, p. 52), mas as que restam mostram uma visão integrativa do conjunto, do jogo de cores e da iluminação (*PINTORES...*, 2001, p. 27). Com Gustavo Kopp e Annibal Schleder, também discípulos de Andersen, “completa o trio romântico da juventude boêmia dos anos 1920 em Curitiba” (ARAÚJO, 2006, p. 53).

Estasnislau Traple (1898-1958) inicia seu aprendizado na arte com o litógrafo alemão Alexander Pohl, na Imprensa Paranaense. Em 1916, frequenta as aulas de Andersen, revelando-se aptidão para o retrato, a figura humana e a paisagem. Aos poucos, deixa a litografia e vive da pintura e do ensino. No ateliê que mantém com De Bona, também frequentado por Freyesleben, Kopp e outros, era comum pintarem retratos uns dos outros. Em 1931, muda-se para Florianópolis, retornando em 1948 para lecionar Desenho e Pintura na recém criada Embap. “Continua com sua escola particular de desenho e pintura, por onde passam inúmeros novos talentos, como Álvaro Borges, Jefferson Cesar, Werner Jehring e outros” (PEDROSO, [2006?], p. 13-14). Para Araujo (2006, p. 52), dentre os alunos de Andersen “é o melhor retratista e o mais próximo do realismo visual do mestre”.

Waldemar Curt Freyesleben (1888-1970) é um grande paisagista, retratista e autor de vários autorretratos. Para João Osório Brzezinski (In JUSTINO, 2002, p. 29), “o grande devotamento a Andersen, mantido até o fim dos seus dias, não o impediu de se tornar o mais original de seus discípulos”. Algumas obras demonstram finura dos matizes e exatidão de proporções, outras revelam “equilíbrio entre a simplicidade do desenho e euforia no empastamento, com uma liberdade de tons, cujo exemplo maior é a célebre pincelada verde”, que leva a considerá-lo precursor do expressionismo¹⁹ no Paraná. Um dos fundadores da Embap, lecionada Perspectiva e Sombras.

José Daros (1898-1981) inicia seu aprendizado artístico na Escola de Aprendiz e Artífices e depois, com Andersen. Em 1918 parte para o Rio de Janeiro, “onde se torna grande amigo de Portinari e frequenta o ateliê de Oswaldo Teixeira, de quem recebe orientação”. Logo, em Ponta Grossa, “assume a cadeira de Desenho no Ginásio Regente Feijó, tendo exercido grande influência local” (ARAÚJO, 2006, p. 53).

Theodoro De Bona (1904-1990), depois de aprender com Andersen, estuda em Veneza por dez anos, participando dos movimentos artísticos da época. Paisagista e retratista é fundador da Embap, onde leciona Pintura. Para Araujo (2006, p. 53), “supera a simples classificação de

discípulo de Andersen para projetar-se como um dos mais significativos artistas paranaenses do século XX. [...] Ao regressar para o Brasil em 1936, sua pintura é considerada avançadíssima para a época, [...] vibrante de movimento e respirando uma liberdade insólita, já neo-expressionista²⁰”. Justino (2002, p. 23) afirma: “De Bona nunca se permitiu a diluição da forma; a destruição é insinuada sem contudo romper a estrutura”. É visível na sua obra “a vontade de uma arte universal. [...] A vontade de ultrapassar o efêmero assemelha-se à paixão cezanniana pela arte duradoura, universal e singular, reconstituição da forma, todavia distante do acadêmico”.

PRINCIPAIS DISCÍPULOS DE LANGE DE MORRETES

Lange de Morretes é descrito como muito preparado, grande e apreciado líder, temperamental, que defende com força e vigor os ideais paranistas. Assim, não é de estranhar que à sua volta, tanto na escola que criou quanto na Embap, se agrupem em torno dele vários jovens artistas. Entre seus discípulos estão Arthur Nísio, Oswald Lopes, Augusto Conte, Kurt Boiger, Erbo Stenzel e Waldemar Rosa.

Arthur Nísio (1906-1974) frequenta o ateliê de Lange de Morretes, de 1924 a 1928, e o de escultura, de João Turin, entre 1925 e 1927. Em 1928, vai estudar na Alemanha com os mais renomados animalistas²¹ da época, além de cursar pintura de figuras, nus, paisagens e natureza-morta. Faz sucesso como artista naquele país, mas perde tudo durante a Guerra, retornando ao Brasil, em 1946. É um dos fundadores da Embap, mas, por conta dos documentos perdidos na Guerra, só começa a lecionar nessa instituição em 1964. Dedicase especialmente à pintura de animais: cavalos, bois e vacas, galinhas, patos e perus, em um contexto bucólico da paisagem com seus lagos, campos, montes, matas, ou no jardim da sua casa, vez ou outra com a presença do pinheiro. “O que pinta surge por inteiro. Tão real que assusta, tão belo que afronta, tão simples que comove. Ao escolher animais como tema, empenhou-se e, compreendê-los verdadeiramente” (SANTOS, in JUSTINO, 2002, p. 32). Torna-se um dos mais importantes pintores animalistas do Brasil. “Suas obras refletem uma cultura pictórica romântico-naturalista, com certas características impressionistas” (ARAUJO, 2006, p. 55). Com sua pincelada única, mistura as tintas na própria tela, o que confere leveza, volume e espontaneidade às obras.

Oswald Lopes (1910-1964), filho de Cândido Lopes, um dos fundadores da imprensa no Paraná, tem formação cultural de peso e é afinado com as questões do seu tempo. Pintor e escultor, estuda com Andersen, Lange de Morretes e Turin, adotando tanto o realismo/ impressionismo dos seus mestres pintores quanto o paranismo, de Morretes e Turin, refletindo “em suas opções temáticas e em sua experiência pessoal, as ideias do movimento paranista” (PINTORES..., 2001).

Junto ao pinheiro, sempre presente em suas telas, retrata o casario dos imigrantes nos arredores da cidade. Fundador da Embap, leciona Desenho Geométrico e, mais tarde, Modelagem (ARAUJO, 2006, p. 55).

Erbo Stenzel (1911-1980), descoberto por Lange de Morretes, segue para o Rio de Janeiro para estudar escultura, tornando-se assistente de Zaco Paraná. Quando Turin falece, volta a Curitiba para ministrar Escultura, na Embap. Porém, pela falta de espaço para um ateliê assume a disciplina de Anatomia Artística (ARAUJO, 2006, p. 102-103). Em 1952, é convidado por Bento Munhoz da Rocha Neto para projetar um monumento em comemoração ao Centenário da Emancipação Política do Estado, que é construído na Praça Dezenove de Dezembro, em Curitiba. O homem que dá um passo à frente (de 8 metros de altura e 70 toneladas) representa o Paraná, destacando-se dos demais estados. Atrás dele, um obelisco e um painel horizontal em baixo-relevo, que conta a história do Estado (o outro lado recebe painel de Poty). A figura feminina, *Justiça*, foi projetada para o Tribunal de Justiça, mas, hoje, está na praça com as demais peças. Por não pertencer ao mesmo grupo, é flagrante a diferença de tamanho entre as duas figuras. Porém, todas as partes do conjunto são obras monumentais, de caráter sintético, inspiradas na arte egípcia.

OUTROS ARTISTAS ESTRANGEIROS ATUANTES NO PARANÁ DE 1900 A 1950

Outros artistas, na maioria alemães, mas também italianos, portugueses e poloneses radicam-se no Estado na primeira metade do século XX. Têm atuação relevante na história da arte paranaense e, conforme Araujo (2006, p. 56-59), estão ligados ao objetivismo visual realista/impressionista. Entre eles, Hermann Schiefelbein, Guilherme Matter, Egidio Tonti, Pedro Macedo, João e Genee Woisky, Czeslaw Lewandowski e Emma e Ricardo Koch.

Dentre eles, destaca-se **Hermann Schiefelbein** (1885-1933), um dos maiores nomes da pintura no Paraná, ao lado de Andersen e Viaro (FERREIRA, 2006, p. 36), estrangeiros como ele. Estuda na Alemanha, especializando-se em desenho de animais. Emigra para o Brasil devido à Guerra, radicando-se em Porto Vitória, próximo a União da Vitória. Com uma pincelada mais livre, trata a natureza com fluidez, transparência, sensibilidade e sutileza (ARAUJO, 2006, p. 57). Para Justino (1986, p. 70), “é um pintor seguro, trabalhando com igual competência a paisagem e os animais e, em algumas obras, deixa transparecer uma larga maneira de ver, obtida através de pinceladas soltas”.

O PARANISMO

Regionalismo: um elemento novo e revolucionário (a arte está nos móveis, nas molduras, nas colunas, nas fachadas das casas, nas capas de revistas)

A década de 1920 é o auge da visibilidade do movimento paranista, uma onda regionalista que alcança todos os setores da sociedade curitibana. Desencadeado na literatura, por Romário Martins²², consiste na valorização do genuinamente paranaense, especialmente o índio, suas lendas, o pinheiro e o pinhão. É fruto de uma reação contra a cultura estrangeira colonizadora vigente. Nas artes plásticas, seus maiores representantes são Ghelfi, Turin e Lange de Morretes. Além deles, empresários como João Groff, da revista *Ilustração Paranaense*, lutam por essa ideologia e por esse “estilo”.

Araujo (1980, p. 25) afirma ter sido Ghelfi “o inspirador do Estilo Paranista” nas artes plásticas, adotando motivos da região como as araucárias, o pinhão, os rostos de caboclos e a paisagem paranaense como temas. Mas Turin, até o fim da sua vida, afirma ter sido ele o idealizador desse novo estilo arquitetônico que descarta ornamentos de tradição europeia, substituindo-os por elementos da vegetação local nas fachadas e do interior de casas. Elisabete Turin (1998, p. 44) comenta que, ainda na Itália, Turin já pensa em um estilo genuinamente paranaense, tendo o pinheiro como inspiração. Ao regressar a Curitiba, em um encontro dele com Lange de Morretes no ateliê de Ghelfi, que este, “sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede do seu ateliê traça, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compõe um grupo de pinhas como capitel” (MORRETES, 1953, p. 168), concretizando a ideia de Turin.

Além do pinheiro, ícone do ‘paranismo’, outros elementos da flora paranaense, entre os quais a guabiroba, a pitanga, o maracujá, o café e o mate, fazem parte do estilo paranaense. Animais e índios também se incluem. Alguns [dos meus] projetos em que figuravam essa preferência – como a decoração do Salão Paranaense do antigo Clube Curitibano na Rua XV de Novembro, a casa do Dr. Leinig, na Rua José Loureiro e a casa-ateliê do artista, na Rua Sete de Setembro – não foram preservados (TURIN, 1998, p. 44).

Turin executa inúmeras esculturas em que retrata onças da região, painéis com a presença de cenas indígenas ou com motivos paranaenses, colunas com capitéis de pinhas e pinhões, além de bustos e figuras de pessoas representativas da sociedade de então. Afirma: “Quantas vezes ouvi dizer por pessoas de destaque e cultas, que acham banalíssimas as decorações de nossa flora e preferem essas ornamentações deturpadas e antiquíssimas da Europa. Todo povo que vive copiando não pode amar a terra em que vive porque vive escravo espiritualmente de outros povos” (TURIN, 1998, p.123).

São de Lange de Morretes estudos sobre a estilização da pinha e do pinheiro, com base nos quais até a atualidade se veem desenhos em calçadas de Curitiba:

Centenas de pinhões foram estudados em suas proporções, até que uma bela noite me foi dado fixá-las numa fórmula geométrica, saindo assim do empirismo em que até então se encontrava a nossa ornamentação paranista. Finalmente tinha conseguido o que, a meu ver, era de utilidade imediata. De posse do segredo desdobrei a fórmula para a forma plana e ornamentei-a com a caruma²³, obtendo assim a sequência que fornecia os elementos para serem aplicados nos mais diferentes ramos da arte aplicada²⁴ (MORRETES, 1953, p. 224).

Em meados da década de 1920, muitos dos discípulos de Andersen e de Lange de Morretes aderem, uns mais, outros menos, ao Movimento Paranista, entre eles, Kopp, Freyesleben, De Bona, Nísio, Conte e Oswaldo Lopes (MORRETES, 1953, p. 168). Estilizavam pinhas, pinhões, pinheiros, “aplicando-os em adornos arquitetônicos, nos entalhes de madeira em móveis e molduras, nas vinhetas e ilustrações de livros e revistas e nos desenhos padrão das calçadas do Paraná” (RODERJAN, 1969, p. 193).

De como o paranismo, de revolucionário, se tornou permanência

Mesmo com a tentativa do governo Vargas de terminar com os regionalismos, substituindo-os por uma centralização nacional, o paranismo persiste, ainda, nas décadas de 1930 e 1940. Porém, se inicialmente é inovador, seguindo as tendências nacionalistas europeias vigentes no começo do século XX e presentes, também, no nacionalismo brasileiro, do qual a Semana de Arte Moderna, de 1922²⁵, foi um marco, o paranismo torna-se altamente conservador, pois rejeita as ideias modernistas contidas no movimento da Semana. De fato, os modernistas lutam por uma renovação em todas as linguagens artísticas e no pensamento com base em dois aspectos igualmente relevantes: o nacionalismo e o modernismo. O paranismo é a concretização do primeiro desses aspectos, traduzido em termos locais. Quanto ao modernismo, a ruptura ocorreria apenas em meados dos anos 40: até lá, nossos artistas, não acadêmicos, mas ainda realistas-tradicionais, continuam com suas pincladas impressionistas/expressionistas.

Araujo (1980a, p. 33) afirma que “seria temerário tentar explicar todo o modernismo brasileiro tomando por base a experiência paulista. A verdade é que cada Estado viverá à sua maneira, o seu próprio processo evolutivo”. A autora relaciona o Paranismo muito mais ao Movimento Pau Brasil²⁶ (1924) que à Semana de 1922: “no Paraná, aproximadamente na mesma época do Movimento Pau Brasil, surgiria o Paranismo [nas artes visuais], que, sem ter o mesmo sentido renovador do primeiro, representou, contudo, um primeiro sintoma da plástica

local, de uma consciência nativista”. O Movimento Pau-Brasil tem consciência de que, sim, a herança cultural brasileira é sobretudo de país colonizado, isto é, europeia, mas que, em vez de simplesmente copiar os modelos daquele continente, devemos nos apropriar e nos “alimentar” deles, para, então traduzi-la à nossa maneira, de acordo com a nossa realidade, nossa paisagem social, cultural e geográfica. Contudo,

enquanto São Paulo, na década de 20, experimentava a ordem intuitiva e conceptual, a imaginação sem fios do futurismo, a ordem verbal não-discursiva do expressionismo, a rebelião sistemática do surrealismo, o não-senso do dadá e a construção do cubismo, o Paraná contava com os discípulos de Andersen – Lange de Morretes, Ghelfi, Kopp, Freyesleben, e outros, além de Zaco Paraná e Turin exercitando-se no expressionismo. Manfredini apontava o cubismo e o futurismo como criações fruto da decadência: representam percalços incipientes do aniquilamento moral e intelectual para que se precipita a sociedade do nosso tempo, numa descida impossível de conter (JUSTINO, 1986. p. 70).

Sabe-se, porém, que apesar da exposição a essas novas linguagens, também em São Paulo eram poucos os adeptos a elas. No Paraná, mantinham-se as tendências impressionistas e pré-expressionistas que, apesar de naturalistas, não são rigidamente acadêmicas. Têm uma linguagem própria, característica e, inicialmente, inovadora. No entanto, alguns artistas nessa época, já respiram outros ventos.

Ares de mudança

Para Araujo (2006, p. 79), dois artistas são especialmente importantes como precursores do Modernismo no Paraná, principalmente pelo impacto que suas obras causaram: Theodoro De Bona e Bruno Lechowsky.

Bruno Lechowski (1887-1941), pintor polonês, instala-se em Curitiba de 1926 a 1929. Próximo à Praça Zacarias, monta sua “exposição portátil”, uma grande barraca onde expõe suas obras e na qual se entrava com o pagamento de um ingresso, com direito ao sorteio de uma obra. Participa de várias mostras na capital e no interior com os jovens artistas locais, que, ao lado dos intelectuais da época, aplaudem e assimilam seu descomprometimento com a pintura acadêmica e seu ousado uso das cores e pinceladas.

Rapidamente se integra ao grupo boêmio, aqui se demora e impressiona! Sua presença é considerada quase mágica, sendo suas obras vistas por todos, na época, como revolucionárias em cores e na total liberdade de interpretação da natureza. [...] Tudo leva a crer ter sido ele o causador do Pré-Expressionismo que se observa em certos alunos de Andersen – como Freyesleben –, que até o fim da vida guardariam uma sensação do profundo impacto que lhes causam as suas obras (ARAÚJO, 2006, p. 79).

De Bona, ao retornar de Veneza, após dez anos de estudos, realizou uma exposição dos seus trabalhos feitos na Itália, a qual, segundo Araujo (2006, p. 80), “modificaria os destinos da pintura paranaense”. Sua obras “respiram uma liberdade insólita para a época”, causando profunda impressão nos espectadores, entre eles, Guido Viaro.

Guido Viaro (1897-1971) foi pintor, desenhista, gravador, escultor e professor italiano, radicado em Curitiba a partir de 1928. Para Ferreira (2006, p. 36-39), sua fonte de inspiração é o ser humano e o que o rodeia, desenvolvendo na sua arte um humanismo social, com ênfase na subjetividade da figura humana. Para Ayala (1981, p. 82), suas figuras obedecem a um “corte quase escultórico e surgem iluminadas de uma dramaticidade contida. Num expressionismo filtrado por uma consciência pungente do real, ele observou a natureza humana, a paisagem, os símbolos religiosos, sobrepondo a tudo a missão e a responsabilidade do homem frente à vida”. A subjetividade é a essência da sua obra, o que o torna um dos mais importantes impulsionadores do modernismo²⁷ no Paraná, conduzindo, anos depois, à integração da arte local às linguagens modernas. Dalton Trevisan assim se refere a ele: “A sua arte não é um calmante de água com açúcar, é um soco no peito! Não é tampouco uma saudosa lembrança de telas clássicas. Leonardo, mais Renoir e um pouco de Van Gogh; é aquilo que A. Gide queria que um livro fosse: um saco cheio de sementes”.

Como Lange de Morretes e Traple, Viaro cria uma escola e acaba “interferindo no comportamento do próprio artista: “abre-lhe a cabeça”. O ateliê de Guido Viaro é então frequentado por Osvaldo Pilotto, Nelson Luz, Turin, Dalton Trevisan (JUSTINO, 1986, p. 72). É lembrado como professor e mestre de grande número de artistas de peso das gerações seguintes: “soube ser respeitado pelos alunos e companheiros, muitos dos quais dele receberam forte e duradoura influência artística. Muitas lições de humildade, de amor ao trabalho e de uma constante pesquisa constituem a saudável herança deixada a todos nós pelo mestre” (FERREIRA, 2006, p. 37).

A escolinha de arte e outras instituições de ensino de arte (a arte está na escola)

É relevante o fato de Viaro fundar, em 1937, uma Escolinha de Arte no Colégio Belmiro César, dez anos antes do movimento pelas Escolinhas de Artes, deflagrado em todo o Brasil. Cria, também, o “Centro Juvenil de Artes Plásticas”, no subsolo da Biblioteca Pública do Paraná. A Escolinha de Artes do Colégio Estadual do Paraná (Curitiba) se deve à sua atuação na instituição. Além disso, participa do grupo que funda a Embap, ministrando aulas de Desenho, Composição e Pintura por várias décadas.

De outro lado, o trabalho artístico e pedagógico de Andersen fora tão consistente que,

depois da sua morte seu filho, Thorstein, continua seu trabalho no ateliê que passa a chamar-se Casa de Alfredo Andersen e, depois, Museu Alfredo Andersen. Dentre os muitos professores que por ali passam, estão Guido Viaro e Luiz Carlos Andrade Lima, “muitos deles no âmbito do CAPE – Curso de Artes Plásticas na Educação, um dos pontos altos da atividade educacional da instituição. No mais, ela serve como laboratório para significativo número de artistas e teóricos”²⁸ (KIRDZIEJ, 1986).

Outras importantes iniciativas nos anos 40 que concorrem para a consolidação das artes no Paraná são a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, nos quais começam a surgir novos movimentos artísticos, com a presença, lado a lado, do acadêmico e do moderno; e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948.

Quanto ao modernismo, é necessária uma ruptura com as linguagens tradicionais, o que ocorre apenas em 1946, com o *Joaquim*, um jornal lançado por Dalton Trevisan.

Joaquim (a arte está na revista)

Até a década de 1940, excetuando-se Viaro, prevalecem os alunos de Andersen e um ou outro pintor de tendência mais moderna, com produção isolada, como Isolde Hötte. A real ruptura com o passado tem como veículo a revista *Joaquim*, de propriedade de Dalton Trevisan, dirigida por Erasmo Pilotto e cujo ilustrador é **Poty**, com **Guido Viaro** como um colaborador. Em 1946 dá-se a edição do seu primeiro número. O *Joaquim* surge, como reação contra a permanência do simbolismo e do paranismo, rompendo com a “mitificação” dos poetas simbolistas e da pintura dos andersistas. Trevisan, o jovem contista,

reage contra a falta de sintonia da produção curitibana com as ideias modernas e propõe a profilaxia das letras locais com o fim do “mito Emiliano”. A rebeldia no campo das letras também ocorre no campo das artes visuais. Poty e Viaro são propostos como a nova expressão do tempo, e a mesma revista defende o fim do “mito Andersen”. [...] O espírito irreverente da revista inspira outras revistas de jovens brasileiros, e o “grupo” ganha notoriedade, promovendo edições especiais dos textos de Dalton Trevisan, publicadas em forma de cordel, enquanto Poty inicia sua carreira de gravurista e ilustrador capaz de reproduzir com traços fortes o conteúdo denso dos textos do contista. Decididamente, após *Joaquim* o panorama das artes em Curitiba já não é o mesmo, e o Paraná encontra a expressão capaz de sintonizá-lo com o século XX (CAROLLO, 1993, p. 34-35).

No âmbito das artes plásticas, Araujo (1980a, p. 41) complementa: Viaro e Poty são

os mais autênticos *Joaquins* das artes plásticas paranaenses. Embora cronologicamente mais velho do que a “Geração de 45” – pela renovação que introduziu, pelo diálogo que soube manter com as novas gerações, pelo vigor de sua obra – Viaro até o fim da vida manteve-se mentalmente jovem. [...] A ele o Paraná deve

a introdução de uma corrente subjetiva-expressionista, que se contrapôs ao realismo-objetivo da Escola de Andersen. [...] Poty, o mais criativo artista plástico paranaense de sua geração, é o primeiro a abandonar a estética europeia para aderir visceralmente ao bugrismo²⁹. Sua ação é decisiva pela abertura que provocou não só em nosso estado como em todo o sul do país. Estes dois artistas são verdadeiros alicerces da Renovação da Arte Paranaense.

A revista é editada apenas até 1948, mas nesses dois anos traz à discussão os aspectos mais novos do que acontece nas artes no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Paris, oxigenando o debate local e instituindo quase que uma revolução cultural. As propostas modernistas introduzidas no Paraná por *Joaquim* permitem que elementos de contestação e de renovação se desdobrem em uma linguagem modernista que se consolida em Curitiba na década de 1950, somando-se às tendências existentes.

Poty (1924-1998) (a arte está no jornal e no painel) é o nome artístico de Napoleon Potyguara Lazzarotto. Dedicou-se ao desenho, à gravura, à ilustração de livros e jornais e à realização de grandes murais. Desenha desde pequeno. Aos 14 anos, publica histórias em quadrinhos no jornal *Diário da Tarde*; aos 15-16, ilustra contos de Edgar Allan Poe e faz retratos de amigos, a lápis ou nanquim. Aos 18, vai estudar no Rio de Janeiro. Aos 19, é convidado para ilustrar um primeiro livro, seguido de muitos, inclusive de Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Guimarães Rosa, Gilberto Freire, Valêncio Xavier e Jorge Amado. Tem 24 anos, em 1946, ao criar *Joaquim*, com Dalton Trevisan, atuando como ilustrador, ao lado de Viaro. Nesse ano, mudou-se para Paris, onde conhece a litografia e de onde envia suas contribuições para a Revista. Retorna ao Brasil em 1948, trabalhando como ilustrador em vários jornais do Rio de Janeiro. Sua exposição ainda esse ano mostra uma linguagem plástica própria e madura, acrescida a um domínio técnico invejável (JUSTINO, 1986, p. 72).

O desenho é o seu principal meio de expressão, contudo, é pelas suas obras monumentais, seus painéis e vitrais presentes em várias cidades do Brasil e da Europa, que é mais conhecido. Para seus murais emprega materiais como madeira, vidro, cerâmica, azulejo e concreto aparente.

Mantendo-se em uma linguagem figurativa-expressionista³⁰, seu primeiro mural em azulejos foi executado em 1953, na face oposta ao mural de Stenzel, na Praça Dezenove de Dezembro, em Curitiba. Depois deste foram mais de oitenta obras e grupos de obras monumentais, a maioria em Curitiba e no Rio de Janeiro. No Paraná, há murais seus na Lapa, Foz do Iguaçu, Paranaguá, São José dos Pinhais, Maringá e Londrina. Seu interesse pelos murais deve-se à possibilidade de fazer uma arte que esteja ao alcance de todos: quer estar perto das pessoas: “Me interessa o mural, assim como a gravura, pela oportunidade de alcançar bastante gente” (POTY in: NICULITCHEFF, 1994, p. 106).

Tanto nas gravuras quanto nos painéis de Poty, vê-se um grande poder de síntese, exigência das histórias em quadrinhos, da gravura e da ilustração, em que deixa o detalhe para apresentar o essencial, de rápida leitura. Assim são as obras de Poty: desenhos estilizados, traços econômicos, que mais sugerem que retratam, dando pistas por meio da combinação de elementos soltos, em cuja relação está a narrativa. Nos seus murais, painéis e vitrais, cria uma espécie de história em quadrinhos sem palavras, construindo o discurso sequencialmente ou pela simples justaposição dos elementos. Em Curitiba, são de Poty os vitrais da Biblioteca da PUC-PR, da Sinagoga Maurício Frischmans e da Igreja Cristo Rei.

Suas obras dialogam com o espaço em que estão inseridas: a história da aviação, no Aeroporto Afonso Pena, em São José dos Pinhais; São Francisco de Assis e a religiosidade, no Hospital das Clínicas de Curitiba; a Curitiba antiga, na região central da cidade; os tropeiros, na Lapa; os trabalhadores da usina de Itaipu, em Foz do Iguaçu; o café, na Rodovia do Café; a água e seus trajetos, no mural para a Sanepar; e assim por diante.

Sua obra “personalíssima, plana ou em relevo, ainda que retratando com frequência a paisagem urbana, os tipos, os hábitos e os costumes populares de sua terra, veio a adquirir uma incontestável dimensão universal, dificilmente igualada pelo trabalho de qualquer outro dos nossos grandes artistas” (FERREIRA, 2006, p. 167).

A ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (a arte está na universidade)

Andersen, desde sua chegada, propõe ao governo do Estado, inúmeras vezes, a criação de uma escola superior de ensino de arte, tendo como modelos as mais importantes instituições da Noruega e do Rio de Janeiro. Foram décadas de lutas e promessas. Após seu falecimento e o fim da Era Vargas, porém, vários intelectuais e artistas da cidade, acompanhados por instituições de arte e cultura e liderados por Fernando Corrêa de Azevedo, conseguem que o sonho do mestre e de tantos outros fosse concretizado. É no Governo Dutra, que promove um verdadeiro Ciclo das Universidades, que é possível fundar a tão sonhada Escola de Música e Belas Artes do Paraná (PROSSER, 2004).

Os artistas plásticos que se unem ao grupo que funda em 1948 a Embap são, na maioria, ex-alunos de Andersen, com exceção de Viaro, que tem uma linguagem mais avançada. No corpo docente da Escola, portanto, prevalecem os artistas cuja linguagem era, ainda, a realista-tradicional. Além de músicos e outros pesquisadores, participam desse momento os seguintes artistas plásticos: Osvaldo Pilotto, Osvaldo Lopes, Erasmo Pilotto, Estanislau Traple, João Turin,

Arthur Nísio, David Carneiro, Lange de Morretes, Guido Viaro, João Woiski, José Peón, Theodoro De Bona e Waldemart Curt Freyesleben.

Nesse contexto, é Viaro quem aponta para uma nova maneira do fazer artístico. Bini (2010, p. 38) comenta que “apesar de Andersen e alguns de seus alunos já haverem demonstrado certa inquietude com relação à arte acadêmica, indo em direção a caminhos inovadores, [...] é principalmente com Guido Viaro que tem início a nossa modernidade”. Ele e seus alunos é que “começam a dissolução da forma convencional; o uso abstrato da cor; o primado da emoção e o distanciamento da ‘imitação’”.

Em um depoimento, Fernando Velloso (in ARAUJO, 2006, p. 86), aluno das primeiras turmas da Embap, afirma:

Tínhamos em Viaro um professor extraordinário. [...] Deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava, que era: ‘Procurem, pesquisem, façam o que quiserem’. Ele praticamente oficializava e incentivava a quebra de tabus e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos. Foi assim que nós começamos a procurar, desacomodando-nos dos figurinos da academia. [...] Esse inconformismo culminou com o chamado Movimento de Renovação, que [...] foi um momento histórico na pintura paranaense, da ruptura com um passado já esgotado em termos de criatividade, onde se buscou pesquisar novas formas de arte.

Assim a mudança se consolida em Curitiba na década de 1950, com Erasmo Pilotto (então à testa da Secretaria de Educação e Cultura), Poty, Viaro, o grupo “Garaginha”, de Violeta Franco, Alcy Xavier, Fernando Vellozo, Paul Garfunkel, Loio Pérsio, Previdi, Domício Pedroso e muitos outros. Nas décadas seguintes, os movimentos da vanguarda se fazem sentir nas artes visuais com os discípulos de Guido Viaro e outros.

O CICLO DO CAFÉ E AS NOVAS CIDADES NO NORTE DO ESTADO

Araujo (2006, p. 37-38) comenta que, “embora haja registros de cultivo do café no Paraná desde início do século XIX, apenas a partir de 1860 é que a riqueza da ‘terra roxa’ começa a atrair mineiros e paulistas que se estabelecem no Norte Pioneiro” depois chamado de Norte Velho.

Jacarezinho (a arte está nas catedrais e igrejas)

Nesse primeiro momento da ocupação do Norte no Paraná, a partir de 1910, seu principal centro é Jacarezinho. Essa cidade abriga na sua catedral, “um dos mais importantes conjuntos de arte religiosa do Estado, composto por murais de autoria de **Eugênio Proença Sigaud** e escultura do espanhol **Blasco y Vaquet**, executados entre 1954 e 1957”.



Londrina (a arte está em monumentos)

Atualmente, o principal polo do chamado Norte Novo é Londrina, criada em 1934, também como consequência do incentivo ao plantio do café na região. Nessa cidade atua **Sassá** que, trabalhando por três anos para o Jornal de Londrina, faz críticas e crônicas dos principais acontecimentos da sua cidade, com suas charges, sempre com humor perspicaz.

Em Londrina estão monumentos de **Henrique Aragão**. Nascido na Paraíba, em 1931, na infância desenha histórias em quadrinhos com tijolo, telha e carvão pelas calçadas e muros da cidade. Estuda primeiro em Recife, depois na Europa. De volta ao Brasil, vive em São Paulo e, desde 1965, opta por morar em Ibiporã para dar continuidade à sua arte. Conhecido internacionalmente, é autor de centenas de obras espalhadas por igrejas e espaços públicos do norte do Paraná. Escultor, pintor, desenhista, dramaturgo, poeta e animador cultural, desenvolve extraordinário trabalho, não só como pioneiro no ensino da arte, mas se impondo como um dos grandes renovadores da arte sacra nacional (BEM PARANÁ, 2013).

Seu *O Cristo Libertador*, encomendado em 1975, para a Igreja Matriz, é uma grande escultura em latão, em três grandes peças: o Cristo nu, de 4 metros, o sol, ao redor de sua cabeça, com 3,60m de diâmetro, e um pássaro de dois metros de envergadura. Em 1984 a obra foi doada ao Museu da cidade e encaminhada para a Universidade Estadual de Londrina, onde está exposta ao ar livre. Outra escultura de Aragão em Londrina é *O Passageiro* (de 1987), de 15 m de altura, realizada em concreto e latão. Segundo seu autor, “as duas figuras humanas simbolizam os viajantes que procuram uma integridade interior e a unidade entre Eros (desejo) e Tânató (morte). Assim o artista procurou retratar o que ele chama de ‘homem completo’” (BEM PARANÁ, 2013).

Outras igrejas de Londrina em que obras de Aragão podem ser vistas são Sagrados Corações e Capela do Seminário São Vicente Palotti. Há obras suas também em Abatiá, Ibiporã e outras cidades. Nesta última, o artista e mestre cria a Casa de Artes e Ofícios Paulo VI, que oferece cursos de dança e teatro, um minimuseu, teatro ao ar livre, além de um laboratório e ateliê de escultura. É, ainda, o responsável pela instalação do Museu da Escultura ao Ar Livre do Norte do Paraná, também em Ibiporã.

Maringá

Em 1947 nasce Maringá. A conclusão da fase de concretagem da Catedral de Maringá, em 1972, a faz surgir como o maior ícone não apenas da cidade, mas de uma nova fase, de diversificação agrícola, pecuária e industrial. Esta é a mais alta igreja da América Latina com seus

114 metros, e é inspirada na palavra escandinava *poustinikki*, que se refere a alguém que se afasta do mundo para ficar mais perto de Deus.

Em Maringá estão dois painéis de Poty: um no Teatro Calil Haddad e o outro na entrada principal do Shopping Cidade, “Feito em 1992, é mais uma homenagem a importantes personagens da história de Maringá, principalmente aos pioneiros, quando estavam em atividades urbanas ou ligadas ao café” (MAIA; BULGARELLI, 2011, p. 45). Outra artista que assina seis painéis em Maringá é Deborah Kemmer, nas paredes do viaduto da Av. Tuiuti: é um resumo da história da cidade. **(a arte está nos viadutos)**

Estão em Maringá algumas obras de Henrique Aragão, como a da Igreja São Francisco de Assis e o monumento *O Desbravador*, no qual, “abandonando a figura tradicional do pioneiro com um machado na mão, representa-o como o ser que tenta romper os limites, para alçar voo” (ARAUJO, 2006).

Outros painéis existentes em Maringá são o do Fórum de Maringá e o do Atacadão, de Zanzal Mattar; o de Eder Portalha, no Colégio Santa Cruz; o painel de azulejos construído em 1952 e que hoje está nos fundos do Mercado Real; o painel indígena na Associação Indígena de Maringá (Assindi) e os do supermercado Super Muffato, a maioria feita por artistas de Maringá ou da região.

O ciclo do café, assim, foi “semeador” de novas cidades, cada qual com suas próprias características, hoje importantes centros de arte e de cultura.

NOVAS LINGUAGENS

AS DÉCADAS DE 1950 E 1960 – transição e abertura

Nos anos 50, ocorre o que Adalice Araujo chama de Revolução Modernista.

Na Embap, os alunos de Viaro, buscam novas maneiras de expressão artística, mais sintonizadas com o seu tempo e com outros centros, experimentando rupturas em direção à abstração.

Decisivo para as artes plásticas no Paraná é o ano de 1957, com a criação da Galeria Cocaco de Arte, por Ennio Marques Ferreira e Manuel Furtado, cujo lema é “Revolução”. É a primeira no Paraná a trabalhar com arte moderna, atraindo um grupo de artistas e intelectuais. “Seus principais objetivos: tornar a Cocaco uma galeria de grande expressão e reformular o Salão Paranaense”, até então mais ligado à arte realista-impressionista da pintura local até então. Devido à sua grande cobertura jornalística, pelas novas propostas e por um dos seus membros ser jornalista do *Diário da Tarde*, a Cocaco tem grande projeção e impacto (ARAUJO, 2006, p. 86).

Também a criação do Círculo de Artes Plásticas, em 1957-1958, em torno do lema “Ação”, é decisiva para as novas linguagens na pintura. Entre seus fundadores estão ex-alunos da Embap: Adalice Araujo, Constantino Viaro, Luiz Carlos Andrade Lima, Jair Mendes e outros, “quase todos influenciados em suas obras iniciais por Guido Viaro, de quem haviam sido alunos”. Além do seu trabalho artístico individual, ministram conferências, projeções de documentários, exposições e cursos. É lá que são descobertos artistas como Helena Wong e Érico da Silva (ARAUJO, 2006, p. 87).

Ainda em 1957, e de “fundamental importância como fator de ruptura com a longa tradição do objetivismo visual no Paraná é o protesto que se verifica no XIV Salão Paranaense de Belas Artes, por parte de um grupo de artistas inconformados com as decisões do júri” (ARAUJO, 2006, p. 87). A maioria dos artistas das novas linguagens retira suas obras do Salão e organiza o Salão dos Pré-Julgados, no saguão da Biblioteca Pública.

Mesmo assim, como aponta Justino (1986, p. 70-71), apesar de muitos artistas paranaenses terem estudado na Europa, “é interessante a preferência da maioria pelo expressionismo”. Para a autora, essa inclinação não se dá por acomodação, mas é “algo bem mais forte e profundo. Toda a concepção de arte que norteia nossos artistas, desde o início, repousa na estética clássica, mas interpretada muito à vontade”, o que “favoreceu um ecletismo nos valores artísticos”. O impressionismo “agradava enquanto resultado. [...] Todavia, os princípios ou o imaginário impressionista não foram suficientes para vergar a estrutura acadêmica de Andersen” e seus discípulos. Van Gogh, ao libertar a cor e a pincelada, resulta no Paraná da década de 1950, em um “expressionismo bastante rico e alegre em muitos”, como Viaro e Poty, que exercem forte influência sobre os demais, “triste em Bakun, nostálgico em Botteri, displicente em Jair Mendes”, com certo tratamento cubista, em Alcy Xavier, ligado ao social em Nilo Previdi e dramático em Helena Wong e Luiz Carlos Andrade e Lima. É interessante notar, especialmente na década de 1960, “que, enquanto o abstrato seduz fortemente grande parte de nossos artistas, outro grupo continua a aprofundar a linguagem expressionista. E alguns atingirão, mais tarde, outras linguagens: fantástico³¹, fauve³², tachismo³³, conceitual³⁴ etc.” (JUSTINO, 1986, p. 71).

Miguel Bakun (1909-1963) começa na pintura incentivado por Viaro e Groff, em finais da década de 20; mas é nos anos 40, radicado definitivamente em Curitiba, que se reúne a um grupo de pintores, entre os quais Loio Pérsio e Nilo Previdi, e passa a dedicar-se intensamente à pintura. Porém, sua sensibilidade exacerbada, sua visão intensamente mística e seu temperamento depressivo o levam a um fim trágico, o suicídio (PINTORES..., 2001, p. 42). Sua obra permite entrever suas angústias e seus conflitos. Viaro comentaria: “Sua pintura é subjetiva: sem sol, sem

ar, como a alma dele” (apud ARAUJO, 2006, p. 89). É considerado por alguns críticos de arte um Van Gogh paranaense.

Nilo Previdi (1913-1982) autodidata, frequenta o ateliê de Viaro e, mais tarde, gradua-se na Embap. Desde logo, dedica-se à gravura e à pintura e seu nome está ligado a todos os movimentos de renovação da arte no Paraná. Apesar de incursões no abstracionismo³⁵, mantém-se na arte figurativa, com temas de caráter social. A partir de um curso dado por Poty, funda o Centro de Gravura, com Violeta Franco e Loio Pérsio (JUSTINO, 1986, p. 71), dirigindo-o por anos e difundindo sobretudo a xilogravura, por considerá-la mais próxima à realidade local (ARAUJO, 2006, p. 89). Único paranaense a participar, em 1951, da I Bienal de São Paulo, torna-se ainda mais admirado por todos.

Luiz Carlos Andrade Lima (1934-1998) inicia no ateliê de Viaro, que o incentiva a cursar a Embap, onde, mais tarde, leciona Paisagem. Sua arte é de nítido expressionismo social e religioso. Nilza Procopiak (2007, p. 12) o compara a Toulouse-Lautrec, pois ele resgata o ‘espírito da cidade’, com seus “tipos característicos, seus frequentadores de bares e praças, as pessoas que andam pelas ruas, as mulheres que vagam na noite, os desamparados”. Também pinta amigos, familiares, conhecidos, paisagens e naturezas mortas, animais de estimação e obras de caráter religioso, altamente dramáticas e autobiográficas. Para Araujo (2006, p. 90), ele é um sociólogo da arte, desnudando com intensidade a dor existencial comum a todos os homens. Nas suas telas, “a cuidadosa composição inicial é substituída pela indisciplina do espaço, de cuja penumbra saem os seus personagens à conquista da luz”.

Helena Wong (1938-1990), nascida em Pequim, China, chega a Curitiba em 1951. Aos cinco anos de idade, é acometida por grave doença reumática degenerativa que perdura até o fim da sua vida. Porém, sua obstinação pela vida e sua paixão pela arte se fundem nas suas telas, nas cores contrastantes, nos traços comprometidos apenas com a emoção e com a liberdade de criar, sem limites nem regras. De acordo com Velloso (2005, p. 12), ela “imprime na totalidade da sua obra uma desordem proposital para tornar mais evidente seu objetivo. Evita a todo custo qualquer compromisso com uma sequência lógica da obra ou mesmo com uma temática que conduza o espectador a uma leitura coerente”. Seus personagens e objetos são propositalmente deformados. “Busca a destruição para erigir sua obra a partir dos escombros por ela mesma produzidos”. Transita entre o figurativo e o abstrato, “indiferente a esse falso dilema”. **(a arte está no deformado)**

Ida Hanemann de Campos (1922), aluna de Viaro na década de 1940, mantém-se “ligada a uma figuração lírica, chegando algumas vezes à abstração, quando os elementos vegetais de suas paisagens se fundem com outros ou com figuras humanas criando imagens

simbólicas de intenso e vibrante colorido” (BINI, 2010, p. 40). Ao mesmo tempo, “revela profunda identificação com a terra”, num quase novo paranismo, encontrado em seus desenhos sobre lendas indígenas, nas suas peças de tapeçaria e nos seus murais. Nas duas últimas, “capta a natureza como um movimento contínuo, em expansão, servindo-se dos elementos-símbolos do pinheiro, desde sua germinação, a pinha, o sol, até o próprio pinheiro”, o galho, o pinhão e a gralha azul. Seus elementos “criam uma composição ao mesmo tempo movimentada e equilibrada, em que os diversos elementos são unidos por curvas e contracurvas, visíveis inclusive nas espirais que formam” (ARAUJO, 2006, p. 94).

Leonor Botteri (1916-1998) também foi aluna de Viaro, de 1942 a 1945. Para Bini, a sua obra é de “um expressionismo estranho e inquietante, uma compulsão interior, algo que deveria ficar escondido”, mas que rompe as barreiras e escapa. “Um expressionismo nostálgico e não marcado pela Guerra como o expressionismo europeu, mas que anuncia a mesma crise do sujeito”. Seu marido, **João Genehr** foi hábil vitralista³⁶ e mosaicista³⁷. São dele os vitrais e mosaicos do Santuário Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e da Paróquia Cristo Rei, em Curitiba **(a arte está nos vitrais)**.

Violeta Franco (1931-2006) dedica-se à pintura, à gravura e ao desenho. Ex-aluna de Viaro e de Poty, funda, em 1949, a Garaginha, em Curitiba, um centro irradiador do modernismo no Paraná. Em 1953, com Fernando Velloso, Alcy Xavier, Nilo Previdi e Loio-Pérsio, cria o Clube de Gravura do Paraná, que dirige até 1956. Geometriza, colore e sobrepõe formas de flores e outros elementos da natureza, em uma linguagem lírica e espontânea, forte, vibrante e esfuziante, enquanto brinca com a transparência.

Paul Garfunkel (1900-1981), francês, radicado no Brasil desde jovem, capta o instante, a luz, as atmosferas, em uma linguagem que permanece impressionista mas, nem por isso, é deslocada do seu tempo. Araujo, em artigo de 1974, escreve: “O que mais nos emociona em sua vasta produção são os croquis e manchas rápidas, em que nos transmite a impressão primeira das coisas. Como os impressionistas, é sobretudo um artista de instantâneos, em cujos toques nervosos de grande vibração mágica, capta a crônica da vida cotidiana”.

Fernando Calderari (1939) é natural da Lapa. É um dos introdutores da arte abstrata no Paraná. Seja na pintura, na xilogravura ou na gravura em metal, faz constantes alusões ao tema das marinhas, que prevalecem quando volta à figuração. Foi aluno, professor e Diretor da Embap.

Fernando Velloso (1930) começou seus estudos com Viaro e, depois, graduou-se na Embap. Sua opção pela arte abstrata é definitiva e usa a cor como elemento primordial, com a qual trabalha planos e formas.

Domício Pedroso (1930) tem como tema principal velhos casarios e favelas que, de tão diluídos entre linhas e planos superpostos, tendem ao abstracionismo.

João Osório Brzezinski (1941) nasceu em Castro. Irreverente, contestador, satírico e crítico, usa em suas obras a colagem de tecidos, estopa, fios, usa letras e palavras, criando volume sobre a superfície plana. Usa também o plástico e elementos *kitsch*³⁸ em obras tridimensionais. Seus elementos verbo-visuais, muitas vezes, são apenas palavras soltas, que sugerem a falta de sentido das coisas.

São ainda muitos os artistas que atuaram nessa década, seguindo diferentes tendências, como, por exemplo, **Jair Mendes**, **Franco Giglio** e **Alcy Xavier** (os três expressionistas, mas o último com incursões ao cubismo), **René Bittencourt** e **Luiz Paulo Gnecco** (transitam entre o expressionismo e outras tendências), **Thomaz Wartelsteiner** e **Mário Rubinski** (influência raionista³⁹ e arte metafísica⁴⁰), **Sofia Dyminski**, **Loio Persio**, **Erico da Silva** (lirismo⁴¹), **Antonio Arney** (arte pop⁴², arte povera⁴³ e *objets trouvés*⁴⁴), **Waldemar Roza** (arte ecológica⁴⁵), **Jorge Carlos Sade** (Arte conceitual), **Cleto de Assis** (Neoconcretismo⁴⁶ e Arte Povera), **Alberto Massuda** e **Nelson Luz** (o fantástico), entre muitos outros.

A DÉCADA DE 1970 – explosão criativa (a arte está nas ruas)

A abertura para a arte contemporânea no Paraná se consolida somente na década de 1970, com os Encontros de Arte Moderna, projeto de **Adalice Araujo** e coordenação e design gráfico de **Ivens Fontoura**, ambos professores da Embap, e organização do Diretório Acadêmico Guido Viaro, do qual participam **Maria José Justino** e **Fernando Bini**, entre outros, “guerrilha saída de uma escola tradicional de arte”. Os Encontros “permitiram a circulação de informações e a atualização estética [...], fizeram transitar em Curitiba críticos e artistas dos mais arrojados, provocando debates, *workshops* e *happenings*⁴⁷” (JUSTINO, 2010, p. 70-71).

Araujo (2006, p. 128-129) comenta que, em torno dos Encontros, formam-se dois grupos. O primeiro utiliza “propostas experimentais, produzindo as obras polêmicas da década de 1970”, com performances⁴⁸, *happenings* e instalações⁴⁹. Esses novos modos do fazer artístico nas artes visuais transcendem a tela, o papel, a escultura, de certa maneira estáticas no tempo e acabadas, para incluir parâmetros como espaço e tempo, em que o espectador não apenas percorre a obra (na instalação), ou assiste ao seu desenrolar (na performance), mas, inclusive participa dela (no *happening*). Nessas obras ditas abertas, a percepção, a perspectiva, o olhar e a ação do observador/ator interferem na obra de arte. Alguns artistas desse grupo são **Ivens Fontoura**, **Fernando Bini** e **Lauro Andrade**.

O segundo grupo serve-se “do desenho como veículo principal de expressão, adotando um caráter altamente crítico em relação ao *establishment*, principalmente no que diz respeito à censura imposta pelo Regime Militar, bem como uma posição de denúncia”. Faziam parte desse grupo **Márcia Simões, Margarida Weisheimer, Mazé Mendes, Sônia Gutierrez** e outros (ARAÚJO, 2006, p. 128-129).

Dessa época, uns mais outros menos vinculados a essas ideias, são também **Elvo Benito Damo, Maria Ivone Bergamini, Suzana Lobo, Retamozzo, Rogério Dias**, e os independentes, como **Carlos Eduardo Zimmermann, Bia Wouk, Ronés Dumke, Ruben Esmanhoto, Marcos Bento, Ricardo Krieger**. Nessa década de indignação e protesto contra a Ditadura, o desenho de humor tem um desenvolvimento singular, com artistas como, por exemplo, **Miran, Juarez Machado, Solda, Key Imagire, Guinski, Sérgio Kirdziej** (ARAÚJO, 2006, p. 128-129).

Nos anos 70 são criadas instituições importantes para o desenvolvimento da arte e para a preservação da memória, que se somam às já existentes e cuja atuação perdura até a atualidade: a Fundação Cultural de Curitiba, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná e os Cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná.

Adalice Araujo, Maria José Justino e Fernando Bini assumem para si o registro escrito do que ocorre nas artes visuais locais e sua relação com o panorama nacional e mundial, como o fizeram **Nelson Luz** e, depois, **Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond**. Tornam-se, os três, professores, críticos e historiadores da arte, cuja atuação se prolonga até a atualidade com escritos e análises lúcidos, profundos e reveladores.

Os demais, cada um a sua maneira, uns mais críticos e contestadores, outros mais líricos, outros, ainda, dedicados ao humor; uns dedicados ao ensino, outros à organização cultural; uns ainda com opção pelo figurativo, outros pelo abstrato; todos mantêm-se ativos até a atualidade seja na arte, seja no ensino.

Para Ivens Fontoura (1986, p. 138-139), os anos 70 marcam o início de uma explosão criativa, que perduraria pelas décadas seguintes. Devido a fatores culturais e ao inquietamento de alguns artistas e professores de escolas de arte, Curitiba torna-se um ‘centro criativo’ passível de comparações com outras cidades de destaque: “a cidade tornou-se um pólo de convergência e divergências”. A marca da década foi o “forte convívio com os companheiros de criação, entre o cinema e cartunistas, arquitetura e poetas, compositores e urbanismo, escritores e publicidade, ingredientes adequados para fazer ferver o caldeirão da criatividade”, adentrando-se a década seguinte com muitas experiências de arte na rua⁵⁰ e os vários grupos que se dedicam a determinadas temáticas e modos de fazer.

DÉCADA DE 1980 – a arte como símbolo da liberdade

Os anos 80 comemoram a abertura política brasileira (com a queda da Ditadura Militar) e a abertura no sistema artístico internacional. O pós-modernismo, também chamado hipermodernismo, surgiu como um novo conceito, “que corresponde a um tempo pós-industrial, ocupado pela cibernética, pela informática e pelos computadores, correspondendo a uma aceleração do tempo e a um novo modo de saber e de ser. [...] Ecletismo e pluralismo entram em cena”. Até mesmo a pintura volta a *ter um lugar* entre as linguagens artísticas, deixando de ser obrigatório “ser moderno” para ser respeitado no universo da arte. Também no Paraná “se festeja um funeral: o de todas as proibições, tanto na política como na arte” (JUSTINO, 2010, p. 9-10)

Para Araujo (2006, p. 148), a partir de 1981 irrompe “uma nova geração mais inquieta e questionadora; mais preocupada com a reflexão do que com a beleza estética; mais liberatória do inconsciente, caracterizando-se pela gestualidade ou pelo símbolo ou, ainda, pela união dos dois e, observe-se, nem um pouco preocupada com o problema da *marchandise*, mas, ao contrário, encontrando na Arte sua razão de ser”.

Na pintura, sobressaem **Schwanke** (com gestual selvagem); **Osinski** (com seu neoexpressionismo); **Esmanhotto** (com seu silêncio); e **Dumke** (com seu mistério). Conforme Justino (2010, p. 10-11), renderam-se também à pintura **Susana Lobo, Rogério Dias, Guilmar Silva, Leila Pugnali, Jussara Age, Teca Sandrini, Mohamed, Geraldo Leão, Beatriz Nocera, Bia Wouk, Zimmermann, Edilson Viriato, Ingo Moosburger, Sérgio Kirdziej, Ricardo Carneiro, Sérgio Moura e Chromiec**, entre outros. Dedicam-se à escultura e outros suportes **Carla Vendramini, José Antonio de Lima, Espedito Rocha, Eliane Prolik, Cláudio Alvarez, Sônia Gutierrez, Hélio Leites, Elizabeth Tilton, Lígia Borba**; e ao corpo **Didonet Thomaz e Denise Bandeira**, para citar apenas alguns. Pela cerâmica optaram, entre outros, **Alice Yamamura, Lirdi Jorge, Marília Diaz**.

Em meio a tantos artistas com tantas poéticas, a década de 1980 se caracteriza pelo surgimento de vários grupos: **Convergência, Bicicleta, Moto Contínuo, Sensibilizar, Caixa de Bixo, PH4** (Curitiba); **O gato morreu** (Maringá); **Sucateando** (Ponta Grossa); **Grupo Atelier Letícia Faria** (Londrina) entre outros, “que têm a característica comum de reagirem contra a apatia, a insolvência e a alienação da cultura local”. Além do trabalho pessoal de cada um, “todos são convocados a refletir e a fazer suas propostas a partir de um tema comum, que pode se referir à ecologia, à cultura, às tradições nacionais ou a grandes catástrofes” (ARAUJO, 2006, p. 148).

Com ênfases que perpassam a irreverência, a crítica, o humor, a política e o erotismo e um comprometimento com a Arte *Povera*, com a sucata, o desprezado levado à condição de nobre (o lixo elevado a arte) e com toda a conotação social que essa atitude encerra, além da já evidente preocupação com o meio ambiente, esses grupos desenvolvem um arte comprometida com o seu tempo. Performances, *happenings* e instalações são levados para as ruas, trazendo a arte ao transeunte e ao público em geral.

Em 1980 é criada a Casa da Gravura, no Solar do Barão, que permite o surgimento de uma escola curitibana de gravura (ARAUJO, 2006, p. 160), com artistas como **Ana Gonzales, Andréia Las, Bernadette Panek, Carlos Henrique Túlio, Denise Roman, Guita Soifer, Juliane Fuganti, Raul Cruz, Rossana Guimarães, Uiara Bartira, Rosane Schlögel** e outros.

À fotografia dedicam-se **Eduardo Nascimento**, de Antonina, e **Rogério Ghomes**, de Ponta Grossa e atuante atualmente em Londrina. Ambos ampliam-na com o uso de outros materiais e técnicas para a sua criação artística.

São também da década de 1980 os primeiros *graffiti*⁵¹, em forma de *stencil*⁵², realizados em Curitiba por **Alex Cabral**, por muitos reconhecido como precursor do *graffiti* na cidade, e o desenho de mangás, história em quadrinhos japonesa introduzida no Brasil por **Claudio Seto**. (**A arte está no mangá.**)

No campo das instituições, podem-se citar a criação do Museu de Arte do Paraná, em 1986, e o Museu de Arte Municipal, o Muma, em 1988, em Curitiba.

A DÉCADA DE 1990 E OS ANOS 2000 – além da arte nas galerias, nos museus e na rua, uma nova arte de rua

Os anos 90 e os anos 2000, tanto para Adalice Araujo quanto para Maria José Justino, são de consolidação da arte dos artistas já mencionados. Para Justino (2010, p. 17), trata-se de uma década “de maturidade, de afirmação das linguagens as mais diversas, dos suportes, da arte corporal, das intervenções urbanas, das poéticas digitais”. Surgem, ainda, artistas como **Newton Goto, Carina Weilde, Fábio Noronha, Marcelo Conrado, Brugnera, Maria Cheung, Tânia Bloomfield, Octavio Camargo** e muitos outros, alguns envolvidos em novos coletivos, como o Couve-flor, o Interlux, o E/Ou e tantos outros. Muitos atuam essencialmente com intervenções urbanas, explorando a cidade como suporte da sua arte e os trajetos como lugares da afetividade. (**A arte está na intervenção urbana.**)

Nessa década, foram criados, também, novos espaços museais e expositivos, já expandidos pela atuação de artistas oriundos da academia e dos circuitos oficiais da arte, nos espaços urbanos. Trata-se de uma **arte na rua**, em que se veem e se participa de performances, instalações e *happenings*.

A arte multimídia invade os espaços da arte, tratando isoladamente ou combinando em maior ou menor grau a fotografia, o vídeo, o cinema, a arte computacional. Traz um novo fazer artístico e rompe com velhas fronteiras da visualidade e das linguagens artísticas. Integram-se as novas tecnologias e as novas possibilidades à criação da arte. **(A arte está nas novas tecnologias.)**

No entanto, em finais dos anos 60 e inícios dos 70, surge primeiramente em Filadélfia e depois em Nova Iorque uma nova maneira de expressão, surgida espontaneamente entre adolescentes e jovens que riscavam as paredes com nomes e codinomes, marcando sua passagem e comunicando entre si, apropriando-se do espaço público. Era o *graffiti*, que logo se espalharia por quase todo o mundo (PROSSER, 2009, p. 117-125).

O Graffiti (ou Modern graffiti) (a arte está nas paredes, nos muros, nas portas de garagem)

Nos anos 80 o *graffiti* é trazido ao Brasil, mais especificamente São Paulo, e nos anos 90 chega em Curitiba. Trata-se de uma arte de rua⁵³, disseminada inicialmente nas periferias das grandes cidades e nos segmentos menos favorecidos economicamente, mas que, depois, é apropriada por adolescentes e jovens de todas as idades e camadas sociais das cidades. Espontânea, inorgânica, propositalmente à margem dos sistemas oficiais e institucionais da cultura, seus atores são adolescentes e jovens, em uma faixa etária que vai, em geral, dos 10 aos 40 anos e em que os mais experientes ensinam os mais jovens.

Sua base é a assinatura de um apelido ou codinome (a *tag*), conhecido apenas pelos seus pares, o que ajuda a manter o anonimato, já que a prática de riscar ou pintar suportes do meio ambiente urbano é ilegal se não for autorizada. Nos EUA, na origem do movimento, essas assinaturas em pequenas dimensões e em apenas uma linha, geralmente feitas com canetões pretos (posteriormente com tinta em *spray*), são chamadas de *graffiti*, graças a sua semelhança com as pinturas rupestres. No Brasil, essas mesmas assinaturas recebem o nome de picho ou pichação.

Ainda nos EUA, as assinaturas gradualmente ganham em tamanho e criatividade no uso das letras, que, passam a ser pintadas em duas dimensões (com um contorno preenchido), os *throw-ups*⁵⁴ e as *bubble-letters*⁵⁵). Mais tarde, as letras dos codinomes recebem flexas, estrelas, coroas e outros signos, e têm um tratamento cada vez mais complexo, até chegarem no *wild-style*⁵⁶, cheio de linhas, flexas, ângulos, prolongamentos e entrelaçamentos, tornando-se difícil ler o que está escrito. Ao mesmo tempo, alguns *escritores de graffiti* (que é como preferem ser chamados) passam à representação gráfica das suas assinaturas em três dimensões (*graffiti* 3D) e outros adotam personagens como sua marca. Assim, o *graffiti* é composto essencialmente por assinaturas e personagens (PROSSER, 2010, p. 41-52).

Outras técnicas adotadas por esses novos interventores urbanos são o *stencil*, o *lambe-lambe*⁵⁷ e o *sticker*⁵⁸, muitas vezes chamados de pós-*graffiti*.

Há quem faça distinções entre o simples *throw-up*, o *wild-style* e os personagens, considerando esses dois últimos como *graffiti*-arte, diferenciação que, no mundo dos artistas de rua, não é bem vista, pois todos consideram arte desde a mais simples pichação até o *graffiti* mais elaborado.

Entre os mais importantes artistas de rua de Curitiba, na atualidade, estão PauloAuma, Café, Siel, Cimples, Dose, Thiago Syen, Cínico, Aus, Galvão, Heal, Bolacha, Case, Veio, Noodle, Japen, Destak, Amen, Iago, Ser, Conde, Mães, Porquê e outros. Sua arte pode ser vista por toda a cidade. O bairro Sítio Cercado, no entanto, é o que se poderia chamar de a maior galeria a céu aberto de arte urbana da cidade, pois, além das muitas paredes e muros disponíveis, as pessoas dessa parte da cidade valorizam essa arte.

Outras cidades são igualmente grandes polos da arte de rua no Paraná: Farinha e Leboard atuam em Ponta Grossa; Carão, Hugo e Napa, em Londrina; Skor, em Maringá; Tody, em Cianorte; Aaron, em Guarapuava; Tiago, em União da Vitória, além de muitos outros grandes artistas.

Para PauloAuma, o *graffiti* não é um estilo de arte: é um estilo de vida, uma cultura. Por isso, *graffiti* é somente o que se faz na rua, entre amigos, espontaneamente. Todo o restante é arte ou painéis no estilo do *graffiti*. Mesmo ao se pretender trazer a arte de rua para dentro da galeria, ali ela não é mais *graffiti*: é uma pintura no estilo do *graffiti*. Na sua essência, o *graffiti* é uma arte que ocorre nos espaços urbanos, é democrática porque ocorre próxima das pessoas e do público passante, para a qual não se precisa pagar ingresso: está ao alcance de todos e é feita para todos.

Muitos dos artistas de rua que começam a pintar ainda na adolescência, ingressam em cursos afins, como artes visuais, publicidade, design gráfico e arquitetura. Mas, ao pintarem na rua, muitas vezes sentem as mesmas emoções de quando pintavam sem autorização, colocando-se em situação de risco.

DOIS PERSONAGENS ÚNICOS

Efigênia Rolim (a arte está no papel de balas, nas roupas)

Nascida no interior de Minas Gerais, em 1931, vem com o marido e seus nove filhos para trabalhar na lavoura do café, no norte do Estado, até que a geada negra dizima os cafezais, nos anos 60. “Com a família, tornou-se uma retirante e passou a viver albergada em Curitiba. Efigênia, uma sobrevivente desse cataclismo, mesmo “sem tecido nem máquina de costura, salvou a si e a sua prole confeccionando roupas de papel” (LOPES, in PINHEIRO, 2012, p. 13). Sua matéria prima? Papéis de bala, coloridos e esvoaçantes, que encontra pelas ruas.

Para Lopes, “a estética de Efigênia é a da fome. Quanta ironia: seu design vale-se de um papel que embala caramelos e chocolates. E ela deu um destino fashion aos lixos de Curitiba. [...] Uma estilista popular!” Além de vestidos, saias, chapéus e adornos, Efigênia tece com seus papéis de bala bonecas, bichos de brinquedo e outros objetos. Sempre coloridos, sempre em meio aos seus poemas e na sua simplicidade. Sua risada e sua dança ecoam todos os domingos no Largo da Ordem em Curitiba, onde vende suas obras, na Feirinha, e também em Museus de várias cidades mundo afora.

O Galha (a arte está no gibi)

No início da década de 1940, na pacata e tradicional Curitiba, Francisco Iwerten criou o Capitão Galha, super-herói que veio de um planeta de homens alados, “emprestando seus poderes alienígenas ao combate ao crime no Paraná”. Contudo, o personagem teve vida breve, pois foram lançados apenas dois números de suas aventuras.

Seu “retorno” ocorreu em outubro de 1997, em comemoração aos 15 anos da Gibiteca de Curitiba, criada por Key Imaguire. “Para confeccionar a revista, foram convidados vários quadrinistas da cidade”, que decidiram homenagear aquele ícone esquecido dos quadrinhos curitibanos, o Capitão Galha. Criaram uma versão atualizada do super herói: **Alessandro Dutra** bolou o visual; **Gian Danton** e **José Aguiar**, a história; **Antonio Eder**, **Luciano Lagares**, **Tako X**, **Edson Kohatsu**, **Augusto Freitas**, **Dutra** e **Aguiar**, encarregaram-se da arte, enquanto **Nilson Muller** tratou de preparar a capa da edição. A partir de então foram editados vários números (AGUIAR, 2001, p. [3-4]).

Agora descendente do Capitão Galha original, o herói iniciante convive com as agruras do combate às injustiças e os dilemas da adolescência numa metrópole que é a Curitiba do futuro. O personagem é inspirado na galha azul, pássaro típico da região e que “esconde” o pinhão na terra, para comê-lo depois, contribuindo para a sua germinação. Os demais são inspirados em pessoas ou ícones locais, como a Polaquinha, Araucária, Café Expresso, Homem Lambrequim e outros.

UM MOSAICO ABERTO

Maria José Justino (2010, p. 7) sintetiza o estado atual da arte no Paraná da seguinte maneira: “Os artistas paranaenses, nesses últimos quarenta anos, reacenderam o princípio modernista do direito de errar: todo experimentalismo está autorizado. Arte como pesquisa, jogo, contaminação,

existencial, guerrilha, atitude, pensamento, conhecimento, prazer. Arte comprometida com a vida”. Assim é a arte paranaense na atualidade. É também um cenário em que todos os estilos e linguagens convivem, cada um com sua especificidade e como uma das múltiplas possibilidades desse grande caleidoscópio que é a contemporaneidade.

Muitos mais são os artistas, os grupos, os personagens, que constroem, dia a dia, a história da arte Paraná afora. Para citar todos, seriam necessárias dezenas de livros. Fica aqui esse ponto de partida, para que se procure a arte em cada cidade, em cada praça, em cada muro, em cada museu ou galeria. E também na arquitetura dos prédios públicos, de casas e igrejas, no traçado urbanístico das cidades e no paisagismo, na fotografia, na videoarte, na publicidade... Que cada um olhe ao seu redor e enxergue a arte que está ali, mas que, em meio à correria diária, se olha e não se vê. Que cada um procure e encontre os artistas que lhe estão próximos, continuando a escrever e a completar esse mosaico que é uma pequena amostra de um todo muito maior. Este texto é um convite para que você, leitor, continue a escrevê-lo com a arte que encontrar nas esquinas dos seus trajetos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José. Sobre pinheiros, pinhões e passarinhos locais. In: **O Gralha, primeiras aventuras**. Curitiba: Via Lettera, 2001.
- ARAUJO, Adalice Maria de. **Paul Garfunkel**. Gazeta do Povo, Curitiba, 1974.
- ARAUJO, Adalice Maria de. Arte no Paraná I. **Referência em Planejamento**, v. 3, n. 12, Curitiba, Secretaria de Estado do Planejamento, jan.-mar. 1980a.
- ARAUJO, Adalice Maria de. Alfredo Andersen: Artista. **Textura**, revista paranaense de estudos culturais, número especial. Curitiba, Secretaria de Estado do Planejamento, out.-dez. 1980b.
- ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Ed. do Autor, 2006.
- AYALA, Walmir. **O Brasil por seus pintores**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.
- BALHANA; MACHADO; WESTPHALEN. **História do Paraná**. Curitiba: Grafipar, 1969.
- BAPTISTA, Christine. Mariano de Lima e a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. **Boletim do Arquivo do Paraná**, ano 13, n. 23, Curitiba, 1988.
- BARBOSA, João Nei de Almeida. **Arte rupestre: a história que a rocha não deixou apagar**. Curitiba: J. N. A. Barbosa, 2004.
- BEM PARANÁ. **Esculturas de Henrique de Aragão registradas em fotos**. Curitiba: Redação Bem Paraná; Fundação Cultural de Curitiba, 22 abr. 2013. Disponível em: < <http://www.bemparana.com.br/noticia/255032/esculturas-de-henrique-de-aragao-registradas-em-fotos> >. Acesso em 18 jul. 2013.

- BIGARELLA, João José. **Sambaquis**. Curitiba: Posigraf, 2011.
- BINI, Fernando. O Paraná Tradicional. In: **Tradição/Contradição**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- BINI, Fernando. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (Org.). **Acervo artístico da Associação Comercial do Paraná**. Curitiba: Associação Comercial do Paraná, 2010.
- BLASI, Oldemar. **Arte móvel e parietal do índio pré-histórico**. Encontro Nacional dos Críticos de Arte, Museu Paranaense. Curitiba: Museu Paranaense, 1980. Catálogo de exposição.
- BÓIA, Wilson. **Alceu Chichorro: Charges**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.
- CARNEIRO, David Antônio da Silva. A visita imperial a Curitiba. Boletim **Informativo da Casa Romário Martins**, ano 6, n. 40, s.d.
- CARNEIRO, Newton. **Iconografia paranaense**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1950.
- CARNEIRO, Newton. Fase itinerante. In: **Pintores da paisagem paranaense**. (1. ed. 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.
- CARNEIRO, Newton. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea, 1975.
- CRUZ, Ana Lúcia Barbalho da; PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. (Org.). **Curitiba e seus homens-bons**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2011. Capa.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda *et al.* **Exposição Curitiba: tempo & caminhos**. Catálogo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1993.
- DICIONÁRIO histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991.
- ENCICLOPEDIA ITAU de Artes Visuais. **Happening** (Verbetes). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 30 jul. 2013.
- ENCICLOPEDIA ITAU de Artes Visuais. **Happening** (Verbetes). Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 30 jul. 2013.
- ESPAÇOS DA MEMÓRIA: Museus e acervos do Paraná. Curitiba: Secr. de Estado da Cultura, 2010.
- FERREIRA, Ennio Marques. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.
- FONTOURA, Ivens. Explosão criativa durante os anos setenta. In: **Tradição/Contradição**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- FUGMANN, Wilhelm. **Os alemães no Paraná**. (1. ed.: 1929) Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2008.
- GOMES, Cinara de Souza. **Arte rupestre: petróglifos**, 2011. Disponível em: <http://arterupestre.net.br/blogweb/index.php?/archives/4-PETRGLIFOS-E-PICTOGRAMA_S!-QUAL-A-DIFERENCA.html>. Acesso em: 11 jul. 2013.

- JUSTINO, Maria José. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: **Tradição/Contradição**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- JUSTINO, Maria José (Org.). **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.
- JUSTINO, Maria José. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: **Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.
- KIRDZIEJ, Sérgio. **Mostra Andersen: Arte Hoje I**. Curitiba: Museu Alfredo Andersen; Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1986. (Catálogo de exposição) s.p.
- LANGER, Johnni; SANTOS, Sérgio Ferreira. **Petróglifos do Médio Rio Iguaçu, Brasil**. Disponível em: <<http://www.rupestreweb.info/iguazu.html>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- LINHARES, Temístocles. **História econômica do mate**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- LOPES, Adélia Maria. Fabulosamente fashion. In: PINHEIRO, Dináh Ribas. **A viagem de Efigênia Rolim das asas do peixe voador**. Curitiba: Ed. do Autor, 2012.
- MAIA, José Roberto; BULGARELLI, Marcelo. **Conhecendo Maringá**. Maringá: Grupo Maringá de Comunicação, 2011.
- MORRETES, Frederico Lange de. O pinheiro na arte. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 44, n. 224, 1953, p. 168-169 e 274. Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná.
- NEVES, Walter. Apresentação. In: BIGARELLA, João José. **Sambaquis**. Curitiba: Posigraf, 2011.
- NICULITCHEFF, Valêncio Xavier. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.
- OLIVEIRA, Lúcia Luppi. Questão nacional na Primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (Org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. p. 185-193.
- PARELLADA, Cláudia; LICCARDO, Antonio. **Sítio Arqueológico: As pinturas rupestres**. Curitiba: Mineropar, s.d. Folheto. Disponível em: <http://www.mineropar.pr.gov.br/arquivos/File/3_Acoes_Mineropar/5_Geoconservacao_e_Geoturismo/paineis/Pinturas_Rupestres.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2013.
- PEDROSO, Domício. Introdução. In: **Estanislau Traple: a obra do mestre**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, [2006?].
- PENNA, Lincoln de Abreu. **República Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PERÍODO de 1886-1930: a infra-estrutura da arte paranaense. Curitiba: Setor de Editoração da Secretaria da Cultura e do Esporte. In: **Pintores da paisagem paranaense**. (1. ed.: 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.
- PICANÇO, Jefferson de Lima; MESQUITA, Maria José. **A cartografia primitiva da Baía de Paranaguá (séculos XVI-XVII) e os limites da América Portuguesa**. IV Simpósio LusoBrasileiro de Cartografia Histórica. Porto, 9 a 12 nov. 2011. ISBN 978972-8932-88-6. Disponível em: <<http://eventos.letras.up.pt/ivslbch/comunicacoes/81.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

- PINHEIRO, Dináh Ribas. **A viagem de Efigênia Rolim das asas do peixe voador**. Curitiba: Ed. do Autor, 2012.
- PINTORES da paisagem paranaense. (1. ed.: 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.
- PROCOPIAK, Nilza, Knechtel. Luiz Carlos de Andrade Lima: o artista curitibano. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim (Org.). **Acervo artístico da Associação Comercial do Paraná**. Curitiba: Associação Comercial do Paraná, 2010.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Arte*, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba (2004-2009). Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Graffiti Curitiba**. Curitiba: Kairós, 2010.
- RODERJAN, Roselys V. **Meio século de Música em Curitiba**. Curitiba: Centro Paranaense de Cultura, 1967.
- SANTOS FILHO, Benedito Nicolau dos. **Aspectos da história do teatro na cultura paranaense**. Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.
- SCHERER, Emilio. **Michaud, o pintor do Superagui**. Trad.: Joachim Graf. Curitiba: Imprensa Oficial, 1988.
- SCHMIDEL, Ulrich. **Viaje al Río de La Plata**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edição digital baseada na Edição de Buenos Aires: Cabut, 1903. Disponibilizada em 2001. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12586186423471506765435/index.htm> >. Acesso em: 13 jul. 2013.
- SCHMIDLIN, Henrique Paulo; POLINARI, Marcelo; MANFREDINI, Marcelo. **Trilhas, caminhos e estradas no Paraná: séculos XVI a XIX**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2009.
- RODERJAN, Roselys V. Aspectos da Música no Paraná. In: **História do Paraná**, v. 3, p. 171-205. Curitiba: Grafipar, 1969.
- SALTURI, Luis Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista**. Dissertação (Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- SASSÁ. **Charges de Londrina: um arquivo da história recente da cidade**. Londrina: Grafmark, 2003.
- SOARES. Olavo. **O andarilho das Américas (Cabeza de Vaca)**. 2. ed. rev. e ampl. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- SOARES. Olavo. **Itáytyba... terras das pedras e das águas: Tibagi-Paraná**. Curitiba: Lago, 2003.
- TRADIÇÃO/Contradição. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. 20. ed. Campo Largo: INGRA, 1998.

TURIN, João. **Manuscrito**. Curitiba, s.d. Arquivo da Casa João Turin. Doc. n. 173.

VALENTE, Silza Maria Pazello. **A presença rebelde na Cidade Sorriso**. Londrina: UEL, 1997.

VASCONCELOS, Lúcia Torres de Moraes. **Calçadas de Curitiba**: preservar é preciso. Curitiba: Ed. da Autora, 2006.

VELLOSO, Fernando. **Helena Wong**: trajetória de uma paixão. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. 9. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

DEFINIÇÕES E NOTAS EXPLICATIVAS

- 1 À medida que novas descobertas arqueológicas são realizadas, essa datação se amplia; por isso, é passível de mudanças e aparece entre 10.000 e 7.000, dependendo da fonte.
- 2 Walter Neves (In: BIGARELLA, 2011, p. 9) afirma: “os grupos humanos, em termos de subsistência e de organização social, são geralmente classificados em bandos, tribos, cacicados e estados. Estes últimos também conhecidos como sociedades complexas. Com raríssimas exceções, grupos que sobrevivem de caça e coleta e que, portanto, não produzem comida, dificilmente ultrapassam o estágio de bando. [...] Os bandos clássicos de caçadores-coletores caracterizam-se, sobretudo, pelo acesso igualitário aos recursos da paisagem”.
- 3 As três sub-bacias que compõem a Bacia do Iguaçu formam uma larga faixa ao longo da fronteira de Santa Catarina, que vai da nascente, a leste do Estado, na região de Curitiba, até as Cataratas do Iguaçu, a oeste, isto é, até a fronteira com a Argentina e o Paraguai.
- 4 A fotografia é inventada no decorrer do século XIX, mas apenas no final desse século “substitui” a pintura e a ilustração na sua função de retratar fielmente a realidade. Ao ser aperfeiçoada e difundida, essa nova tecnologia e maneira de fazer arte acaba por “libertar” as artes visuais, que passam a representar não mais o que o artista vê, mas o que pensa ou sente, sua visão de mundo, o que colabora para o surgimento das vanguardas artísticas.
- 5 Renascença – Período da História e da História da Arte em que prevalecem a razão, o equilíbrio, a serenidade, a simplicidade. Na pintura, é a época de Da Vinci, Michelangelo e tantos outros, com suas figuras humanas idealizadas, em busca do “belo” e da perfeição.
- 6 Aquarela – Técnica de pintura em que os pigmentos são dissolvidos em água em maior e(ou) menor quantidade. Geralmente é pintada sobre papel de alta gramatura, com o uso de pincéis. O resultado é uma pintura transparente, com nuances cromáticas muito sutis, o que é conseguido pelo domínio da quantidade de água e de pigmentos utilizada e pela mistura espontânea das cores no próprio suporte.
- 7 Romantismo – Movimento artístico e filosófico que surgiu em finais do século XVII na Europa, perdurando até as décadas finais do século XIX. Opõe-se ao racionalismo, ao classicismo e ao iluminismo, centrando-se no indivíduo em seu lirismo, subjetividade, emoções, sonhos, fantasias, paixões, religiosidade, intuição, saudade, identificação com a natureza e com os nacionalismos. Na pintura, as telas apresentam muito movimento, retratam uma realidade emocionalmente intensa e plena de sensibilidade. Outros termos relacionados a ele: exagero, pessimismo, busca pelo exótico, a felicidade jamais atingida.

- 8 Naturalismo – Baseia-se na observação e na representação fiel da natureza. Na pintura, é relacionado ao conceito de mimese, isto é, imitação objetiva da natureza. As artes visuais apenas se libertam da função de imitar a realidade visível depois do surgimento da fotografia, quando passam a representar também realidades subjetivas.
- 9 Litografia – Técnica de reprodução mecânica de uma imagem, a partir de uma matriz desenhada com lápis gorduroso sobre uma superfície plana de pedra calcária (lito = pedra). Depois de pronto e seco o desenho, mediante um processo químico a gordura é fixada na superfície da pedra. A entintagem é feita com um rolo e a tinta, também gordurosa, adere somente nas partes engorduradas. A impressão é feita colocando-se uma folha de papel (ou outro suporte) sobre o desenho e pelo uso de uma prensa. São possíveis várias cópias de uma mesma matriz. Já na xilogravura (xilo = madeira) e na gravura em metal as imagens são obtidas por meio de sulcos feitos nas matrizes, depois entintadas e passadas na prensa. Até o século XIX, esses eram os meios mais comuns de reprodução de imagens.
- 10 Em 1886, sob a direção de Antônio Mariano de Lima, estabelece-se a Escola de Desenho e Pintura, depois chamada Escola de Artes Industriais do Paraná e, finalmente, Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.
- 11 Academicismo – Inicialmente, o termo referia-se a um método de ensino da arte, ensinado nas academias de arte europeias, que apresentava uma pedagogia fortemente sistemática, hierarquizada, ortodoxa e rígida, que desprezava a importância da criatividade e da originalidade. Era calcada sobre a imitação da natureza, mas com concepções, teorias e modelos pouco flexíveis e que valorizavam os grandes mestres e o passado. O termo “academicismo” tem, atualmente, uma conotação pejorativa e é usado para indicar tendências retrógradas, retóricas, artificiais, tecnicistas, ortodoxas, tradicionalistas ou conservadoras.
- 12 Sua escola, depois Escola Técnica de Curitiba, depois Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná e, hoje, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
- 13 Objetivismo visual – relativo ao naturalismo, em que as artes visuais (especialmente ao desenho, a pintura e a escultura) eram representação e imitação da realidade objetiva visível.
- 14 Realismo – Movimento que surge nas últimas décadas do século XIX, na França, em reação contra o romantismo, que retrata os ricos, a nobreza, os grandes eventos e uma vida idealizada. Apesar de ainda se filiar ao objetivismo-visual, tem como tema a vida dos pobres, dos camponeses, com seus problemas e costumes. Queria-se mostrar a realidade também da pobreza e do homem comum.
- 15 Impressionismo – Com base na pesquisa Ótica no campo da Física, o impressionismo prioriza a incidência da luz e das cores nas superfícies das coisas. Assim, “começa por iniciar uma destruição da forma, que já não é contorno, recorte no espaço, mas névoa, diluição. Os impressionistas buscavam a natureza – não como os naturalistas – como ‘mediação’ técnica” (JUSTINO, 1986, p. 71).
- 16 Caricatura – É um desenho que retrata um personagem real, enfatizando ou exagerando determinadas características peculiares a ela. Geralmente envolve humor ou crítica.
- 17 Datação de Elisabete Turin, pesquisadora e Diretora da Casa João Turin (TURIN, 1998, p. 16 e 40).
- 18 Cubismo – Movimento surgido no início do século XX, teve como principais expoentes Picasso e Braque., que “segmentavam” as figuras em várias formas geométricas sobrepostas e justapostas, com o objetivo de adicionar movimento e ou tridimensionalidade à imagem.

- 19 Expressionismo – “O expressionismo como escola é um movimento tipicamente alemão, com um caráter metafísico transcendente. Seus temas são dramáticos, a vontade junto ao social, [ao psicológico e ao onírico (dos sonhos e dos pesadelos)]. O resultado é um tratamento brutal, destruidor, com cores fortes, sem a preocupação da ‘beleza’, antes, da arte como verdade, como ética, política. Na maneira como o expressionismo nega o naturalismo e o realismo, acaba abrindo as portas para a abstração” (JUSTINO, 1986, p. 71).
- 20 Neoexpressionismo – Novo-expressionismo.
- 21 Animalista – Artista plástico especializado em animais.
- 22 Romário Martins “foi o ideólogo e o autor dos manifestos paranistas. Como historiador sério e profundo, ele descobre a importância da cultura indígena no Paraná e o massacre sofrido pelas várias etnias indígenas. O chamado mito do Guairacá não é um mito por ele inventado” como afirmam certos autores, “tanto que este herói da resistência indígena é citado na literatura Argentina do século XVII. As lendas indígenas a que Romário Martins se refere, em realidade faziam parte da tradição oral indígena. Ora, uma das mais marcantes características do paranismo é a defesa da causa indígena” (ARAÚJO, Adalice. Depoimento à autora, 2001).
- 23 Caruma – Ramas dos pinheiros com suas folhas resistentes em forma de agulha.
- 24 Arte aplicada – Arte útil, arte utilitária, arte encontrada no design. No caso do paranismo, pinhas e pinhões esculpidos em molduras, em móveis, em utilitários domésticos, em portarretratos etc.
- 25 A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorreu em São Paulo. O Movimento Modernista conquistou, como afirmou Mário de Andrade, a introdução de um sentido de modernidade no âmbito da cultura brasileira, o direito a uma criação artística própria e autêntica e o direito à atualização da inteligência artística brasileira. Apesar de, por parte do público paulistano em geral, a Semana ter sido um escândalo, pois conforme escritos da época a plateia o vaiou, a ampla divulgação pela imprensa contribuiu para criar e manter um debate duradouro e para levar, lentamente, a discussão a outras regiões do país. Na imprensa curitibana, as primeiras alusões à Semana ocorreram dois anos depois, em 1924, eram breves e esparsas e as linguagens do modernismo rejeitadas pela maioria dos artistas locais e pela sociedade.
- 26 O Manifesto Pau Brasil foi escrito por Oswald de Andrade e publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a 18 de março de 1924. Ao analisar o modernismo como um todo, distingue três linhas principais:
 - a) o Movimento Verde-Amarelo, no qual a *parte* pretende *dispensar o todo*, que tem como proposta abandonar as influências europeias, fixar-se na originalidade brasileira, voltar aos mitos fundadores, ao mito *tupi*. Dentre seus principais representantes estão Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, que buscam a alma brasileira no passado histórico ou mitológico. Aceitam a vida do interior, regional, como a que teria se mantido mais autêntica em oposição à do litoral, vista como parte falsa e enganadora do Brasil. A corrente “verde-amarela” enfatiza a reflexão da brasilidade, isolando o Brasil da relação com o mundo e propondo o abandono de todas as influências estrangeiras. Vários dos verde-amarelos vão participar da organização da Ação Integralista Brasileira (AIB) em 1932 e do Estado Novo no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP);
 - b) o Movimento Antropofagia (Pau-Brasil), no qual a *parte* pretende *deglutir o todo*, e que propõe a apropriação das influências europeias pelo canibalismo cultural (metáfora utilizada no sentido em que o antropófago come a carne dos seus inimigos para captar suas energias), com Oswald de Andrade; e

- c) um terceiro grupo, em que a *parte* pretende se *incorporar ao todo*. Esta corrente propõe incorporar os valores culturais universais. Nesse grupo destaca-se Mário de Andrade e é desta vertente que sairá o grupo que mais tarde criará o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, o SPHAN, com Rodrigo Melo Franco (PENNA, 1999, p. 152; e OLIVEIRA in: LORENZO *et al.* (Org.), 1997, p. 191).
- 27 Modernismo e subjetividade – “Se compreendermos que o subjetivismo é uma das principais características da Arte Moderna, poderemos também facilmente entender a importância de Guido Viaro para a evolução da Arte Paranaense” (ARAÚJO, 2006, p. 84). O Modernismo tenderá ao abstracionismo e à diluição da forma.
- 28 Que a partir da experiência aí recebida passaram a atuar em outras instituições, como a Universidade Federal do Paraná, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (depois, Unespar), a Faculdade de Educação Musical do Paraná (depois, Faculdade de Artes do Paraná e Unespar) e o Centro Federal de Educação Tecnológica (depois, Universidade Tecnológica Federal do Paraná) (KIRDZIEJ, 1986).
- 29 Bugrismo – Preferência temática relacionada à representação do indígena, seus traços fisionômicos, sua vida e seus costumes.
- 30 Linguagem figurativa – Que tem como referência o mundo real, visível, mesmo que não o represente de maneira detalhada e convencional. Pode ser naturalista ou estilizada, mas sempre se refere ao que se vê no mundo exterior. O impressionismo e o expressionismo ainda são figurativos, apesar de menos preocupados com verossimilhança. Seu oposto seria linguagem abstrata, que trata de formas, cores, linhas, manchas, sem referência ao mundo natural.
- 31 Fantástico – Arte baseada no mundo onírico, dos sonhos e dos pesadelos, da fantasia, particularmente importantes para a arte do Romantismo, no Simbolismo e no Surrealismo. A arte fantástica celebra a fantasia, a imaginação, o mundo do inconsciente, o grotesco.
- 32 *Fauve* (lê-se fôve) – O fauvismo foi um movimento do início do século XX, com influências de Van Gogh e de Gauguin. Seus artistas buscavam usar nos seus quadros cores fortes e contrastantes, de modo arbitrário (*fauves* = feras) e intenso. Criavam impulsivamente, libertando-se do real e desobedecendo às regras tradicionais da pintura. A realidade é deformada com a movimentação dos reflexos e dos retorcidos. O novo espírito de síntese deixa de lado o desenho e a forma e cria contrastes e coloridos inexistentes na realidade do mundo visível.
- 33 Tachismo – Estilo de pintura abstrata que se caracteriza por pinceladas vigorosas e espontâneas, manchas, pingos e escorridos (do francês, *tache* = mancha).
- 34 Conceitual – Movimento de meados do século XX até a década de 1970, valoriza mais a ideia e as concepções que envolvem certa obra, do que o produto finalizado. Sua intenção é fazer as pessoas pensarem e refletirem sobre um conceito, uma crítica ou denúncia.
- 35 Abstracionismo – Na arte abstrata “há um distanciamento da representação, da pintura enquanto transcrição de detalhes. Os abstratos trabalham em um nível de construção do real, afastando-se da arte meramente descritiva. [...] Não é exagero afirmar que a arte abstrata significa a plena autonomia da arte” (JUSTINO, 1986, p. 71). Renuncia ao figurativo para trabalhar as relações entre cores, texturas, formas e superfícies, compondo a obra de modo “não representacional”.
- 36 Vitral – Usado principalmente nas igrejas, é composto de vidros coloridos que geralmente representam cenas, personagens ou determinados símbolos.

- 37 Mosaico – É uma obra formada por inúmeras pequenas peças de pedra, pastilhas de vidro, seixos e outros materiais que, formam uma figura ou cena sobre uma superfície, geralmente plana. Atualmente é feito de outros materiais também, como plástico, papel, conchas, azulejos etc.
- 38 *Kitsch* – Refere-se a uma arte que propositalmente de mau gosto e em forma de crítica, que usa de objetos e ícones comuns do cotidiano, não refinados, para se opor a uma arte de drama e melodrama.
- 39 Raionismo – Estilo de arte abstrata russa, que procura uma arte que flutue para além da abstração, fora do tempo e fora do espaço, quebrando as barreiras entre artista e público, usando traços que veem como raios dinâmicos de cores contrastantes representando linhas de luz refletida e cruzamento de raios refletidos a partir de vários pontos.
- 40 Arte metafísica – Representação de um mundo visionário relacionado ao inconsciente, para além da realidade física e visível.
- 41 Lirismo – Exaltação de sentimentos poéticos pessoais.
- 42 Arte *Pop* – “Vale-se de elementos tomados da moderna civilização mecânica sobretudo produzidos em série em seu aspecto mais trivial de objetos de consumo” (DORFLES, in ARAUJO, 2006, p. 110). “Discute a cultura de massa oriunda do cinema, da propaganda, de objetos de consumo gerados pela industrialização, decorrentes das novas tecnologias que estavam invadindo o Ocidente como fruto direto da americanização” (ARAUJO, 2006, p. 110).
- 43 Arte *Povera* – “Busca uma linguagem de conscientização sobre o empobrecimento moral que subverte a sociedade de consumo”. Além disso, “busca uma linguagem emotiva mediante a adoção de materiais ‘pobres’, em um mundo tecnologicamente rico” (ARAUJO, 2006, p. 112).
- 44 *Objets Trouvés* uso de objetos preexistentes cujo significado é alterado quando usados como obra de arte. Os *objets trouvés* têm sua identidade como arte derivada do sentido dado por eles pelo artista e a partir da história social do próprio objeto.
- 45 Arte ecológica – Pode ser tanto uma arte que trata de temas ecológicos quanto uma obra que é realizada no entorno natural, usando como matéria prima a terra, a areia, galhos, folhas, pedras etc.
- 46 Neoconcretismo – Busca novos caminhos, afirmando que a arte não é um mero objeto, incorpora efetivamente o observador, que pode tocar a obra, percorrê-la, tornando-se parte dela. Assim, introduz a subjetividade onde havia apenas objetividade (o objeto em si).
- 47 *Happening* – Combina artes visuais e um teatro sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são combinados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (o *happening* se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações o acaso e a espontaneidade conduzem a cena em ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, [...] mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, nem separação entre o público e o espetáculo. Os “atores” não são profissionais, mas pessoas comuns. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida” (ENCICLOPEDIA ITAU..., 2013).
- 48 Performance – “Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao happening (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos),

sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público” (*ENCICLOPEDIA ITAU...*, 2013).

- 49 Instalação – Surge, inicialmente, “sob o título de Arte Ambiental, vinculando-se aos *environnements*, que nascem da necessidade de ultrapassar os limites objetuais para ocupar todo o espaço. Já as instalações contemporâneas abrangem uma grande gama de conceitos. Todavia, em linhas gerais, podem ser compreendidas como um conjunto de materiais, objetos e aparelhos de multimídia ocupando um espaço em relação a um conceito formulado pelo artista” (ARAUJO, 2006, p. 115). O público deixa de ser apenas um observador para participar da obra, andando por ela em ao seu redor, observando-a dos inúmeros ângulos possíveis e, até mesmo, tocando-a e transformando-a.
- 50 **Arte na rua** – Arte realizada por artistas e estudantes de arte, que optam por realizá-la em espaços urbanos públicos, envolvendo o transeunte, o homem comum, a comunidade como um todo. Ainda assim, é a arte da academia, da galeria e do museu, que vai para a rua, portanto, acontece na rua. Difere da **arte de rua**, que é feita por adolescentes e jovens sem formação artística e que brota de maneira espontânea e inorgânica, propositalmente fora do sistema instituído de artes. A arte na rua faz parte desse sistema. A arte de rua, não e, na atualidade, envolve todos os estilos do *graffiti*, do picho ao *graffiti*-arte, passando pelo *stencil*, pelo lambe-lambe e pelo *sticker*. Ambas são arte urbana e intervenção urbana.
- 51 *Graffiti* – A definição de *graffiti*, em sentido amplo, inclui qualquer tipo de inscrição, escrita ou desenho. O *modern graffiti*, de origem estadunidense, envolve especialmente assinaturas (*tags*) e personagens.
- 52 *Stencil* – “Recorte em negativo em folha de papel, papelão ou plástico resistente, também chamado *máscara*, colocado contra a parede a ser marcada. A *máscara* e a parede recebem um jato de tinta monocromática, deixando, mediante os recortes, a marca, os dizeres e o desenho, como um carimbo” (PROSSER, 2010, p. 49)
- 53 Arte de rua – Ver nota 50.
- 54 *Throw-up* ou *bomb* – “Assinatura rápida, simples, com poucos traços, geralmente em duas cores e duas dimensões” (PROSSER, 2010, p. 52).
- 55 *Bubble letters* – *Throw-up* ou *bomb* com letras arredondadas.
- 56 *Wild-style* – assinatura em várias cores, em três dimensões, cujas letras são complexizadas e entrelaçadas” (PROSSER, 2010, p. 52).
- 57 Lambe-lambe – “Desenhos, poemas, manifestos ou colagens reproduzidos em papel, geralmente mediante a serigrafia, o stencil ou a fotocópia (há alguns feitos à mão) e então colados sobre paredes e outros suportes urbanos. Além das mensagens do lambe-lambe em si, altamente críticas, líricas ou politizadas, a combinação de vários em um conjunto cria um mundo específico de significados” (PROSSER, 2010, p. 49).
- 58 *Sticker* – “Pequeno adesivo criado artesanalmente, em série ou não. É colado em placas de sinalização, lixeiras, portas de garagem e outros suportes geralmente em metal, pelas suas dimensões e pela sua fácil aderência” (PROSSER, 2010, p. 52).