GERALDO LEÃO VEIGA DE CAMARGO

PARANISMO: ARTE, IDEOLOGIA E RELAÇÕES SOCIAIS NO PARANÁ. 1853 - 1953

CURITIBA

2007

GERALDO LEÃO VEIGA DE CAMARGO

PARANISMO: ARTE, IDEOLOGIA E RELAÇÕES SOCIAIS NO PARANÁ. 1853 - 1953

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em História. Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidades.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Geraldo Santos Silva.

CURITIBA

2007

Para Adalice Araújo

AGRADECIMENTOS

O grande problema de escrever os agradecimentos ao final de uma tese não é o clichê, mas o fato dele ser inevitável, quando se encara a impossibilidade de nomear a todos os que contribuíram para sua ideação, pesquisa, logística, apoio afetivo e por aí vai.

Mas, com certeza, este esforço não teria dado resultados sem as contribuições dos professores do Departamento de História da UFPR, uma das minhas principais aquisições neste processo, que não se limitam aos trâmites acadêmicos. Nestes últimos anos eles passaram a fazer parte de minha vida, e isto não é uma reclamação.

Mais especificamente para este trabalho, Antonio César Santos foi fundamental para que o projeto realmente chegasse a existir. Ana Maria Burmester, sempre atenta no café ou nos passeios na hora do almoço, e Helenice Rodrigues da Silva foram fundamentais com seus olhares certeiros, para que a dispersão apresentada na qualificação pudesse sonhar em achar um rumo, e se isso não aconteceu, a responsabilidade não é delas. Além disso, as coisas só puderam chegar a seu termo pela persistência de Luiz Geraldo Santos Silva, que apesar da renitência do orientando, fez bem mais que orientar, abrindo-me os olhos para coisas que, seguramente, mudaram meu modo de ver a feitura de um texto e o trabalho intelectual como um todo.

Por meio deles, eu agradeço sinceramente a todo o Departamento.

Este trabalho deve bastante à obra de Luís Fernando Lopes Pereira, Paranismo: o Paraná inventado,[1] lida durante a elaboração da minha própria dissertação e a partir daí é que outras coisas puderam se somar durante esses anos de trabalho. Devo agradecer também a gentileza de Tadeu Chiarelli pelo envio de sua tese sobre Mário de Andrade, que igualmente foi um guia para minhas reflexões. Reflexões que só puderam manter o andamento pela disponibilidade que encontrei nos centros de pesquisa como os do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, do Museu Oscar Niemeyer, da Casa

[1] PEREIRA, Luís Fernando L., Paranismo: o Paraná inventado. Curitiba: Aos Quatro ventos, 2ª. ed., 1998.

da Memória, da Casa João Turin, Casa Erbo Stenzel, Círculo de Estudos Bandeirantes, Centro de Letras do Paraná, Biblioteca do Clube Curitibano, Biblioteca Pública do Paraná e nas bibliotecas particulares, como as de Domício Pedroso e Mário Rubinski, sempre deixadas à minha disposição.

Os meus colegas do Deartes agüentaram minhas esquisitices com aquela característica, típica dos amigos, de sempre fazer de conta que as mostras de estresse e falta de concentração fossem coisas naturais. E, como não vou mesmo lembrar de todo mundo, fica a cargo da Gilce Calixto Feres o peso de distribuir a todos os que me ajudaram nesses anos de trabalho, duro apesar da cara de descansado, meus agradecimentos, de verdade.

E, finalmente, este trabalho só pôde ser pensado, executado e finalizado com a presença constante e atenta de Lilian Gassen.

*

RESUMO

Com a Emancipação do Paraná em 1853, suas elites buscam definir as características simbólicas da nova Província. Intelectuais vindos das famílias estabelecidas elaboram suas idéias e artistas plásticos, descendentes de imigrantes de formação profissionalizante, sua apresentação visual e, ao mesmo tempo, sua interpretação das formas modernas em arte. Neste contexto, em 1927, é definida a noção de Paranismo. Nessas trocas enxergamos contratos não escritos em que agentes de diferentes estratos sociais se relacionam para benefício mútuo. A partir daí, vemos no cenário paranaense uma produção ligada às formas das artes decorativas e a um paisagismo de teor simbolista, em que a imagem do pinheiro paranaense e do pinhão passam a ser o assunto dominante.

Palavras-chave:
Paranismo; arte; raça; relações sociais; nacionalismo; modernidade.

ABSTRACT

After the Emancipation of Paraná, in 1853, the local elites struggled to define the symbolic characteristics of the new Province. Intellectuals from established families elaborated the ideas and artists of immigrant origins and technical education constructed their visual representation, and, at the same time, their interpretation of modern forms in art. In this context, in 1927, the notion of Paranismo was defined. In these social exchanges we can see non written contracts and agents of different social status dealing for mutual benefit. From this point on, we see in Paraná artistic scene a production connected to the decorative arts and to landscapes of Symbolistic flavor, where the image of the Pine from Paraná (araucaria angustifolia) and the pinhão (its nut) became the dominant subject.

Key-words:
Paranismo; art; race; social relations; nationalism; modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....8

a. Necessidades e problemas da construção de uma identidade.....10

b. Cem anos de imaginação.....12

c. Imigrantes e luso-brasileiros. 13

d. O Paranismo.....14

e. Simbiose estética e ideológica.....16

f. Estabelecidos e *outsiders*.....17

g. Fontes e plano do trabalho.....18

CAPÍTULO I: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE.....21

a. O problema da identidade.....21

b. À procura de uma tradição.....25

b.1 Martius e Romero: A constituição do tipo brasileiro.....30

b.2 Bases da constituição do paranaense: o caboclo em Plínio Salgado e Lobato.....37

b.3 Leituras paranistas da nação cabocla.....47

c. Branqueamento e auto-imagem.....50

c.1 Imigrantes e luso-brasileiros: do estranhamento à assimilação.....54

c.2 Adventícios de carne e osso.....64

d. Simbolismo, Paranismo e as contradições de um modernismo nostálgico.....68

e. Da adesão a um modelo ao estabelecimento das diferenças.....72

CAPÍTULO II: MODERNISMOS E NACIONALISMO: CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE.....80

a. Academia de Belas artes e a imagem do Brasil.....82

a.1 Academia e modernidade.....86

b. Iniciando o século XX: Modernidade problemática antes da Primeira Guerra.....91

b.1 A construção nacional paulista antes de 1922 e os imigrantes.....96
c. Modernismo “brasileiro” e a semana de 22: radicalização e continuidade do caráter “nacional”.....102
c.1 A nação pelos bandeirantes: a origem das escolhas.....108
c.2 As formulações do caráter e do estilo nacionais. (e dos recém-chegados).....114
d. Modernismo e nacionalismo.....120
d.1 Nacionalismo na América Latina.....127
d.2 A propaganda nacionalista vinda de fora.....133

CAPÍTULO III: DO TIPO BRASILEIRO AO BRASIL DIFERENTE.....138
a. Liceus de Artes e Ofícios.....140
a.1 Mariano de Lima e o ensino das artes: A Escola de Artes e Indústrias.....143
a.2 Os artistas e seus patronos.....149
b. Identidade e Paranismo: a Origem das palavras.....155
b.1 Identidade paranaense e Paranismo: a Origem das imagens.....159
b.2 As Artes gráficas e o poder 166
c. Ilustração Paranaense: o pedágio para a assimilação.....170
c.1 Idéias e imagens: a aceitação condicional dos ádvenas.....175
d. Totalitarismo, literatos e artistas plásticos.....179
d.1 Um novo Estado no Estado Novo.....185
d.2 Moralismo como crítica ideológica velada: A recepção do Homem nu.....188
d.3 Estabelecidos *ma non troppo*.....194

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....198

REFERÊNCIAS.....202

INTRODUÇÃO

O Paranismo, definido nominalmente apenas em 1927, foi o resultado de um longo processo de formulação de uma imagem do Paraná posteriormente à sua emancipação política, ocorrida em 1853, e à grande onde onda imigratória verificada entre 1860 e 1880. Um processo persistente que procurou elaborar uma visão simbólica diferenciada da nova província em relação às outras regiões do Brasil e que se define também por sua interpretação das formas modernas em arte. [1]

Abro já aqui um parêntese para *não* esclarecer os conceitos de moderno, modernismo ou modernidade. As muitas acepções que estas categorias adquirem nas seguidas proposições de "questões e de respostas que caracterizam uma situação", levaram à sua utilização como noções que se referem a relações contextuais, e que se alteram com as situações observadas. Fico então, antes, com uma definição como a que trata dos "usos da palavra 'modernidade', que explicitamente rejeitam qualquer pressuposto de que haja um correto uso da palavra". Assumindo a metáfora, defendemos também a posição de quem segura a "placa de vidro que tentamos enxergar ao olharmos através dela: temos simultaneamente de afirmar a existência do objeto, enquanto negamos a relevância do termo que designa aquela mesma existência". [2]

---

[1] Sobre o Paranismo e questões sobre a construção da identidade paranaense, ver: PEREIRA, Luís Fernando Lopes. Paranismo: O Paraná Inventado. Cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998; e sua tese de doutoramento: O Espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX. Tese de doutorado. História Social. USP: São Paulo, Or.: Raquel Glezer, 2002. Sobre os aspectos literários, consultar BEGA, Maria Tarcisa Silva. Sonho e Invenção do Paraná. Geração simbolista e a construção de identidade regional. São Paulo: Tese, Sociologia, USP, 2001; e MAIA, Paulo C. Castelos de Vento: miragens literárias em Dario Vellozo e Emiliano Perneta. Curitiba: Dissertação, UFPR, Letras, 2006.

[2] JAMESON, Frederic. Modernidade singular. Ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005, pp. 21-23. Um aspecto interessante é pensar como as diferentes épocas concebem o conceito de 'moderno', como elas o empregam e a que conteúdos ele se refere, conforme formuladores coevos. Por outras palavras, antes de empreender uma definição abstrata de um conceito, vale a pena observar como ele foi construído e modificado ao longo do tempo.

Este trabalho trata das relações entre literatos luso-brasileiros, oriundos de famílias estabelecidas desde a emancipação da província, e artistas plásticos, na sua maioria filhos de imigrantes com formação profissionalizante. As idéias básicas para a imagem desse novo corpo político foram originadas nas camadas socialmente dominantes, com os artistas plásticos estabelecendo sua apresentação visual, definida por valores liberais da cultura da corte e pelas formas das artes decorativas do início do século XX.

Estudar o processo do estabelecimento das identidades nos possibilita refletir sobre as escolhas e opções disponíveis nas negociações sociais e por prestígio entre "intelectuais", membros de uma estrutura social estável desde o início da colonização da região, e os artistas recém chegados. O cenário a ser considerado, porém, vai muito além das fronteiras do Paraná.

O acompanhamento das discussões que levaram às soluções teóricas e visuais produzidas pelos paranistas revela também a interdependência entre diferentes segmentos da sociedade paranaense e do Estado com as instituições nacionais e os centros do poder político brasileiros. Interdependência percebida no enfrentamento dos problemas, correntes à época, das definições do "caráter" das regiões e populações com referência às nações "civilizadas" e nas lutas para o estabelecimento de pontos de vista "culturais" por parte de atores disputando espaço político com as elites estabelecidas.

Mas, no Paraná do início do século XX, os intelectuais, com base no Simbolismo como forma de construir um pensamento esteticamente avançado em literatura, têm uma visão diferente, étnica, estética e política, do Brasil e de seus habitantes. Esta, por sua vez, difere daquelas esposadas por seus outros colegas modernos, notadamente os ligados à versão paulista de modernismo. Os paranaenses, representantes de uma estrutura social de bases predominantemente agrícolas, ao procurarem distinguir suas concepções das dos ideólogos paulistas de modo a forjarem sua própria identidade, optam pela manutenção de uma tradição moderna originada ainda no século XIX, com a introdução do ensino da pintura de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes.

A opção pelo gênero pictórico da paisagem, como forma de construir e representar a imagem do meio físico do Estado, é uma maneira de sustentar os parâmetros chancelados pela “tradição moderna” oficial, à qual se mantêm, estética e politicamente, ligados. Esta opção pela paisagem foi combatida, por exemplo, por Mário de Andrade - que privilegiava os retratos e cenas de gênero. Para ele, a paisagem produzia uma imagem do Brasil considerada, falando de maneira simplista, indiferente ao “homem” brasileiro e associada às classes dominantes do Império e da primeira República. Mas o problema é que os paranistas não se reconhecem no retrato do “povo” brasileiro como proposto por Andrade e por seus epígonos nas artes visuais – como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti ou Portinari -, e trabalham pela construção de sua alternativa.

Os artistas plásticos paranaenses operacionalizam inteligentemente sua produção, oferecendo favores estéticos em troca de possibilidades de ascensão social ao produzir uma forma de arte aplicada às solicitações teóricas e estéticas de seus inspiradores intelectuais e patronos. Por meio destas formas de interdependência enxergamos os “contratos” não escritos, em que agentes de diferentes estratos sociais se relacionam para benefício mútuo.

Como conseqüência dessas trocas, vemos, no Paraná da primeira metade do século XX, uma produção de um lado ligada às formas das artes decorativas, produzida por artistas com formação técnica nas artes gráficas locais ou européias, e por outro, a um paisagismo de teor simbolista, em que verdadeiros “logotipos” regionalistas, como a imagem do pinheiro paranaense, são temas dominantes na produção local.

a. Necessidades e problemas da construção de uma identidade.

O pano de fundo deste trabalho é o ambiente político e ideológico do Brasil, nutrido pelas discussões da virada do século XIX para o XX sobre a criação de uma identidade nacional. Ambiente, ademais, tensionado entre os pólos dos regimes

autoritários europeus no período do entre-guerras, e as construções populistas institucionalizadas pelo regime de Getúlio Vargas.

O Paraná é emancipado da Província de São Paulo em 1853, e inicia um processo de redesenho formal da ordem política estabelecida desde antes da separação, uma vez que necessita definir suas diferenças e características em relação às outras unidades políticas e sociais do país. Essas características envolveram entre outras coisas, como parte das discussões em voga no Brasil e nas Américas, a questão da natureza da sua constituição étnica ou racial. [3]

No final do século XIX, as populações mestiças brasileiras, e americanas, ainda entendidas como "sub-raças", eram vistas como impedimento às aspirações nacionais à civilização. Nesse cenário, elabora-se no Paraná a idéia da soma da herança luso-brasileira com um componente indígena romantizado, e a mistura de europeus portugueses e do índio da literatura, e apenas da literatura, é francamente favorecida pelos intelectuais locais.

Estes, crescentemente, e não por acaso, como veremos, 'esquecem' a contribuição africana, o que persiste mesmo em obras produzidas já em meados do século XX. A posterior consolidação da imigração vai explicitar outros problemas para o *status quo*, com os conflitos e as diferenças entre os agora *paranaenses* e imigrantes, surgidos da nova convivência depois de 1860. Essas diferenças serão utilizadas para identificar os luso-brasileiros com seus costumes e identidade "tradicionais", que, confrontados com a cultura imigrante, começam a precisar suas próprias especificidades. [4]

---

[3] Para discussões sobre as relações entre raça e nação no Brasil e na América Latina, consultar, por exemplo: SCHWARCZ, Lilia M. O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; e OROVIO, Consuelo Naranjo. Creando imágenes, fabricando história: Cuba em los inícios del siglo XX. Historia Mexicana, octubre – diciembre, año /vol LIII, nº. 002. El Colégio de México, A.C. Distrito Federal, México, pp. 511-540.

[4] Como vemos em: COLATUSSO, Denise Eurich. Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso brasileira (Curitiba, 1869 a 1889). Curitiba: UFPR, Dissertação. Depto. de História, 2004; LAMB, Roberto E. Semeadores dissonantes: imigrantes e policiais na Província do Paraná – século XIX. Revista de História Regional. Ponta Grossa 1 (1): 87-110, 1996; e NADALIN, Sérgio

As idéias sobre a constituição dos tipos brasileiros informaram as discussões dos teóricos do movimento Paranista graças ao seu contato com as publicações do IHGB e com as publicações científicas e literárias da época. Estas, ao mesmo tempo, grassavam por toda a América Latina. Estes elementos teóricos comuns são a base sobre a qual os “literatos”, nas suas lutas para o estabelecimento político de seus pontos de vista, fazem suas escolhas, elaborando sua diferenciação em relação às unidades políticas e intelectuais contra as quais precisavam se estabelecer.

b. Cem anos de imaginação.

Procurou-se estudar aqui a formação de um circuito intelectual como decorrência da emancipação ocorrida em 1853 e, no outro extremo, marcar as reverberações das idéias paranistas até 1953, com as comemorações do centenário da Emancipação já no governo de Bento Munhoz da Rocha Neto.

Como decorrência das prescrições dos intelectuais paranaenses da virada do século para os intelectuais paranistas – definindo suas posições no período entre-guerras -, o homem local seria o produto da miscigenação positiva do índio romântico e do herói português. Estas idéias reverberam nas relações entre as autoridades constituídas e os artistas que recebem suas encomendas até o meio do século XX. Idéias que nos fazem lembrar do problema subjacente de nosso trabalho, isto é, a relação entre a elaboração de uma idéia moderna de nação, no caso uma região, com a construção ou a manutenção de um projeto de poder, social e político tradicional.

Tratava-se, enfim, de estabelecer os parâmetros para a importação de idéias "modernas" e científicas, que além de cunhar uma nova imagem do país e do Estado entre as nações, justificasse a manutenção de uma estrutura que, embora de bases

---

O. Gestão e análise da população: por uma história demográfica dos contatos culturais em Curitiba; 1866-1939, p. 1, 1995, disponível *on-line*:<www. abep.org.br>.

tradicionais, precisava se adaptar às transformações dos processos políticos e sociais. Nesse processo o papel desempenhado pelos ádvenas foi fundamental.

c. Imigrantes e luso-brasileiros.

A idéia da colonização de terras paranaenses por imigrantes estrangeiros, precede a existência do Paraná como província independente. Contudo, com as discussões abolicionistas, os debates acerca da utilização de imigrantes europeus que irão gradualmente substituir os escravos africanos incorporam a estratégia de ocupação e povoamento de territórios para aumentar o poder de representação política.

Os proprietários de escravos no Paraná preferiam a mais fácil e sazonal colheita da erva mate, que também empregava grande número de cativos, a uma agricultura estável e trabalhosa. Mas a dificuldades em manter o capital imobilizado faz com que os proprietários, principalmente os ervateiros, intensifiquem o comércio interno dos escravos para suprir as demandas dos plantadores de café paulistas. Deste modo, a chegada de colonos europeus passa a ser uma necessidade econômica imediata para suprir a falta de mão de obra produtora de gêneros de primeira necessidade. [5]

Em 1854, já havia duas colônias de imigrantes instaladas, uma no litoral e outra no interior da província, existindo ainda a experiência anterior da vinda de alemães para Rio Negro em 1828. Mas é a partir da década de 1870 que o aumento agudo da imigração faz com que as esperanças teóricas de regeneração da raça brasileira pelo branqueamento sejam abaladas pelo choque com a realidade das diferenças culturais trazidas pelos adventícios.

[5] Consultar, por exemplo: PENA, Eduardo S,. O jogo da face. A astúcia escrava frente aos senhores e à lei na Curitiba provincial. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999; e: PEREIRA, Magnus R. de M,. Semeando iras rumo ao progresso: Ordenamento jurídico e econômico da sociedade Paranaense, 1829-1889. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

Se a princípio os europeus recém chegados viriam para substituir o trabalho escravo, branquear e civilizar a nação, o problema foi que começam rapidamente a demonstrar idéias próprias quanto às suas posições sociais e econômicas em relação aos estabelecidos luso-brasileiros. Os atritos pela diferença entre a posição social esperada dos recém-chegados e suas disposições para disputar espaço social vai acompanhar as transformações das relações sociais como um todo no país e sua percepção pelos intelectuais e artistas plásticos paranaenses durante o período estudado.

Afinal, vemos como as estruturas políticas e econômicas locais, tratando de se redefinir na sua nova situação nacional, acabam incomodadas pela presença da concorrência interna trazida pelos novos personagens.

d. O Paranismo

O Paranismo, como o entendemos neste estudo, é resultado do ambiente formado desde as últimas décadas do século XIX para a edificação de uma identidade no Paraná. Foi definido oficialmente em termos estético-ideológicos por Romário Martins em 1927 e tem uma curta mas ativa presença institucional até o encerramento da circulação da revista Ilustração Paranaense, em 1931. Seus efeitos, porém, foram a tal ponto naturalizados no imaginário paranaense que podem ser notados ainda hoje em muitas formulações oficiais ou individuais.

Alfredo Romário Martins, vindo de uma família educada, mas economicamente decadente, nasceu em Curitiba em 8 de dezembro de 1876. Órfão de pai, começou a trabalhar aos 15 anos como tipógrafo, iniciando um contato com a imprensa que será seu grande cacife na luta de toda vida para se colocar entre os círculos políticos de influência. Já em 1896, atuando como escritor e historiador autodidata, inicia um trabalho de periodização da história literária paranaense a partir da emancipação política do Estado. Na mesma época, inicia sua atuação na redação da Revista do Clube

Curitibano, órgão das elites luso-brasileiras locais, o que o coloca em contato com os formuladores dos pontos de vista “culturais” das elites paranaenses.

Estes literatos, espelhando-se na atividade dos Institutos Históricos e Geográficos e de intelectuais como Sílvio Romero, assumem explicitamente a tarefa de construir uma idéia nova de nação e da Província. Martins foi também o primeiro secretário do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, diretor do Museu Paranaense e deputado estadual por oito legislaturas, de 1904 a 1928. Sua posição socialmente intermediária entre os membros das forças políticas influentes e os trabalhadores imigrantes lhe garante a visão privilegiada da utilidade das ligações entre as duas ordens de trabalhadores intelectuais: os literatos, entre os quais se inseria, e os artistas plásticos.

Os artistas plásticos ligados ao Paranismo, oriundos de famílias operárias de origem imigrante, não dispunham de possibilidades de ascensão social e profissional independente. Necessitavam, para isto, da ajuda do Estado, intermediada por intelectuais como Romário Martins, para completarem sua formação ou para encomendas de sua produção. Esta dependência das instituições oficiais tinha a contrapartida da necessidade urgente, pelas instituições, da contribuição dos adventícios para o estabelecimento das imagens de identidade do Paraná que se diferenciasse da província de origem, São Paulo, e do resto do país, em cuja composição política precisava se estabelecer.

Este movimento se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos. Tais elementos iconográficos regionais, marcados por uma linguagem *art-déco* de forte teor panfletário, foram elaborados de modo a se constituírem em estímulo à criação de um “espírito paranaense”.

e. Simbiose estética e ideológica.

A questão Paranista levanta alguns problemas interessantes se formos investigar as origens da exaltação das características regionais, típicas do movimento. Primeiro, seu principal teorizador, Romário Martins, teve sua formação e atividades anteriores calcados no Simbolismo, e uma atividade inicialmente hostil à participação de imigrantes europeus por considerá-los, no contexto da Curitiba do final do século XIX e início do XX, como elementos perturbadores, estranhos à constituição do que entendia como a miscigenação ideal do homem paranaense. A ligação com os aspectos românticos do simbolismo, lhe permite adaptar as teorias sociológicas e científicas sobre as influências do meio físico e da raça para elaborar uma descrição mítica das especificidades paranaenses, desvinculada da imagem mulata e tropical do brasileiro como visto por outros modernistas como Mário de Andrade. Contra esta idéia e a partir da introdução inevitável dos ádvenas nas relações sociais locais, Martins acaba por incorporar sua contribuição, vista agora como uma vantagem.

Em segundo lugar, ao contrário dos literatos membros do movimento Simbolista, os artistas plásticos que iniciam o Paranismo, originários das camadas pobres da população, dispunham de uma formação intelectual marcadamente menos sofisticada que a de seus antecessores, e protetores, luso brasileiros. Esta origem os colocava em uma posição de dependência em relação aos literatos e intelectuais detentores de um capital social maior, que assumem as iniciativas de intervir junto aos poderes públicos, na concessão de bolsas de estudos na capital do Brasil e na Europa. Porém, estes artistas, longe de serem passivos nas relações com os estabelecidos, atuam intensamente para a inserção de suas idéias, negociando com o *establishment* sua ascensão social em troca das imagens de identidade paranaense e do reconhecimento social a seu pertencimento.

Este trabalho, enfim, trata de estudar também o substrato político que esteve na base do movimento artístico chamado Paranismo, entendido como o esforço para a construção de um imaginário tipicamente paranaense, em suas relações com as

ideologias européias e brasileiras do período entre-guerras. Ligações explicitadas pelas ligações concretas de alguns de seus membros com as idéias e atividades do Fascismo e do Integralismo e materializadas em medalhas em bronze com a efígie de Plínio Salgado, como a elaborada pelo escultor paranaense de origem alemã Erbo Stenzel, e nas publicações sobre o regime de Mussolini na revista Ilustração Paranaense, ilustrada pelo filho de italianos João Turin.

Assim, procuramos entender até que ponto as constituições étnicas e sociais de artistas atuantes no período os levaram a contatos com regimes políticos - que propiciavam uma sensação de pertencimento que atraiu parte da população de origem imigrante -, na busca de aumentar o cacife pessoal nas relações até então desvantajosas com as instâncias estabelecidas.

f. Estabelecidos e *outsiders.*

Este trabalho é perpassado pelas idéias de Norbert Elias, notadamente aquelas presentes à obras como Os estabelecidos e *outsiders*, [6] e Mozart, sociologia de um gênio. [7] Sua constante advertência para se evitar as dicotomias e entender as ações sociais como processos relacionais, interdependentes, representa uma marca d'água conceitual por todo este nosso esforço.

Isto é sempre importante, mas aqui fundamental pelas armadilhas potenciais proporcionadas pela situação local em que as estruturas políticas permanecem por muito tempo ligadas às antigas famílias "ervateiras", mesmo se o novo poder econômico gradualmente muda de mãos. Este monopólio da estrutura de influência mantém, até bem tarde no século XX, a situação já notada na colônia pelo primeiro crítico de arte do Brasil, Gonzaga Duque, quando, em 1888, lembrava da inclinação

[6] ELIAS, Norbert [e] SCOTSON, John L. Os estabelecidos e os *outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

[7] ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Trad. Sergio Góes de Paula; rev. téc. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

literária das famílias tradicionais que deixavam as profissões artísticas manuais relegadas aos “pretos e mulatos”.

A dualidade está presente quando os estabelecidos mantêm as prioridades literárias e teóricas, deixando aos imigrantes os trabalhos manuais como as artes plásticas. Porém, apesar da manutenção das dinâmicas de estigmatização social e étnica, os ádvenas não se limitam a manter suas posições, mas, pelo contrário, atuam claramente para, dentro das possibilidades que aos poucos vão sendo ampliadas, alterar as relações iniciais.

g. Fontes e plano do trabalho

Para este trabalho foram usadas extensivamente fontes secundárias, na tentativa de se auscultar as reverberações da voz das elites definidoras do discurso que orientava as idéias identitárias, obviamente construídas segundo seus pontos de vista. E, acima de tudo, a base da pesquisa para este trabalho foram a Revista do Clube Curitibano e a Ilustração Paranaense, dois órgãos que tiveram um papel fundamental na institucionalização do movimento pela construção da identidade paranaense, em torno dos quais os intelectuais locais gravitaram e onde os artistas plásticos trataram de se inserir.

No primeiro capítulo tratamos da construção da idéia de Paraná e do “caráter” do habitante típico, nacional e paranaense, segundo as construções cientificistas da época. Acompanhamos também a formação de um meio cultural, no Paraná do final do século XIX, que procurou desenhar a face do Estado com vistas à sua diferenciação política e ideológica. A base agrária e extrativista de suas estruturas econômicas estimula a permanência dos vínculos com as antigas formas de gestão econômica, política e cultural do país, criando as tensões que garantem a especificidade das formulações modernas paranaenses.

Neste período, a crescente presença dos imigrantes provoca o início dos ressentimentos pela recusa e inadequação dos recém chegados à condição passiva de

substitutos pacatos e laboriosos dos trabalhadores escravos, como esperada pelas expectativas da imigração.

No segundo capítulo, vemos como aspectos românticos e escolhas estéticas associadas à cultura do Império são mantidos e utilizados politicamente para definir uma especificidade paranaense, contra a idéia de Brasil homogêneo pretendida por formuladores modernistas, principalmente paulistas, e não reconhecido pelos pensadores locais. O Paraná e os paranaenses, internamente estabelecidos mas *recém-chegados* na estruturação política do país depois da emancipação, lutam para desenhar um modelo simbólico que incorpore suas interpretações das possibilidades modernistas postas à disposição pelo repertório da época.

A potência e a generalização das formulações modernistas paulistas apresentam um problema para a definição local que tem que ser enfrentado em várias frentes. Para se diferenciar da província de origem, colocando-se como opção política válida no contexto da administração nacional e para ressaltar as diferenças, como entendidas pelas elites locais, das suas constituições étnicas, "históricas" e culturais.

Nesse contexto, o diálogo com as ideologias populistas e autoritárias do entre-guerras aparece como uma alternativa paradoxal às elites paranaenses que, herdeiras de uma tradição liberal com resquícios da aristocracia agrária do século XIX, vêem a adesão aos valores autoritários como alternativa à sua dissolução étnica e cultural. Por um lado, por possibilitar a manutenção das estruturas tradicionais de poder - por um processo de adesão negociada às forças de mudança -, sempre sob ameaças desde que a imigração e a República trouxeram a diferença para dentro de seus domínios tradicionais. E por outro, a imagem totalitária foi atraente como potencial ferramenta de controle das miscigenações raciais, uma "característica" que perpassa toda a história da construção deste *Brasil diferente*.

O terceiro capítulo acompanha a trajetória dos artistas plásticos paranaenses, que dispunham de uma formação profissionalizante proporcionada pelas escolas de Artes e Ofícios e suas congêneres. Estas escolas propunham uma formação de

moldes modernos que, porém, não podem ser reduzidos a uma problemática unificada. As idéias trazidas pela vitória do movimento de Getúlio Vargas e a difusão no imaginário nacional das idéias dos partidos de massa europeus, fazem com que a nova noção de que as classes populares poderiam ter voz abra a possibilidade, teórica e ideológica, da disputa aberta pelos ádvenas pela ascensão social e por uma noção de pertencimento que lhe escapava.

A correlação da formação profissionalizante, na base da produção que precisava se adequar às necessidades do discurso formulado pelas elites, e as novas possibilidades políticas abertas aos artistas oriundos das classes populares, concorrem para a criação de uma formulação visual carregada de ambigüidades. Nela convivem aspectos remanescentes de visões artísticas do século XIX, discussões atualíssimas sobre as constituições culturais brasileiras e paranaenses e formas de estilização monumental tiradas das construções dos partidos de massa europeus, tudo isso filtrado por um olhar formado pelas novas possibilidades gráficas e pelas artes decorativas do início do século XX.

*****

CAPÍTULO I:

A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE.

a. O problema da identidade

O Paraná foi desmembrado em 1853 da Província de São Paulo e numa situação economicamente periférica e geograficamente intermediária começa a demarcar suas fronteiras materiais e simbólicas. Já na segunda metade do século XIX, a mais nova província do país trata de definir suas características culturais em relação às outras regiões. Neste capítulo desenhamos o cenário da construção da idéia do Paraná, e por extensão do homem paranaense, no processo da emancipação política e da distinção em relação aos outros brasileiros.

Ao pensar na construção de um tipo paranaense característico não se deve esquecer que apenas na última metade do século XIX o Paraná passou a existir como unidade política e mesmo cultural. O que chamamos de Paraná era parte da Capitania de São Paulo,

> incluindo durante anos a Capitania de Paranaguá - o extremo meridional da colônia portuguesa na América do Sul. (...) De modo que, até pelo menos início do século XVIII, 'Paranaguá era então a Vila litorânea mais meridional do Brasil e Curitiba a mais meridional e ocidental do sertão brasileiro'.[8]

As bandeiras paulistas que chegavam aos campos de Curitiba pela Ribeira, em busca de índios para escravização, encontravam, já na primeira metade do século XVII, mineiros que subiram a serra a partir de Paranaguá e começaram a criação de gado e animais de montaria. O povoado, cuja ocupação antecedia a 1661,[9] tem sua situação oficializada em 1668.

---

[8] MARTINS, Romário. História do Paraná. Curitiba: Ed. Farol do Saber, s/d, p. 68, apud NADALIN, Sérgio O. Paraná: ocupação do território, população e migrações. Curitiba: SEED, 2001, p.19.

[9] Para uma boa descrição ver NADALIN. Op. cit. pp. 41-44.

No século XVIII, os interesses na indústria de couro e carne no sul, em decorrência da demanda das Minas, forçaram a aceleração da integração econômica das regiões da ainda indefinida fronteira sul do Brasil. Esta economia baseada no tropeirismo constrói uma cultura afastada do litoral que se constitui pela ligação constante entre uma amplidão geográfica que ia do sul de São Paulo aos pampas do Rio grande do Sul, Uruguai e Argentina. Robert Avé-Lallemant escreve em 1858 que a "inconstante vida a cavalo - denominei-a, certamente com razão, vida de centauro - a eterna matança de gado e salga de carne crua, a caça às onças e emas tendem a impedir sentimentos e costumes delicados".[10]

Talvez seja interessante adiantar uma reflexão sobre as características deste paranaense ainda não existente. Os habitantes da região estavam divididos entre uma cultura litorânea, isto é, nos moldes das vilas do litoral do Brasil, no caso diretamente ligada a São Paulo, e uma cultura nômade, cujas características eram compartilhadas por habitantes do Uruguai, Argentina e Rio Grande do Sul, passando por São Paulo e até o sul do Mato Grosso. Ao contrário de noções muito difundidas por uma parcela do *establishment* local:

> Além da população de origem européia, da nativa e do contingente de mestiços derivados deste contato, a estrutura social do Paraná colonial incluía um sério contingente de escravos. Em 1780, quando a população total somava 17.685 habitantes, 5.336 eram escravos. Assim sendo, de cada três pessoas, uma era negra ou mulata escrava. [11]

Dados que fazem pensar sobre as mudanças na população pelo comércio interno de escravos. Confirmando esta posição, Avé-Lallemant declara sobre os habitantes da Curitiba de 1858: "Quanto ao que se vê na população, parece ser bastante mestiçada e em toda parte aparecem linhas nítidas de genealogia indígena e africana na multidão, se se pode chamar de multidão os poucos milhares de

---

[10] AVÉ-LALLEMANT, Robert. 1858. Viagem pelo Paraná. Curitiba: Farol do Saber, 1995, p. 73.

[11] PINHEIRO MACHADO, 1972:48 apud TRINDADE, Etelvina M. de [e] ANDREAZZA, Maria Luiza. Cultura e educação no Paraná. Curitiba: SEED, 2001, p. 27.

habitantes de Curitiba".[12] Esses dados mostram a importância da ocorrência do tráfico interno, que, juntamente com a imigração européia no meio do século XIX, contribui para a construção da imagem de um "Brasil diferente", apoiada, a partir de 1820, em descrições por viajantes como Saint Hilaire, de características brancas e européias.

Com a abertura dos portos, conseqüência da vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, abre-se uma segunda opção econômica ao Paraná. A colheita, beneficiamento e a exportação da erva-mate passam a ser uma atividade muito lucrativa aos donos de terras que deixavam de lado a agricultura em favor da coleta quase sem investimentos em cultivo. O primeiro presidente da Província do Paraná, o Conselheiro Zacarias de Góes e Vasconcellos, apontava na abertura da Assembléia Legislativa Provincial, em 1854, que:

> A verdadeira razão, porém, do desprezo de uma cultura tão profícua (a do trigo) é outra que não a alegada (a ferrugem do trigo).
> A produção do trigo exige paciência e trabalho aturado: cumpre preparar a terra, depor a semente, esperar que germine e frutifique, etc.
> Bem diversas são as circunstâncias do mate: os ervais silvestres aí estão por toda a parte sem custarem aos habitantes o mínimo trabalho, colhem-lhes as folhas, secam-nas ao fogo, no carijo, e quebrada, miudamente, está pronta a erva, e vão vendê-la às fábricas, que as beneficiam para exportar.
> Não é, logo, tanto a ferrugem, como a erva o que faz mal ao trigo. [13]

Como vemos também no relatório do Presidente da Província de 1859, Francisco Liberato de Mattos, na abertura da Assembléia legislativa provincial, "A fertilidade dos terrenos da província, que tão profusamente recompensam os

---

[12] AVÉ-LALLEMANT, Robert. Op. cit, p. 63. Para maior discussão da grande porcentagem de mestiços e escravos livres na região de Curitiba na época da descrição de Lallemant, ver o quadro do censo de 1850 presente no relatório de 1854 do presidente da Província Zacarias de Góes e Vasconcellos, também comentado em PEREIRA, Magnus R. de M,. Semeando iras rumo ao progresso: Ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829-1889. Curitiba: Editora da UFPR, 1996, pp. 58-60.

[13] VASCONCELLOS, Zacarias de Góes e. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 15 de julho de 1854, p. 66.

trabalhos agrícolas, o alto preço a que tem chegado estes produtos, ainda não puderam distrair a população do predileto tráfico do Mate".[14]

Logo depois, num relatório de 1862, o então presidente da Província reclama da crise por que passa a erva mate nos mercados platinos, dando a entender a falta de planejamento e organização dos produtores locais:

> A exportação da erva mate está passando por uma verdadeira crise: sendo toda sua venda realizada nas repúblicas do Prata e do Pacífico, todas as revoluções que nelas se dão, e com especialidade nas primeiras têm eco doloroso nesta praça; eco cuja repercussão se estende até a paralisação de semelhante ramo de exportação.
> Acresce a estas circunstâncias, já em si péssimas, que alguns especuladores daqueles estados, visando o lucro, que podiam auferir do monopólio deste comércio, *têm feito grandes plantações de erva, cujo fabrico a torna muito superior em qualidade ao desta província*.[15] (grifo meu)

O território largamente despovoado e a falta de interesse dos luso-brasileiros no desenvolvimento de uma agricultura sólida levam o Império a uma política de imigração que traz um contingente de europeus para o sul do Brasil. O final anunciado da escravidão aumenta esta tendência e assim, em meados do século XIX, muda o panorama da ocupação geográfica e racial do Paraná.

A partir da década de 1870, com a população da província de cerca de 12.000 pessoas, chegam ao Paraná cerca de 11.805 imigrantes de diversas origens. Principalmente poloneses, italianos de 1880 a 1889, e poloneses, italianos e alemães em 1890 a 1899. [16] O contato com os hábitos trazidos pelos imigrantes faz aparecerem os conflitos por um mercado de trabalho incipiente. As técnicas mais modernas e melhor adaptadas às novas formas de comércio e de produção econômica trazidos pelos ádvenas começam a ganhar espaço aos habitantes da terra, habituados às formas tradicionais de economia extrativista.

---

[14] MATTOS, Francisco Liberato de. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Typographia Paranaense de Candido Martins Lopes, 7 de janeiro de 1859, p. 31.

[15] NOGUEIRA, Antonio Barbosa Gomes. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia do Correio Oficial, 15 de fevereiro de 1862, p. 22.

[16] NADALIN, op. cit., pp. 76-79.

Mas, além disso, embora menos abertamente, as expectativas dos luso-brasileiros para com os substitutos dos escravos vão moldar o tratamento dado aos adventícios e à elaboração de sua imagem. A convivência com os novos hábitos, culturais e profissionais, tensiona as relações sociais e os antigos habitantes luso-brasileiros tratam de definir seus papéis, que estudaremos segundo o modelo dos estabelecidos e *outsiders*, proposto por Norbert Elias.[17]

b. À procura de uma tradição.

Um pequeno grupo de literatos ligados às elites locais começava a perceber a necessidade de se estabelecer os elementos de diferença em relação aos recém chegados. Neste contexto, uma geração de escritores e políticos luso-brasileiros começa a lutar pelo "estabelecimento de uma tradição". Assim, Romário Martins escrevia em 1898, no jornal A República, um ano antes da publicação de sua História do Paraná: “Peço e espero a cooperação de todos, para que o utilíssimo trabalho que tenho em mãos possa perfeitamente preencher o fim a que se destina: o de tornar conhecidos da Nação a índole enérgica, a fibra patriótica e o talhe vigoroso do *antigo* espírito paranaense. (grifo meu) [18] Na citação, vemos desde a última década do século a preocupação de Martins, então por volta dos 21 anos, com o estabelecimento de uma história local, já imbuída do pressuposto da “antiguidade” do espírito paranaense, que de fato existia há menos de 50 anos.

Oriundos de uma elite urbana recém formada, os literatos paranaenses eram testemunhas de uma cultura difusa, compartilhada por uma população que ia do Rio Grande do Sul ao interior de São Paulo. Agora, pressionados pelas necessidades de demarcação dos limites políticos e simbólicos do Paraná, principiam a destacar as características da mais nova província do Brasil.

---

[17] ELIAS, Norbert [e] SCOTSON, John L. Os estabelecidos e os *outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

[18] Apud MARTINS, Romário. Op. cit. p. xiii.

Como não poderia deixar de ser, sua produção intelectual local foi marcada pelas idéias científicas e estéticas em voga. De um modo criativamente contraditório, os intelectuais paranaenses realizaram uma mistura de idealismo romântico com idéias científicas sobre o meio e a raça, resultando em uma série de imagens, literárias e mais tarde visuais, que estabelecia o que eles desejavam que fosse **a** tradição paranaense. O resgate da herança romântica pelos simbolistas brasileiros, um grupo da vanguarda literária da qual faziam parte vários paranaenses, traz consigo a valorização, absolutamente deslocada da realidade concreta, de uma imagem romantizada do indígena paranaense típico, para eles, o Tupi-guarani.

Contudo, ainda em 1855, no relatório do presidente da Província, Theofilo Ribeiro de Rezende, encontram-se referências à práticas e idéias que mostram com mais realismo a posição oficial paranaense sobre os indígenas:

> Ainda não cessou de ser ameaçada, como sempre, a segurança dos habitantes das povoações de Guarapuava e Palmas pelos índios selvagens que infestam as imediações dessas povoações, e ainda mais a dos fazendeiros que por vezes tem por eles sido assaltados. (...) No município de São José dos Pinhais, na paragem denominada Ambrósios, bem próxima da capital, também de vez em quando fazem os índios suas correrias, e cometem danos; mas há ali um prestante cidadão, que se tem encarregado da defesa dos moradores mediante alguns auxílios que se lhe tem prestado, conseguindo repelir seus ataques e afugentá-los. [19]

A menção de Rezende aos “auxílios que se lhe tem prestado” nos informa sobre a posição oficial em relação ao tratamento dos índios paranaenses. Outro dos aspectos fundamentais para as idéias constitutivas das identidades regionais, e raciais, correntes à época, foi o peso do meio na formação do caráter de uma nação ou população. O clima foi muito utilizado para justificar o caráter pretensamente superior do paranaense, porque muito ameno e semelhante aos climas europeus, em contraste com a canícula tropical que impediria o desenvolvimento de uma civilização à européia. Mas, novamente, a pena realista e cruel, embora se deva descontar um visível ressentimento no documento, do Vice-presidente da província,

[19] REZENDE, Theofilo Ribeiro de. Relatório do Vice-presidente da província do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 1855, pp. 6-8.

Theofilo Ribeiro de Rezende, nos traz uma imagem como vista por um homem mais preocupado com as coisas da realidade do que com a literatura. Em 1855 ele escreve a seu sucessor sobre a capital paranaense:

> Nenhuma alteração notável tem experimentado o estado sanitário da província, se bem que o da capital não tenha sido, ao menos este ano, dos mais satisfatórios, o que se atribui à sua colocação e ao prolongado, constantemente úmido, rigoroso e insuportável inverno que ali reina. As pessoas de fora, mesmo robustas e sadias, sofrem em demasia e os próprios naturais não são isentos de afecções, que se tornam o gérmen de futuras moléstias incuráveis e destruidoras. Sente-se demais com a fama adquirida, porém ao presente mal fundada, falta quase absoluta de recursos medicinais, além dos de higiene, como sabe V. Exa. [20]

Curitiba em 1855. Litografia a partir de aquarela desaparecida de John Henry Elliot.

A sensação de semelhança climática com a Europa, apesar de divergências aborrecidas como o relatório citado, é confirmada pelo testemunho de viajantes como Bigg-Withers que, no início da década de 1870, narra sua primeira manhã no planalto curitibano, após a subida da serra do mar pela estrada da Graciosa:

> Confesso que, quando partimos da Inglaterra, julgávamos ser impossível ver geada por alguns anos, mantendo essa ilusão até aquele momento. (...) Agora estávamos cercados de gigantescos pinheiros que, como se pensava, são comumente encontrados apenas na latitude do Báltico. Tínhamos desde a véspera ingressado numa zona completamente diversa, pois

[20] REZENDE, Theofilo Ribeiro de. Relatório do Vice- presidente da Província. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 1855, p. 2-3.

> ali a altura era de 3.000 pés acima do nível de Antonina. O clima era completamente diferente. [21]

Um pouco mais tarde, já no último quarto do século XIX, os membros das oligarquias intelectuais e econômicas urbanas que constituíram o movimento simbolista paranaense estiveram mais interessados nas construções poéticas que nas realidades do ambiente local. Preocupavam-se com questões esotéricas e doutrinas místicas e praticavam um anticlericalismo militante, corrente nas vertentes simbolistas e positivistas no Paraná e na capital federal. Formado nesse ambiente intelectual, um dos principais ativistas das lutas pela construção de uma herança tradicional local foi o jornalista e historiador Alfredo Romário Martins.

Nascido em 1874, de uma família estabelecida mas que já tendo perdido seus meios de sustento, a partir dos 15 anos já trabalhava em jornais de Curitiba nos quais ingressa para aprender a profissão de tipógrafo. Em 1895, aos 21 anos, portanto, participa de uma polêmica travada na revista simbolista Cenáculo, na defesa dos índios paranaenses.[22]. Bem depois, em 1929, ele escreveria num prefácio da revista Ilustração paranaense:

> O primeiro Arakchó, o dominador da chapada desses campos imensuráveis, que ilhavam, como um oceano, lindos capões de araucárias, voltou-se para o aventureiro branco e lhe falou assim: _ "Toma tu, irmão, posse plena destas terras que ambicionas e fá-las florescerem com a tua cultura. Como agora os Caingangs, a habitaram os Abapanys e os Tinguis e ante deles só o teu Tupan sabe quem possuiu. Tribos pelejaram por elas, pela sua beleza, pela sua abundância, pela sua posição à beira do planalto. Os primeiros brancos que aqui vieram, aqui ficaram, para sempre, e dormem e dormirão eternamente no seu seio. Outros porém, dominaram, por fim, o litoral. Aí ergueram seus tapuis, e vão e vêm, nas suas pirogas. Não nos mete medo a vizinhança. Nós os afundaríamos nas águas, se o quiséssemos, pois somos quantos forem precisos para isso. Mas a terra é imensa e nela cabemos todos: os que já estão e os que hão de vir. Fica, irmão, nós te deixamos o que ambicionas.[23]

---

[21] BIGG-WITHER, Thomas P., Novo caminho no Brasil meridional. A província do Paraná: Três anos em suas florestas e campos. (1872-1975). Trad. Temístocles Linhares. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná. 2001, pp. 72-73.

[22] CAROLLO, Cassiana L. Prefácio a MARTINS, Romário. Terra e gente do Paraná. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, s/d, pp. xx-xxi.

[23] MARTINS, Romário. Cury-tim! Ilustração Paranaense. Curitiba: ano III, nº. 3, março de 1928.

O gosto duvidoso da opção pelo estilo mítico e bombástico pode nos distrair, mas, pelo que nos interessa no momento, à sua volta circularam artistas plásticos e escritores que buscaram catalisar as idéias sobre um Paraná específico, tais como defendidas pelo escritor.

Florianista convicto, Romário Martins trabalhou no jornal A República, em plena campanha antimonarquista. É personagem de uma disputa de poder entre a velha ordem dos ervateiros e criadores de gado do interior do Paraná que começava a ser confrontada por uma classe urbana, ainda ligada às burocracias oficiais, mas mais afinada com as idéias e métodos, políticos e poéticos, modernos. As polêmicas públicas deixavam ver a associação da República com o avanço modernizante:

> Já disse alguém que no Paraná só progride a Indústria dos foguetes, a arte pirotécnica. É isso o elemento principal de nossa vida, a manifestação estrondosa do nosso progresso no atraso (...) Somos um povo de foguetório, na expressão lata da palavra: o que quer dizer que somos um povo atrasadíssimo. Não temos indústrias, não temos artes, não temos ciência. Em política sofremos de paralisia completa. Temos apenas a política do foguetório. Deixemos os velhos partidos de lado (...) Trabalhemos pela República. [24]

Textos como este subentendem os esforços para a definição de qual, então, seria a visão alternativa ao “povo atrasadíssimo”. E estas disputas, para se escrever a "história" do Paraná, inscrevem-se numa tendência teórica originada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, onde, conforme Sérgio Nadalin:

> Ao sugerir como se deveria escrever a História do Brasil, em tese oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Martius propunha histórias 'regionais', ou seja, 'deviam ser tratadas conjuntamente aquelas porções do país que, por analogia da sua natureza física, pertencem umas às outras'. (nota 66: 1854:408. E este autor continua: 'Assim, por exemplo, converge a história das províncias de S. Paulo, Goiás, e mato grosso: a do Maranhão se liga à do Pará, e à roda dos acontecimentos de Pernambuco formam um grupo natural os do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba'....) essas diretrizes foram aprofundadas mais tarde por João Ribeiro, que indicou quatro (cinco se incluído o Maranhão/Pará) 'células fundamentais', cujas histórias fizeram-se ao mesmo tempo por 'múltiplos estímulos' em diferentes pontos. (nota 67: RIBEIRO, 1914:23-4) Estes seriam:
> 1. Pernambuco. 2. Bahia. 3. São Paulo. 4. Rio de Janeiro e 5. Maranhão ou Pará.[25]

---

[24] A República, Curitiba: 10 ago. 1889, p. 1, apud PEREIRA, Luís Fernando Lopes. O Espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX. Tese de doutorado. História social. USP: São Paulo, 2002, p.23.

[25] NADALIN, op. cit., p. 37.

É possível imaginar que Romário Martins, seguramente ciente dessas idéias, pois era membro dos Institutos Históricos e Geográficos de São Paulo, responsável pela construção da idéia do Bandeirante, e do Rio Grande do Sul, responsável pela formação da imagem do Gaúcho como se entende hoje, percebeu a lacuna a ser preenchida pela mais nova província do Brasil. Afinal, com a Emancipação, o Paraná é subitamente tornado um recém-chegado em relação às outras províncias do Império e, principalmente, em relação à província de origem: São Paulo.

Igualmente, Martins devia ter acesso às correntes discussões sobre o meio e a raça, por exemplo, como defendidas pela Revista Médica da Bahia, de cujo IGH também era membro. É interessante também cotejar essas idéias características com as idéias, provavelmente vindas da mesma fonte do IHGB, que resultaram na interpretação "incaracterística" do paranaense pelo historiador Brasil Pinheiro Machado, como veremos mais adiante neste capítulo. Este é parte do contexto intelectual que informa as tentativas de criação das novas “características tradicionais” do Paraná.

O último quartel do século XIX assistiu à efervescência das discussões sobre a degeneração da raça brasileira pela miscigenação, como vemos em Euclides da Cunha e Sílvio Romero, membros do IHGB. Mas, o fundamental, por enquanto, para entendermos as opções possíveis, é estabelecer o ambiente de preocupação com as definições dos tipos nacionais que estiveram na base de nosso objeto mais específico, as construções paranaenses.

b.1. Martius e Romero: A constituição do tipo brasileiro

Esta seção trata dos conceitos de raça e cor, como vistos na literatura e ciência do último quarto do século XIX e início do século XX no Brasil. O assunto é tratado aqui de modo esquemático, mas é importante para explicitar as bases teóricas

das idéias sobre a identidade racial e cultural descritas por literatos paranaenses na virada do século e desenvolvidas no período entre as guerras mundiais.

Estes literatos, políticos e acadêmicos, estavam envolvidos no clima de discussão da nacionalidade que empolgava o país, pois a independência do Brasil em 1822 colocara o problema, agora incontornável, de sua maioridade. Afinal, o que somos? Como nos situamos em relação às outras nações adultas? O que as faz assim? O Brasil recém independente era um país enorme, mantido unido pela língua e por uma administração fortemente centralizadora. Um outro elemento, a constituição étnica de sua população, trazia problemas para a edificação de uma auto-imagem aceitável diante das expectativas de equiparação com as nações de referência, isto é, as européias, e problemas práticos de administração do "projeto" brasileiro. Em outras palavras, qual seria a característica de nossa população que poderia ou deveria ser potencializada em termos administrativos e produtivos?

Em 1838, é criado, com as graças de D. Pedro II, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sediado na capital do Império e pensado para começar a escrever uma história do Brasil - a partir de seu próprio ponto de vista - iniciando concreta e oficialmente a construção de uma imagem do país como entendido pela Corte. A chegada dos portugueses ao Brasil, já povoado pelos indígenas, trouxe um enorme contingente de africanos para trabalhar como escravos nas plantações e serviços pesados que, em geral, eram descartados pelos colonizadores. O fato dos portugueses em sua imensa maioria virem explorar com vistas a um retorno rápido à Europa, faz com que apenas um pequeno número de mulheres os acompanhasse, provocando um movimento de miscigenação quase tão rápido quanto a sua chegada ao país.

Assim, o Brasil de meados do século XIX já era reconhecido, pelos brasileiros e pelos visitantes, como uma nação mestiça, embora o adjetivo não fosse visto exatamente como positivo. O naturalista suíço Luis Agassiz escrevia em 1868 que "qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, (...) venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui

do que em qualquer outro país do mundo".[26] Enfim, "'trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia', queixava-se o conde Arthur de Gobineau, que permaneceu no Rio de Janeiro durante quinze meses como enviado francês".[27]

A partir da década de 1870, a Faculdade de Direito do Recife, através de Tobias de Barreto e Sílvio Romero, passa a defender que o direito "deveria se adaptar à evolução social, o que tornava possível a crítica ao *status quo*, amparado na monarquia e na escravidão". [28] A chamada "geração de 1870" introduz no Brasil os novos conceitos da etnologia e do evolucionismo, possibilitando a contestação do sistema monárquico, baseado numa suposta ordem natural, concebida como sagrada e imutável.

Porém, o padrão étnico ou de "civilização" continuou a ser o europeu, o que com o tempo apresenta o problema político e ideológico da definição do tipo brasileiro: o que realmente vivia no país e o outro, o construído pelas elites desejosas de serem vistas como iguais por seus interlocutores europeus. A literatura indigenista procura atender a estas questões pelo viés romântico derivado da idéia rousseauniana do bom selvagem. A imagem do indígena heróico e nobre, a idéia do príncipe índio Peri apaixonado pela loira Ceci respondem pela vontade, ou pela edulcoração de uma mistura já tida na realidade, da miscigenação entre os naturais da terra e os brancos europeus.

Por outro lado, apesar das disposições abolicionistas, não se tem muitas notícias de obras defendendo romanticamente os frutos dos amores entre europeus e africanos. Exceção que confirma a regra, talvez seja Bom crioulo, de 1895, de Adolfo Caminha, considerado por alguns o primeiro romance *gay* da literatura

---

[26] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil -1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 13.

[27] RAEDERS, Georges. O conde de Gobineau no Brasil. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 96 apud SCHWARCZ, op. cit., p. 13.

[28] VENTURA, Roberto. Estilo Tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 12.

mundial. Mas aí, talvez, estejamos em um terreno que muito provavelmente não foi muito influente no *mainstream* da literatura brasileira do período.

A cultura brasileira da segunda metade do século XIX recebe as contribuições dos novos modelos europeus e trata de aplicar as noções evolutivas e raciais na interpretação das composições raciais e culturais brasileiras. Euclides da Cunha, por exemplo, escreve na nota preliminar de Os Sertões, explicitando sua consciência de estar se dirigindo à história:

> Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil. E fazemo-lo porque a sua instabilidade de complexus de fatores múltiplos e diversamente combinados, aliada às vicissitudes históricas e à deplorável situação mental em que jazem, as tornam talvez efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a *concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra*. (grifo meu)
> O jagunço destemeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório, serão em breve tipos relegados às tradições evanescentes, ou extintas.
> Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada ou equilíbrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo.
> A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável "força motriz da História" que Gumplowicz, *maior do que Hobbes*,(grifo meu) lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.[29]

Colega de Euclides no IHGB, Sílvio Romero compartilhava de suas posições, pois, falando das condições do povo do interior do Brasil escrevia em 1910 que:

> O trabalho não anda entre eles regularmente organizado, não existe a patronagem inteligente, senão em limitadíssimos, raríssimos, casos.
> Praieiros, matutos, tabaréus, caipiras, sertanejos formam um imenso proletariado rural, disseminado, amorfo, mal dirigido, pessimamente encaminhado.[30]

Porém, se por um lado a contribuição africana, que apenas recentemente tinha sido "oficializada", começa a ser levada em consideração, embora como um problema, a presença dos índios introduzia uma série de ambigüidades no tratamento

---

[29] CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia. 4ª. ed. 1911, p. V-VI. (1ª. ed. 1902)

[30] ROMERO, Sílvio e GUIMARÃES, Arthur. Estudos Sociais. O Brasil na primeira metade do século XX - Problemas brasileiros. Lisboa: Ed. da Mala da Europa/ Tipografia da A Editora, 1911, p. 39.

dispensado no próprio interior do IHGB. Na literatura e na "ciência" de viés romântico, o indígena já era apresentado como símbolo da identidade nacional, e é assim que, mais tarde, vai aparecer na mitologia criada pelos paranistas. Versões evolucionistas davam-no como passível de evolução assim como o discurso religioso o via como capaz de redenção. Deve-se, porém, admitir que mesmo para os teóricos evolucionistas a população negra também mantinha oficialmente seus atributos de humanidade, embora, segundo o crítico literário e abolicionista paranaense Nestor Vítor, num estágio de civilização inferior. Conquanto abolicionista e simpático à imagem do caboclo, chegando mesmo a se envolver em um debate com Monteiro Lobato e seu Jeca Tatu, para ele, a explicação para o estágio de desenvolvimento do Brasil estava:

> no grau de evolução em que se achavam as raças do africano e do aborígine, que se incorporaram, em grande proporção, à massa que constitui a nossa população atual. Eu não sou dos que negam a capacidade de progresso nessas raças, tidas hoje, em geral, como absolutamente inferiores; mas não reconhecer a lentidão com que elas caminham em comparação com as raças, é negar a própria evidência, parece.[31]

Desde o trabalho de Martius, então, prevaleceu a idéia da convivência harmônica entre as raças, que, porém, guardariam as devidas diferenças e posições hierárquicas, fossem elas "naturais" ou sociais. Como vemos em Schwarcz, a partir da herança de Martius,

> uma delimitação estrita vigorará no IHGB. Enquanto sobre os negros recaía a pesada carga da impossibilidade de adaptação, em relação aos índios imperava a visão romântica - não menos teórica em sua idealização - que lhes reservava um espaço sobretudo exemplar.[32]

É esta mesma visão exemplar do indígena, e a ausência eloqüente do negro, que vamos encontrar, mesmo décadas depois, entre os literatos paranaenses, notadamente Romário Martins, não por acaso "sócio correspondente" do IHGB, empenhados na construção da identidade do homem paranaense.

---

[31] VÍTOR, Nestor. Os Anais. Curitiba, out. 1905, Obra Crítica, vol. VIII p. 286 apud PEREIRA, Luís Fernando L. op. cit. p.88.

[32] SCHWARCZ, op. cit., p. 113.

As novas gerações receberam com entusiasmo a modernidade das novas teorias científicas trazidas por volta de 1870 pela Escola de Direito do Recife. Sílvio Romero e vários membros do seu grupo se posicionam contra o que chamavam de romantismo, metafísica e subjetivismo nas ciências brasileiras. Liderados por Romero, estes literatos percebiam-se, e davam claramente a perceber, construindo ativamente uma idéia nova de nação. A consciência de estar influindo na visão histórica do país começa mais tarde, no início do século XX, a se desdobrar nas formas regionais de construção de "identidades".

Ao adaptar as doutrinas científicas às suas visões de nação e de produção cultural, Romero se dispõe a intervir de um ponto de vista modernamente objetivo, como crítico literário e polemista, marcando fortemente as gerações posteriores, tornadas devedoras de sua visão "científica" de nação e de arte. Como professor da faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, e do prestigioso Colégio D. Pedro II, escrevia Romero:

> no intuito da transformação do caráter nacional, modificando-lhe a educação para revigorar-lhe a índole, (...) exponho, mais ou menos largamente a meus discípulos, as doutrinas e ensinamentos das três escolas sociológicas que, me parece, devem ser preferentemente estudadas pelos brasileiros.
> São elas: o evolucionismo de Spencer, a antroposociologia de Ammon e Laponge, e a escola de Le Play, de Tourvoille e seus continuadores.[33]

Aqui vemos, já, uma passagem dos diagnósticos da situação de atraso, causada pelo atraso das "sub-raças" brasileiras, para o início da construção de um projeto para o país. No livro Estudos sociais: o Brasil na primeira metade do século XX, de 1911, Romero anota como uma das causas da crise política, administrativa e econômica do país, "a teima de julgar *política*, e sanável por meios *políticos*, uma questão orgânica, étnica, de psicologia popular, uma questão essencialmente, unicamente da estrutura social do povo".[34] Um projeto necessário, pois como vemos em Euclides da Cunha, colega de Romero no IHGB, os brasileiros,

[33] ROMERO, Sílvio e GUIMARÃES, Arthur. Op. cit. p. 129.

[34] Ibid. p. 12.

"etnologicamente indefinidos, sem tradições uniformes", estavam "vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa".[35]

Romero procura se desembaraçar das dívidas intelectuais européias, construindo uma concepção pragmática e positiva da situação brasileira. Afinal, "todo brasileiro é um mestiço, se não no sangue, nas idéias", mas apenas para encontrar no mestiço "a condição de vitória do branco no país". Ou seja, em vista da constatação da inexistência de um grupo étnico definitivo no Brasil, esse intelectual elegia o mestiço como o produto final de uma raça em formação. O que não quer dizer, porém, que acreditasse na igualdade entre as raças, pois o mesmo Romero assinalava mordazmente em 1911 que:

> Afinal, quase todos acordaram em atribuir à existência da *escravidão* nas plagas brasileiras, os desastres de todos, de todo o nosso viver.
> O Imperador foi dos mais solícitos em dar ouvidos a esses rumores e em ajudar a extirpar do seio da nação esse *cancro secular que a corroía*, na frase dos declamadores do tempo.
> (...) A *caféocracia* do sul tinha que passar por quase iguais perturbações.
> Achou é certo, um quase sucedâneo do escravo no colono; mas esta situação nova estava e está muito longe de se equiparar à primitiva. [36] (grifos no original)

Mais uma vez, encontramos alusões à esperada posição do colono imigrante, o que vai ajudar a entender, mais adiante, a assimetria nas relações sociais entre os literatos paranaenses e os artistas plásticos filhos de imigrantes. As reflexões de Romero inscrevem-se numa discussão que se esboçava nas primeiras teorizações sobre o habitante do Brasil, como a alusões de Varhagen sobre a batalha de Guararapes, marcando-a como o nascimento do "homem brasileiro". Igualmente vemos em Nabuco referências ao caráter do "nacional" e à idéia da cordialidade brasileira, atribuindo à contribuição africana e ao fenômeno da escravidão a suposta face doce e pacífica da nação. Para Nabuco, já no prefácio de sua obra Minha

[35] CUNHA, Euclides da. Op. cit. p. VI.

[36] ROMERO, Sílvio e GUIMARÃES, Arthur. Op. cit. p. 129.

formação, "a nossa natureza está voltada à indulgência, à doçura, ao entusiasmo, à simpatia, e cada um pode contar com a benevolência ilimitada de todos".[37]

Todo esse trabalho intelectual vai pavimentando o caminho para a aceitação da idéia da mestiçagem como algo, quem sabe, positivo - desde que não havia nada que se pudesse fazer - e para a construção de uma imagem do mestiço como exemplo do brasileiro pela crítica literária do início do século XX. Poderemos observar estas elaborações no trabalho crítico de Mário de Andrade, tratado mais adiante, no segundo capítulo. Mas essa visão do mestiço e do mulato não se impôs, se é que se impôs, sem problemas. Na verdade, toda a discussão sobre a tipologia e identidade brasileiras da virada do século XIX para o XX envolve uma crença, e uma esperança, na possibilidade da redenção das "raças inferiores" pela civilização, isto é, pelo branqueamento. Aqui, a experiência da imigração de trabalhadores europeus vai desempenhar um papel fundamental, embora novamente, nunca sem dificuldades.

b.2 Bases da constituição do paranaense: o caboclo em Plínio Salgado e Lobato.

Nesta seção comparamos as visões do caboclo em dois intelectuais, intelectual e politicamente, influentes no início do século XX no Brasil: Monteiro Lobato e Plínio Salgado. A razão da escolha é a situação quase polarizada, tanto nas posições políticas quanto nas suas elaborações sobre o mesmo personagem. A dicotomização forçada, para se tornar exemplar, busca providenciar os marcos extremos de uma discussão que informava os artistas, escritores e historiadores, que pensavam a natureza do habitante do Paraná. A visão do caboclo como espécie doente e degenerada num primeiro Lobato é uma construção com origens, pressupostos e intenções muito diferentes da idéia de caboclo como a desenvolvida por Plínio Salgado e sua visão do brasileiro pelo Integralismo. A seção trata, enfim, das paradoxais "bases teóricas" dos intelectuais paranistas. Estes, dialogando com

[37] NABUCO, Joaquim. Minha Formação. Brasília: Senado federal, 1998, p. 20.

intelectuais e escritores de todo o Brasil, compartilharam suas interrogações e definições sobre o "caráter" físico e psicológico do homem brasileiro.

Desde os "descobrimentos", o debate sobre a natureza dos habitantes das terras americanas ocupou o pensamento europeu, passando-se das dúvidas quanto à sua humanidade até sua descrição como viventes em um autêntico paraíso, numa Idade do Ouro da qual a Europa não tinha mais notícia. Porém, com o início da ocupação dos novos territórios, os conflitos foram inevitáveis e exigiram novas definições, inclusive para justificar ações de força na conquista e dominação das agora novas colônias.

Trazida para o Brasil, a discussão sobre um dos principais elementos da formação étnica brasileira, a miscigenação entre portugueses e indígenas que resulta no caboclo, foi das vertentes principais desses debates. Ora visto como criatura pura e feliz, símbolo da fusão das culturas européias e de uma visão idílica do indígena, ora como elemento corrompido, prova do atraso e degeneração resultante da miscigenação entre duas raças puras, ele foi por muito tempo tema de discussões científicas e obras literárias e plásticas.

Nos Institutos Históricos e Geográficos, e nas demais instituições científicas brasileiras, o discurso, embora muitas vezes voltado para a aplicação das opiniões racistas como políticas públicas de saúde, tendia a se manter em um campo, digamos, especulativo. Por outro lado, a literatura e a crítica literária, como vimos em Romero e Euclides da Cunha, recebiam contribuições daquelas discussões, muitas vezes pela participação direta dos intelectuais nos institutos, de modo que a literatura, as artes plásticas e suas críticas passaram a se nutrir de fontes “científicas”.

Monteiro Lobato é um exemplo de intelectual atuante, na crítica literária e das artes plásticas, na produção literária de enorme influência e visibilidade e em seu papel como editor. Estudando em São Paulo na primeira década do século XX, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, onde se formavam quadros da

influente elite paulista e brasileira, Lobato parte de uma formação intelectual de ponta no Brasil para uma carreira em que suas opiniões passam a ser referência. [38]

Em sua obra, encontramos listadas posições ideológicas e estéticas, descrições do meio ambiente e suas influências no caráter do homem brasileiro, assim como testemunho bastante significativo de suas posições políticas e artísticas. Por meio delas, podemos antever as posições de significativa porção da intelectualidade ligada às oligarquias econômicas rurais ou que, já desligadas delas, constituem uma nova elite urbana. Estas forças passam a tomar posições diferentes e muitas vezes conflitantes, na disputa por poder político e intelectual que mudará a face do país no século XX.

Lobato se notabiliza como escritor de romances sobre a natureza brasileira, e por sua interpretação dos personagens típicos do Brasil, que revelam sua posição inicialmente negativa diante da figura do caboclo como vemos no seu Jeca Tatu. Sobre o negro, faz referências às suas características negativas e inferiores como um ponto problemático enquanto elemento constitutivo de parcela considerável da "raça brasileira".

Outro intelectual, com forte influência política a partir do início da década de 1930, que também lançou dados para se pensar as características da população brasileira, embora em campos políticos e literários bem diferentes dos de Lobato, foi Plínio Salgado. O polêmico escritor e ideólogo da Ação Integralista Brasileira, um movimento que procurava mobilizar as massas dentro de um ideário nacionalista e conservador, teve um grande número de adeptos no Paraná, a ponto de Curitiba ter sido a capital brasileira onde ele teve o maior número de votos em sua campanha presidencial de 1955, obtendo 39,7% dos votos contra 25,7% de Adhemar de Barros, o segundo colocado.[39]

---

[38] Para esta discussão, utilizamos o instigante artigo de MORAES, Pedro R. Bodê de. O Jeca e a cozinheira: raça e racismo em Monteiro Lobato. In Revista de sociologia e política. Curitiba: GEES/UFPR, n. 8, 1997, pp. 99-111.

[39] Ver: IPARDES. Resultados eleitorais. Paraná, 1945-82, 2ª ed. Curitiba: Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social, 1989, p. 20. Para maior discussão da presença integralista no

Plínio Salgado nasceu em 1895, e foi um intelectual, escritor e político que no início da década de 1910 toma contato com autores influentes no pensamento do século XIX como Lamarck, Le Bon, Marx, Feuerbach e Spencer. Em 1919, com líderes de 16 cidades do Vale do Paraíba, fundou o Partido Municipalista e nesse mesmo ano publicou artigos e contos na Revista do Brasil, de Monteiro Lobato. Em 1920 mudou-se para São Paulo e ingressou no Correio Paulistano.[40] Plínio solidificou seu pensamento político a partir de 1932, quando funda e exerce a chefia da Aliança Integralista Brasileira e se manteve influente até sua morte em 1975.

Lobato era filho de um cafeicultor decadente do Vale do Paraíba e da filha ilegítima de um poderoso "barão do café" membro da elite política imperial. Após a morte do pai, em 1898, foi morar aos 16 anos com o avô, que teve influência determinante na “sua” escolha do curso superior e da carreira profissional inicial. Após a morte do avô, Lobato abandona a carreira jurídica e "tenta estabelecer-se como fazendeiro 'moderno' - o que significava, entre outras coisas, questionar a 'idéia de pedra' do fazendeiro monocultor de que o 'café dá para tudo.'" [41]

Como vemos no artigo de Pedro R. Bodê de Moraes, “O Jeca e a Cozinheira”, o Jeca Tatu tornou-se o "símbolo nacional de um tipo humano, de uma 'raça' incapaz e degenerada. Lobato, porém, irá reabilitar o Jeca, compreendendo que ele não era corrompido por sua natureza, mas assim se encontrava em função das suas condições de vida." [42] Já com os negros sua relação será mais problemática, pois se em muitos momentos os negros e países africanos são descritos pejorativamente ou

---

Paraná ver também: GOMES, Amanda L. “O voto integralista no Paraná. Uma análise das eleições presidenciais de 1955”. In CODATO, Adriano N., e SANTOS, Fernando J. dos. Partidos e eleições no Paraná: Uma abordagem histórica. Curitiba:Tribunal Regional Eleitoral do Paraná, no prelo; e SVARÇA, Décio R., e CIDADE, Maria L. 1955: O voto “verde” em Curitiba. História: questões e debates. Curitiba: v. 10, n. 18, p. 181-211, jul-dez, 1989.

[40] CHAVES,Niltonci B. A Saia Verde está na ponta da escada: As representações discursivas do Diário dos Campos a respeito do Integralismo em Ponta Grossa. In Revista de História Regional. 4 (1): 57-80, verão, 1999.

[41] LOBATO, Monteiro. Cidades Mortas. São Paulo: Brasiliense, 1956, 176-182 apud MORAES, Pedro R. B. de. Op. cit. p. 100.

[42] MORAES, Pedro R. Bodê de. Op. cit. p. 99.

usados como exemplo de "incivilidade, primitivismo ou barbárie", Lobato manteve-se sempre um duro crítico da "crueldade e a violência das fazendeiros de café contra seus escravos." [43]

Para Moraes, parte das concepções raciais do escritor nasce no seu processo de formação e experiências familiares, a que vai se somar a formação na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Esta o aproxima de pensadores fundamentais para a construção do pensamento intelectual de sua geração, com as respectivas concepções raciais de base "científica". Citando Moraes:

> Na faculdade de Direito, Lobato irá entregar-se a uma das questões obrigatórias de então e, vale destacar, uma das que mais intensamente suscitou paixões, a saber, a discussão sobre o "caráter", aqui entendido como características ou conjunto de traços morfológicos e psicológicos, da população brasileira. Posto de outro modo, as perguntas então feitas eram: *qual a raça do brasileiro?; qual melhor raça para o Brasil?; como criar este ideal racial?* (grifo no original) [44]

Nas estantes da sua biblioteca em formação estavam Spencer, Darwin, Taine, Nietszche, Voltaire, Comte, Littré, Le Bon.[45] De Le Bon, o próprio Lobato declara que "descortina aos olhos atônitos do leigo o panorama geral da concepção científica do mundo" e de Nietszche, que o considerava o"maior gênio da filosofia moderna". E, ainda segundo Moraes, "não é à toa que entre os autores disponíveis, (...) o que claramente Lobato 'ama' nesses homens", Le Bon e Nietszche, "são suas teses de superioridade racial, de superioridade das elites sociais, da possibilidade de construção de um 'super-homem'".[46]

Suas tentativas frustradas de "modernização" do cultivo do café, nas fazendas herdadas do avô, levam-no a culpar, entre todas as causas, a falta de mão de obra qualificada do "funesto parasita da terra", o caboclo. A experiência particular acaba provocando o conto *Velha praga* que dará origem a seu segundo livro editado e seu primeiro sucesso literário, Urupês, significativo já pelo título que vem do tupi,

[43] Ibid.

[44] Ibid. p. 101.

[45] Ibid. p. 102.

[46] Ibid.

designando uma espécie de fungo, e significa cogumelo, orelha de pau. Na mesma época, por volta de 1912, Lobato escreve numa carta a Godofredo Rangel, que "um feto que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo e da terra, é considerado o mata-pau da terra, constritor e parasitário, aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio, inadaptável à civilização".[47] Ou como vemos, no artigo *Urupês*, que dá nome ao livro, "o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida não vive(...)" [48]

O caboclo brasileiro, na literatura e na imagem criada pelas escolas e pela imprensa, vinha de uma alternância entre as descrições de indolência e degenerescência como vistas em Euclides da Cunha e Sílvio Romero à da simplicidade feliz das criações mais ufanistas. O sucesso retumbante de Urupês provoca uma celeuma de onde "emergem vários tipos humanos que se contrapunham ao Jeca Tatu". Moraes cita Edgard Cavalheiro para lembrar do Mané Chique-Chique, 'rocha viva da nacionalidade', 'domador do deserto', 'desbravador da Amazônia', e que se "o Norte opunha ao Jeca essa hercúlea e perfeita encarnação de herói, o Sul, pela pena de *Rocha Pombo não ficava atrás: lá havia o Jeca Leão, também o oposto do Tatu, figura cheia de virtudes e de nenhum defeito*".[49] (grifo meu) É interessante registrar a opção pela construção otimista do historiador morretense Rocha Pombo, que fazia parte do grupo de intelectuais responsável pelas obras de edificação simbólica de um Paraná grandioso.

Pedro Moraes acompanha a trajetória do Jeca, que a partir da venda por Lobato da fazenda causadora de suas iras, passa a sofrer um processo de redenção, passando com o tempo a ter sua indolência e vadiagem prévias explicadas por modelos médicos e atribuídas numa campanha nacional à verminose. Afinal, agora,

---

[47] Ibid. p. 103.

[48] LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 277-289 apud MORAES, op. cit. p. 104.

[49] CAVALHEIRO, Edgard. Monteiro Lobato – Vida e obra. 2 vols. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1955, p. 211 apud MORAES, op. cit. p. 104.

"o caipira é positivamente um homem como o italiano, o português, o espanhol. Mas é um homem em estado latente. Possui dentro de si esta grande riqueza de forças. Mas a força em estado de possibilidade". [50] Esta revisão está a par com um debate nacional que produziu posições que iam da eugenia à boa e velha máxima da *mens sana in corpore sano*, para defender a educação física como curadora das deficiências da população brasileira. [51]

Já a posição de Lobato frente aos negros tendeu a permanecer a mesma. Ele apresenta em sua correspondência, idéias sobre o problema da miscigenação, pois, escreve,

> Dizem que a mestiçagem liquefaz essa cristalização racial que é o caráter e dá uns produtos instáveis. (...) Os negros da África, caçados a tiro e trazidos à força para a escravidão, vingaram-se do português da maneira mais terrível - amulatando-o e liquefazendo-o. (...) Como consertar essa gente? Como sermos gente, no concerto dos povos? Que problemas terríveis o pobre negro da África nos criou aqui, na sua inconsciente vingança...[52]

Estas idéias, correntes mesmo entre intelectuais progressistas do período, faz parte do mesmo pressuposto que negou a participação africana nas “explicações” da origem do paranaense.

Plínio Salgado, à época da fundação da AIB em 1932, já era conhecido como escritor, político e jornalista, e, apesar de pequena participação na Semana de Arte Moderna de 1922, torna-se, com a publicação em 1926 de O Estrangeiro, um dos autores mais conhecidos do movimento. Polêmicas com outro líder do modernismo paulista, Oswald de Andrade, colocam Salgado, da tendência nacionalista do modernismo de 22, em evidência pela polarização artística e ideológica com Oswald, na época militante do Partido Comunista e criador do movimento Antropofágico.

---

[50] LOBATO, Monteiro. Mr. Slang e o Brasil e problema vital. São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 281-286, apud MORAES, op. cit. p. 104.

[51] Ver SCHWARCZ, op. cit., capítulo 6: As faculdades de medicina ou como sanar um país doente, pp. 189-238.

[52] LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre – quarenta anos de correspondência literária. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1944, p. 133, apud MORAES, op. cit. pp. 105-106.

Sua concepção de mundo, como mostrada por Ricardo Benzaquen de Araújo em Totalitarismo e revolução: O Integralismo de Plínio Salgado, descreve a preponderância do que chamava de uma *concepção materialista* da história. Nesta, prevaleceria uma força darwinista de busca da dominação dos fracos pelos mais fortes a conviver com uma *concepção espiritualista* que, se quase nunca percebida pelas "elites metropolitanas" brasileiras, passa a ser notada à medida que se percorre o interior do país, principal alvo de sua doutrinação. Aí encontramos sua definição do homem brasileiro, pois, para ele, o interior "é basicamente habitado pelo nosso *caboclo*, gente 'simples', 'pobre', e 'honesta', em cujo coração, segundo Plínio, o 'sentimento da nacionalidade' bate com muito mais vigor do que no de qualquer *dandy* cosmopolita e alienado do litoral." [53]

A concepção de habitante do sertão brasileiro, pela ótica de Salgado, defende que quando os portugueses aqui chegaram, "já encontraram a terra ocupada pelos índios Tupis", e que os europeus e os escravos trazidos por eles desenvolveram desde o primeiro momento relações de harmonia e cooperação. "Este feliz encontro" teria acontecido, para Salgado, pelo fato de que os Tupi "possuíam um lado espiritual altamente desenvolvido".[54]

A interjeição Anauê, de suposta origem tupi, usada na saudação ritualizada do Integralismo, "como saudação ou grito de guerra dos índios daquela tribo" (sic), tinha uma conotação afetiva e significava "você é meu parente". Segundo a publicação integralista Protocolos e Rituais, texto elaborado para ordenar a simbologia e liturgia dos eventos coletivos, políticos e sociais do movimento, "A exclamação da palavra Anauê servia ainda, para exaltar, afirmar, consagrar e manifestar alegria".[55] No dicionário de Antonio Houaiss, encontramos que o termo,

---

[53] ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Totalitarismo e revolução. O Integralismo de Plínio Salgado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988, p. 50.

[54] ARAÚJO, op. cit. p. 51.

[55] SALGADO, Plínio. Protocolos e Rituais, capítulo VII, artigo 54. apud CAVALARI, Rosa M. F. Integralismo: Ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937). Bauru, SP: EDUSC, 1999, p. 200.

"segundo estudiosos dessa língua", tem origem tupi, e "funcionaria como fórmula de saudação, sendo porém, de étimo desconhecido". Houaiss dá a acepção do termo como olá, salve, e lembra que foi adotado pelos escoteiros do Brasil, em 1923 e, só na década de 1930, pela Ação Integralista Brasileira. Já no dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, encontramos que Anauê é a "Saudação brasileira do movimento integralista (...), inspirada na saudação nazista".

Ricardo B. de Araújo descreve as faculdades espiritualistas dos índios brasileiros, que iriam desempenhar um papel fundamental na raça derivada desses encontros. Segundo ele, Salgado entende que aquelas, ao entrar em contato com "as idéias nítidas do espiritualismo cristão que nos trouxeram os jesuítas e com os rituais africanos trazidos pelos escravos" somam-se para dar origem às características especiais do tipo genuinamente brasileiro: o caboclo. [56]

As idéias sobre a influência do meio também mostram sua face quando Salgado argumenta que a junção desses diferentes espiritualismos vai ser grandemente facilitada pela imensidão do território, coberto por matas e rios intransponíveis. A dureza do clima e a distância, ao inviabilizar o contato direto com a Europa, "termina por irmanar as diversas raças que aqui se reuniram, aplainando e reduzindo, de maneira absoluta, as diferenças e oposições que as separavam". Desse modo, para Araújo, que continua citando Plínio, "Essa confraternização se operava, a despeito de quaisquer prevenções que separavam nos primeiros tempos os espadachins ou doutores, com fumaças de aristocratas, dos elementos já radicados na terra. (...) *A ação da terra era decisiva.*" [57] (Grifo meu)

Os obstáculos apresentados pelo meio foram, então, um dos responsáveis pela formação do espiritualismo característico e da relação democrática e igualitária entre os habitantes da terra. O cruzamento das três raças, continua Araújo, "propicia o

---

[56] SALGADO, Plínio. A quarta humanidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934, p. 70, apud ARAÚJO, op. cit. p. 52.

[57] SALGADO, Plínio. Psicologia da Revolução. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, p. 142, apud ARAÚJO, op. cit. p. 52.

surgimento de uma raça peculiar, tipicamente brasileira, o caboclo, único resultado das singulares misturas de sangue que aqui ocorreram durante a Colônia". E, chegando ao que nos interessa aqui, é:

> justamente a figura do caboclo que vai garantir esta 'espantosa' unidade nacional que define o Brasil. (...) Já que, inclusive, o pertencimento a um mesmo sangue automaticamente implica, segundo Plínio, na adesão a um mesmo quadro de sentimentos e valores, invariavelmente encontráveis em todos os brasileiros. [58]

A interpretação de Plínio propõe uma alternativa às de autores como Sílvio Romero e Nina Rodrigues. Autores que, como já estudamos, procuravam na virada do século estabelecer diferenças e valorar hierarquicamente, de modo a evitar, ou no limite organizar, a tão temida fusão entre as raças. O objetivo havia sido justificar, com argumentos evolucionistas e raciais, a posição de superioridade mantida pelos brancos no Brasil. Mas, para Araújo,

> esta premissa hierárquica básica encontra-se inteiramente ausente da proposta de Plínio. Ele opta exatamente pelo caminho inverso, igualmente obcecado pela totalidade, mas por uma totalidade democrática, que, na visão dele, exige a dissolução de todas as características distintas e singulares em prol da constituição de um conjunto absolutamente indiferenciado e uniforme. (...) Certo de que qualquer diferença leva á desigualdade, Plínio entende a igualdade como identidade, dando um sentido ao mesmo tempo democrático e totalitário ao nosso passado colonial. [59]

Tal concepção, construída em moldes mitologizantes a partir de uma identidade "fundada em laços de sangue", de uma raça brasileira, uma "raça cabocla" cuja unidade definia a idéia de nacionalismo de Plínio Salgado, era a base de suas idéias sobre a revolução integralista. Idéias correntes desde finais da década de 1920, como se vê em seus manifestos literários e artigos, inclusive publicados em Curitiba. [60] Porém a noção de igualdade, vista no conjunto das variadas "tradições revolucionárias", como definida por Plínio,

---

[58] ARAÚJO, op. cit. p. 54.

[59] Ibid. pp. 55-57.

[60] Ver: SALGADO, Plínio. Significado da Anta. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 5 de maio de 1928.

> diverge radicalmente tanto da igualdade moral e jurídica, sustentada pelo ponto de vista liberal, quanto da igualdade econômica, usualmente propugnada pelo socialismo. De um lado, ela possui um conteúdo ao mesmo tempo étnico e religioso e, de outro, seu significado confunde-se inteiramente com o de identidade, terminando por se cristalizar na defesa de uma raça, de uma nação e de um universo regulados por leis e princípios absolutamente uniformes. [61]

Assim, por meio da análise de Ricardo B. de Araújo, vemos que a concepção pliniana de raça brasileira ou de unidade racial brasileira, constituía-se numa "espécie de fundo espiritual" comum, baseado na cordialidade e generosidade do caboclo.

b.3. Leituras paranistas da nação cabocla.

No Paraná encontramos defensores das duas descrições do caboclo que acabamos de esboçar. De um lado os articuladores teóricos do movimento Paranista, cujo manifesto é de outubro de 1927, defendem - ao mesmo tempo - uma visão positiva da influência do meio e uma romântica e idealizada do produto do branco europeu e do bom indígena que aqui vivia. Já o historiador e jornalista Brasil Pinheiro Machado, alinhando-se com o Lobato de Urupês, ao contrário daqueles, declara em artigo de fevereiro de 1930 que o Paraná vivia entre a

> meia civilização, meia selvageria adaptado instintivamente ao meio (como os bichos se acostumam ao mato) - por instinto - tornando tudo molengo e inconsistente, tornando o homem um elemento da própria paisagem, como se ele fosse uma árvore, um serro, um bicho quando não (e quase sempre) uma tapera! [62]

Pinheiro Machado provavelmente não perdia o olhar crítico, em meio ao entusiasmo ufanista, percebendo a diferença entre as idéias avançadas de um grupo urbanizado e a real situação do estado, como se vê nestas fotos de 1924, logo, feitas pouco tempo antes para “vender” a modernidade paranaense, numa publicação do governador (de 1920 a 1928) Caetano Munhoz da Rocha.

---

[61] ARAÚJO, op. cit. pp. 69-70.

[62] MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantâneos Paranaenses. A Ordem, Rio de Janeiro, fev. 1930, nº. 5, ano X, p. 3 apud PEREIRA, Luís Fernando Lopes. Op. cit. pp. 97-98.

Embora a Capital estivesse animada pelos processos modernizadores, no restante do estado, as comunicações se faziam em grande parte, por tropas e em lombo de animais, como mostram as fotos de 1924, de uma publicação feita para divulgar a modernização do Paraná.[63]

CARROS DE TRANSPORTE DE PONTA GROSSA Á FÓZ DO IGUASSÚ

[63] Estrada de Palmas; e Carros de transporte de Ponta Grossa à Foz do Iguaçu. In: Estado do Paraná. Publicação do governo Caetano Munhoz da Rocha. Curitiba: Ed. Capri & Olivero, 1924-25.

Brasil Pinheiro Machado continua no mesmo artigo:

> O Paraná é um Estado típico desses que não tem um traço que faça deles alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazônia, nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul. (...) falta-lhe o lastro dos séculos. Apesar de ser o estado de futuro mais próximo, forma nessa retaguarda característica de incaracterística (...) eu poderia afirmar sem errar por muito que paranaense não existe. [64]

A contraparte ufanista é dada pela resposta de seu amigo Bento Munhoz da Rocha Neto, filho de Caetano e futuro governador do Estado de 1951 a 1954, que em artigo-resposta defende a positividade das características paranaenses, denotando já a sua aceitação e preferência pelo simbolismo do pinheiro.

> (...) É inteiramente falso que não tenhamos uma "natureza característica". Aí está o pinheiro. Ergue-se raquítico, tímido, hesitante, quando as terras paulistas se avizinham. Estende-se largamente pela faixa catarinense até rarear e extinguir-se no território gaúcho. Mas o pinheiro grande, nobre e altivo é o nosso pinheiro. Grande e nobre como o paranaense que agasalha o forasteiro com todo o seu carinho, dá-lhe o melhor que tem (...) O pinheiro ereto e dominador simboliza o Paraná. [65]

O tempo vai mostrar que, pelo menos no campo simbólico, a versão paranista foi a vencedora. Pinheiro Machado escrevia uma coluna chamada *Instantâneos paranaenses*, em uma revista da capital federal e suas idéias desenvolviam-se em um meio mais afim às visões críticas ao "primitivismo" local que à vontade de construção de mitos de fundo romântico. Como confirma o fato de, no início de 1929, ter sido arrolado por Antonio de Alcântara Machado entre os escritores participantes da versão paulista do modernismo, que "toma hoje o Brasil inteiro" num artigo publicado na Ilustração Paranaense. [66]

Vê-se que neste meio intelectual ainda pouco desenvolvido, conviviam diferentes posturas sobre o que seria a face do então estado mais novo da federação,

---

[64] MACHADO, Brasil Pinheiro. Op cit. apud PEREIRA, op. cit, p. 9.

[65] MUNHOZ DA ROCHA, Bento. A significação do Paraná. Palestra proferida ao Círculo de Estudos Bandeirantes, e publicada no Diário da Tarde, Curitiba, 4 de abril de 1930, p. 1 e 2.

[66] MACHADO, Antonio de A. O modernismo na literatura em 1928. Ilustração Paranaense, jan-fev. de 1929, ano III, nº. 1 e 2 de 1929.

que tratava de aparar as arestas e assimilar as diferenças, mesmo que para isso tivessem que optar pelo mito.

c –Branqueamento e auto-imagem.

A partir da década de 1830, a introdução da tração a vapor nos engenhos de mate do litoral, faz diminuir a necessidade do trabalho escravo, o que resulta nas já aludidas operações de tráfico interno com as regiões cafeeiras de São Paulo. Em 1899, Romário Martins afirma na sua História do Paraná que "A população negra e mestiça de negro nunca foi numerosa no Paraná." [67] Isto é desmentido por trabalhos posteriores que demonstram que a participação "de escravos, índios e africanos, e seus descendentes foi bastante significativa na formação do efetivo populacional do Paraná, tendo persistido durante largo período, imprimindo a essa população as mesmas características do modelo clássico de formação da população brasileira" [68].

Na mesma publicação, Martins "analisava" o contínuo, e para ele inexorável, decréscimo da presença de negros e mulatos no Paraná. A população paranaense estaria cada vez mais branca, notemos, pela influência do meio e da raça: pela precoce mortalidade e uma pretensa deficiência pulmonar dos mulatos numa época, devemos observar, em que a tuberculose era um flagelo entre a população pobre do país. Escrevia ele:

> Em 1890, primeiro recenseamento feito sob o regime republicano e último em que se investigou a tonalidade pigmentária dos brasileiros, a população paranaense era de 249.491 habitantes, sendo 5,17 por cento o coeficiente do (sic) negros, uma das três menores porcentagens dentre as de todos os Estados. (...) Em 14 anos o aumento foi de apenas 1.560 negros e seus mestiços, o que demonstra a pouca proliferação de ambos e a sua curta vida nas altitudes mais elevadas como as nossas, circunstâncias essas motivadas pela pouca resistência dos órgãos respiratórios dos mulatos. [69]

---

[67] MARTINS, Romário. História do Paraná. Curitiba: Ed. Farol do Saber, s/d, p. 158.

[68] GRAF, Maria E. de Campos. A população negra do Paraná no século XIX in Boletim do Depto. de História da UFPR, Curitiba: n. 21, 1974, p. 75-78.

[69] MARTINS, Romário. História do Paraná. Curitiba: Farol do Saber, s/d, pp- 382-392.

Outro argumento de Martins, o de que a principal atividade econômica da nova província era a "pecuária a cargo de índios e seus mestiços, e não a agrícola para a qual o negro era preferido", [70] também foi contradito por trabalhos mais recentes como o de Eduardo Spiller Pena, que mostram que a presença de trabalho escravo foi importante até as últimas décadas do período pré-abolição. [71]

Esta presença, assim como a preocupação com os componentes étnicos do Paraná, era admitida oficialmente desde a emancipação política, pois a imigração era considerada:

> uma das soluções para a grande questão econômica que afeta atualmente o Estado e todas as províncias do Império.
> Além de sua relevância por este lado, sua importância sobe de ponto considerada a imigração como fator étnico de primeira ordem, destinada a tonificar o organismo nacional abastardado por vícios de origem e pelo contato que teve com a escravidão. [72].

No Paraná, como já vimos, apesar da influência demográfica e na economia, a presença do negro, seja na visão "oficiosa" da constituição da população por Romário Martins, seja nas representações artísticas, são praticamente inexistentes. Porém, existiram sim as visões deterministas raciais que percebiam as raças indígenas e africanas como destinadas ao desaparecimento. Em um relatório à Assembléia Legislativa Provincial do Paraná de 1856, o vice-presidente da Província Henrique de Beaurepaire Rohan, chegado ao Paraná como engenheiro de obras - com formação na Academia real Militar - a convite de Zacarias de Vasconcellos, ao discorrer sobre a "conquista, catequese e civilização" dos indígenas, que pelo trabalho de convencimento dos religiosos seriam trazidos á civilização, escrevia que:

> A abertura de estradas, que pusessem em comunicação seus alojamentos com as povoações civilizadas, serviço a que eles se prestariam mediante módica retribuição, daria o último garrote a seus hábitos selvagens. Convém utilizar essas forças, que vivem dispersas pelos

---

[70] Ibid. p. 154.

[71] Sobre este assunto, consultar PENA, Eduardo S. O jogo da face. A astúcia escrava frente aos senhores e à lei na Curitiba provincial. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999, pp. 25-27.

[72] MIRANDA RIBEIRO, José Cesario. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia da Gazeta Paranaense, 1888, p.26.

> desertos, procurando adicioná-las à população civilizada, que cobre uma pequena parte do nosso território. Parece àqueles, que lançam uma vista d'olhos superficial sobre a nossa estatística moral, que os povos da raça Tupi, tão numerosos outrora, desaparecerão da superfície do Brasil, sob a pressão dos vícios e da miséria; é esse, porém, um erro que não partilharão aqueles que considerarem a questão pelo lado da ciência. A presença da raça caucásica tende certamente a extinguir todas as mais raças, em que se divide a espécie humana; mas é pelo cruzamento que se deve operar este fenômeno providencial, como já entre nós se pode observar, tanto a respeito dos primitivos habitantes do Brasil, como a respeito da raça etiópica, de que futuramente não haverá um só traço em nossa população.[73]

Estas posições estavam ligadas aos esforços para a definição do tipo brasileiro e estabelecem as ligações dos pensadores paranaenses com o pensamento tradicional da corte do Rio de Janeiro desde o tempo do Império. Como já vimos, desde meados do século XIX, o Brasil era considerado um caso especial em termos raciais e, foi como o:

> representante oficial 'de um 'típico país miscigenado' é que João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, era convidado a participar do I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911. A tese apresentada -'Sur les métis au Brésil' - era clara e direta: 'O Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução'.[74]

Apesar dos objetivos declarados, afirmava que “o cruzamento do preto com o branco não produz geralmente progênie de qualidade intelectual inferior”. E, embora sem discutir a inferioridade tácita dos não-brancos, relativizava: “não podemos pôr o *métis* ao nível das raças realmente inferiores”.[75]

Afirmações que nos fazem lembrar do problema subjacente de nosso trabalho, a relação entre a elaboração de uma idéia de nação, no caso uma região, com a construção ou a manutenção de um projeto de poder, social e político, embora revestido de roupagens científicas ou culturais. Tratava-se, enfim, de estabelecer os parâmetros para a importação de idéias "modernas" e científicas, que além de cunhar

---

[73] BAUREPAIRE ROHAN, Henrique de. Relatório do vice-presidente de Província à Assembléia Legislativa Provincial do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 1856, pp. 51-52.

[74] LACERDA, João Batista. Sur les métis au Brésil. Paris: Imprimerie devougue, 1911 apud SCHWARCZ, 1993, p. 11.

[75] LACERDA, João Batista, op. cit. apud SKIDMORE, T. E. Preto no Branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 82.

uma nova imagem do país entre as nações, justificava a manutenção de um regime político que embora tradicional, procurava acompanhar as transformações dos países "civilizados".

Influência maior no pensamento determinista brasileiro foi Hyppolite Taine, filósofo e historiador francês que vai fundamentar muitas das teorias deterministas raciais na literatura científica brasileira do final do século XIX. Associando meio, raça e nação, - o que vai reverberar nas teorias paranistas – esteve na base do arcabouço teórico de Mario de Andrade que, por sua vez, será fundamental para a construção da idéia de homem brasileiro na literatura moderna de vertente paulista, no primeiro quartel do século XX. [76]

Outro teórico influente nas idéias raciais do Brasil foi o já citado conde Gobineau, autor de um livro sobre a desigualdade das raças humanas e que viveu algum tempo no Brasil como embaixador francês, cujas idéias sobre a "inferioridade das raças não-brancas e a degeneração dos mestiços, traziam sombrias previsões sobre o futuro da civilização no Brasil".[77] Lembremos de Euclides da Cunha, que além de uma citação de Taine na introdução de Os Sertões, fez as declarações já aludidas segundo as quais as "sub-raças sertanejas do Brasil (em) sua instabilidade de complexus de fatores múltiplos e diversamente combinados", tornaram-se "efêmeras, destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização".[78]

A utilidade política das novas teorias é clara. Encontramos nas definições científicas uma grande construção teórica que explicava as diferenças e justificava as medidas tomadas para curar um povo de seus males de formação, literalmente sua constituição étnica, agora associada aos seus próprios problemas higiênicos.

---

[76] Para esta discussão, consultar CHIARELLI, Domingos Tadeu: De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A crítica de arte de Mário de Andrade. São Paulo:Tese, USP, 1995.

[77] VENTURA, op. cit. p. 67.

[78] CUNHA, Euclides. Op. cit. p. VI.

Da influência *determinista geográfica* podemos ter idéia pela citação de um texto da revista do IHGB de 1839: "Dai-me a carta de um país, sua configuração, seu clima, suas águas, seus ventos e toda sua geografia física, informa-me de suas produções naturais, de sua flora e zoologia, e me comprometo a dizer-vos a priori qual será o homem deste país".[79] Da importância do *determinismo racial*, darwinismo social ou teoria das raças, temos a medida pelas discussões que passavam de médicos a literatos, para quem as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro.

Assim, estavam dadas, pelo caldo cultural da época, as idéias que formariam a base das argumentações paranistas para a construção do Paraná branco e diferente. Seguindo esse raciocínio, podemos observar uma adaptação brasileira das teorias européias de raça, recém associadas, lá e aqui, às disputas pelo estabelecimento da idéia de nação.

Independente das freqüentes referências às idéias de Martius, quando se trata da alusão ao homem paranaense, o elemento negro não se enxerga, a não ser em algumas daquelas exceções que confirmam a regra e que discutiremos no final deste trabalho, na seção sobre a escultura do Homem Nu, de Erbo Stenzel, realizada já em 1953. Como veremos, de um modo muito interessante, mas não surpreendente, as celeumas em volta da instalação da escultura demonstram a permanência, mesmo então, da visão do Paraná como um *Brasil diferente*.

c.1. Imigrantes e luso-brasileiros: do estranhamento à assimilação.

Desde o início, as relações entre os imigrantes europeus e os luso-brasileiros se caracterizaram por uma situação de, se não competição, pelo menos de complementaridade com o geral da população, mas logo ameaçando as posições das elites tradicionais. Aqueles vieram para ocupar o lugar do trabalhador cativo, mas na

[79] Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: 1839 apud SCHWARCZ, op cit. p. 109.

prática disputaram postos de trabalho e atividades não cobertas, ocupando terras que não interessavam aos modos de cultura e uso da terra já existentes no país.

A partir da enorme diferença de costumes e idiomas, constrói-se um complexo de relações que vai se desenhando aos poucos, com avanços e recuos de ambas as partes. Relações onde os luso-brasileiros logo reivindicando sua posição de superioridade, dada como garantida pela ocupação anterior do território.

Ao se instalarem em Curitiba, principalmente nos seus arredores, os imigrantes, contribuíam para alterar os hábitos da cidade, pois "desde os primeiros tempos, cada etnia procurou organizar, da mesma maneira que nas colônias, uma série de instituições - clubes, igrejas, escolas e associações políticas e artístico-culturais." [80] Estas associações, que tratavam dos interesses dos colonos, eram em grande parte motivadas, para Seyferth, "pela falta de assistência do Estado no que se refere às suas obrigações básicas: saúde e educação." [81]

Na verdade, os imigrantes longe de possuírem origem homogênea, provinham de diversas regiões, com grande variedade de costumes, línguas e dialetos, mas, diante de um ambiente muitas vezes hostil, acabaram desenvolvendo uma cultura unificadora, uma *cultura imigrante*:

> Esta cultura caracterizou-se pela edificação de uma identidade étnica comum e de uma língua habitual, sob um certo aspecto também (re)construída. Para tal fato talvez seja possível resumir uma explicação: em face do novo que os acolhia (ou os hostilizava), em face da inserção numa sociedade que nem sempre os compreendia, e reciprocamente, os imigrantes e aqueles que assim se mantinham protegiam-se na idealização de uma pátria mãe e de um passado; protegiam-se, inclusive, na idealização de uma comunidade. Em conseqüência, organizavam um *grupo social* e étnico fundamentado na “alteridade”.[82]

Diante da proliferação de associações que congregavam imigrantes das diferentes etnias, acontece, em 1880, a fundação do Clube Curitibano, destinado a ser freqüentado pelos detentores de sobrenomes de origem luso-brasileira, cuja

---

[80] TRINDADE, Etelvina M. de [e] ANDREAZZA, Maria Luiza. Op. cit. p. 57.

[81] SEYFERTH, Giralda. Imigração e cultura no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990, p. 52-53.

[82] NADALIN, Sérgio O. Gestão e análise da população: por uma história demográfica dos contatos culturais em Curitiba; 1866-1939, p. 1, 1995, disponível *on-line*:<www. abep.org.br>.

revista será um dos pontos de interesse deste trabalho, por aglutinar os formuladores das idéias do Paraná específico. Vinte anos depois da emancipação, a partir da década de 1870, [83] uma elite intelectual começava a se formar e no centro de suas reflexões estava, claro, a definição de sua identidade já confrontada com a presença "estranha" dos imigrantes. Diante desta presença, fazia-se necessário o estabelecimento das definições de pertencimento, afinal, como vemos no texto de Norbert Elias, para uma situação muito diversa, mas que se adapta perfeitamente a nosso caso concreto:

> O sentimento comum de "fazer parte", de responsabilidade e dedicação à comunidade natal criava sólidos vínculos entre as pessoas que ali haviam crescido e, provavelmente, prosperado juntas. (...) Identificavam-se objetivamente como "famílias antigas" e subjetivamente como "nós". Esse cerrar das fileiras por parte de um grupo de famílias de uma comunidade contra aqueles que não faziam parte dela, ou não inteiramente, permitia que seus membros, (...) reservassem uns para os outros a maioria dos postos-chave das organizações políticas, religiosas e outras da comunidade, excluindo deles as pessoas que não lhes pareciam ser seus iguais. Essa monopolização dos principais cargos das associações e outras organizações locais por membros de famílias interligadas e de idéias afins, nesse como noutros casos, era uma das propriedades mais características da rede de famílias antigas e uma das fontes mais vigorosas de seu poder. [84]

A Revista do Clube Curitibano será, de 1890 a 1913, um dos principais veículos culturais da elite local, [85] aliando-se em 1891 ao "granítico morretense" Rocha Pombo, jornalista, poeta e historiador, então com 34 anos de idade, na proposta de criação da Universidade do Paraná, outro lance na construção da identidade paranaense. [86] Seu diretor literário era Dario Velloso e tinha como redatores Emiliano e Julio Perneta e Romário Martins.

---

[83] Para uma discussão da formação da "identidade" literária paranaense a partir da década de 1870, ver: MAIA, Paulo C. Castelos de Vento: miragens literárias em Dario Vellozo e Emiliano Perneta. Curitiba: Dissertação, UFPR, Letras, 2006.

[84] ELIAS, Norbert [e] SCOTSON, John L. op.cit, p. 103.

[85] BEGA, Maria Tarcisa Silva. Sonho e Invenção do Paraná. Geração simbolista e a construção de identidade regional. São Paulo: Tese, USP, 2001, pp.117-119.

[86] WACHOWICZ, Ruy. A Universidade do Mate. História da UFPR. Curitiba: Ed. APUFPR, 1983, p. 29.

Em 1900, Julio Perneta publica Pelas tradições, em que defende a fusão da cultura indígena à branca, fomentando o aparecimento de uma cultura brasileira, que estaria sendo ameaçada pela assimilação de costumes germânicos, como demonstraria a substituição do presépio pelo pinheirinho nas festas de natal. No mesmo espírito se inscreve a fundação em 24 de maio de 1900, por ocasião das comemorações do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, do Instituto Histórico e Geográfico Paranaense – IHPR, em reunião nas dependências do Clube Curitibano.

Romário Martins, como já observamos, membro do IHGB, do IHGSP e do IHGRS, é quem propõe a sua fundação e é eleito secretário "nas duas primeiras diretorias entre 1900 e 1911; presidente entre 1911 e 1916; vice-presidente em 1916, permanecendo até 1928 entre seus cargos de direção." [87] Dada a importância do cargo de secretário e a continuidade de sua presença na entidade, fica evidente o interesse e a participação do escritor e político nas idéias defendidas pelo órgão, desenvolvidas até a fundação do Centro de Letras do Paraná, equivalente local da Academia Brasileira de Letras e da fundação da Universidade do Paraná, ambas, não por acaso, inauguradas em 19 de dezembro de 1912, ou seja, no aniversário da Emancipação política do Paraná.

Os intelectuais reunidos no Clube Curitibano faziam parte de um grupo unido pelas suas relações sociais. Apesar de diferenças de ponto de vista nos interesses políticos mais imediatos, caso de Romário Martins e Emiliano Perneta, ou a opção por utopias metafísicas, no caso de Dario Velloso, acabam formando um consenso que unia os interesses artísticos aos crescentes interesses numa política simbólica de diferenciação.

Este consenso é concretizado na fundação do IHGPR, na mesma linha de seus congêneres de outros Estados, isto é, com a missão de definir as características regionais e, literalmente, construir a história local. Uma história que seria pensada

[87] BEGA, op. cit. pp. 123-124.

fortemente sobre a constituição étnica do Estado, ainda então seguindo fielmente as normas do IHGB, destinadas, conforme Elias, a aglutinar a "identidade coletiva e, como parte dela, o orgulho coletivo e as pretensões carismáticas grupais".[88] A definição de pertencimento paranaense era cada vez mais urgente, pois, o convívio com os hábitos marcadamente "estranhos" dos ádvenas fazia as definições do território simbólico se tornarem da ordem do dia, ou, mais uma vez recorrendo ao exemplo de *Winston Parva*, como no Paraná:

> A pretensão carismática do grupo só exercia sua função unificadora – sua função de preservação grupal – erguendo barreiras bem demarcadas contra outros grupos, cujos membros, em consonância com ela, eram perenemente excluídos da participação na graça e nas virtudes atribuídas aos estabelecidos. Ao enaltecer dessa maneira os membros de um dado grupo, o carisma grupal relegava automaticamente os membros de outros grupos interdependentes a uma posição de inferioridade. [89]

Este era o ambiente em que, por volta de 1882, começam a ser editados, em Curitiba, jornais em língua alemã, e logo depois em italiano e polonês. A escolarização de muitos dos imigrantes e interesses literários, culturais e políticos sustentavam essas publicações, tanto quanto as crescentes tematizações de assuntos relacionados às etnias nos jornais luso-brasileiros. [90]

Desta maneira as relações estremecem pela realidade dos contatos humanos, e apesar desta forte presença cultural, nota-se, a partir daí, crescentes declarações de intelectuais luso-brasileiros descrevendo de modo quase "antropológico" os hábitos exóticos, "primitivos", dos já não tão recém-chegados.

Em texto publicado na Revista do Clube Curitibano, de julho de 1892, o poeta Dario Velloso descreve uma viagem ao vale do Iguaçu, onde narra encontrar pela estrada camponeses imigrantes a caminho de um "templozinho católico, indispensável aos colonos italiano e polaco." Velloso conta ser, "Pelo traje (...) facílimo distinguir o polaco do italiano; e, por largos minutos, (...) divertiu-nos o

---

[88] ELIAS, Norbert [e] SCOTSON, John L. op.cit. p 133.

[89] Ibid. p. 132.

[90] Ver Echo Paranaense. Curitiba, 20 out. 1885, p.1, apud PEREIRA, op. cit. pp. 46-47.

determinar-lhes a nacionalidade por tão simples maneira, - sem termos a enfadonha necessidade de invocar os caracteres étnicos de cada um dos tipos". Na continuação do mesmo texto, Velloso notava que:

> Entre as mulheres: a italiana levava, quase sempre, saia de chita preta, salpicada de florinhas verdes, e barra de veludo preto, de quatro dedos, de largura; corpete, já de veludo, já de outra fazenda; grandes brincos de ouro; cabelo em forma de caracol, preso na região do occiput. Na polaca predominava o vermelho. Algumas levavam grandes colares de contas pretas ou azuis.
> Entre os homens: O italiano destacava-se pelo chapéu ornado de uma ou mais penas; pelo *paletot* de veludo, aberto, na lapela raminho de flores; e pela maneira petulante e autoritária com quer palestrava. O polaco era a antítese daquele: Enorme chapéu de palha, roupa de pano mesclado, olhos fitos no chão, silencioso, humilde. [91]

Na fotografia publicada na Ilustração Paranaense, já em 1928, pode-se ver a especificidade étnica social e o caráter exótico ainda atribuído pelos luso-brasileiros aos descendentes de imigrantes. Pode ser interessante notar os pés descalços, característica tradicionalmente atribuída no Brasil aos costumes dos escravos. [92]

---

[91] VELLOSO, Dario. Cartas abertas. Revista do Clube Curitibano, 15 de julho de 1892, ano III, nº. 11, pp. 4-5.

[92] Como se fosse na Itália... Ilustração Paranaense, ano II, nº. 12, dez. 1928.

No depoimento de Dario Velloso, observamos a visão, a partir de uma "meia-*calèche* deselegante, porém suficientemente cômoda," [93] de um membro da elite luso-brasileira a notar os comportamentos típicos e caracterizações étnicas, para ele carregadas de exotismo, de imigrantes pobres.

A convivência apresentava dificuldades e incompreensões e "Ainda na década de 1910 Nestor Victor escreveu: *parece que mesmo o cheiro flagrante que os toldos das carroças tinham, e no próprio fartum que exalavam aqueles corpos, em tudo sentíamos a nossa falta de comunidade com eles"*. (grifo no original).[94]

Na convivência de tão diferentes costumes, as comparações estendem-se à vida privada, e por meio delas, o leitor pode entrever a gradual construção da percepção das diferenças entre os hábitos cristalizados por uma sociedade escravocrata e a austeridade trazida pelos trabalhadores pobres. Uma percepção explicitada num artigo de jornal Diário da Tarde, em 1913, onde se lê que:

> A estrangeira, muito especialmente a alemã, é sóbria e econômica; (...) sabe converter as faltas em bem-estar, sempre sorridente, sempre alegre, sempre satisfeita (...) Se o marido é comerciante, conhece tão bem ou melhor o estado de prosperidade dos negócios do que ele próprio (...). O inverso nota-se nas nossas patrícias. Casam-se e logo exigem uma criada para isto, outra para aquilo, saia dinheiro de onde sair. [95]

Mas a presença dos trabalhadores imigrantes e seus descendentes acaba por se incorporar à vida da cidade, a ponto de Curitiba ser chamada de "urbe alemã" pelo volume da participação nos negócios e economia e no seu cotidiano. A presença de trabalhadores especializados eleva o padrão dos serviços ligados a uma artesania mais sofisticada e vê-se um enorme crescimento na oferta de serviços da construção civil, artes gráficas, mecânica e outros trabalhos ofertados pelos

---

[93] Ibid.

[94] TRINDADE [e] ANDREAZZA, op. cit. p. 57.

[95] Diário da Tarde, 1903 apud TRINDADE [e] ANDREAZZA, op. cit. p. 58.

adventícios. Sem falar nas contribuições dos imigrantes nas áreas artísticas, como na música e nas artes plásticas. [96]

Esta presença causa preocupações na elite luso brasileira, que na denúncia da possível descaracterização do "tipo brasileiro", revelava seus temores da convivência com novo tipo de concorrência. Num discurso proferido aos membros do Clube Curitibano e publicado em sua revista em 1892, intitulado "Do futuro do Brasil", Dario Velloso descreve a ameaça da "civilização brasileira", na verdade da sua diluição racial, pela invasão imigrante.

O poeta começa falando das origens do "povo" brasileiro. Baseado nas teorias de Lund sobre os espécimes encontrados na Lagoa Santa e que "remontam a idades em que não consta haver existido o homem europeu".[97] Velloso conforma-se que "da raça aborígene de que há pouco tratávamos, quase nada sabemos". Porém, continua ele em 31 de março, deixando clara sua visão da superioridade européia, e por européia entenda-se sua visão dos "heróicos portugueses", mais retirada de Camões que da convivência real:

> Mais tarde, debandaram ante o número e a superioridade das armas européias. – Hoje, ou vagueiam saudosos pelas intermináveis solidões de nossas florestas virgens, ou aldeadas sob a direção de religiosos missionários, cultivam a terra, vivendo da lavoura e da caça, aurindo primos albores do esplendoroso astro das civilizações, sublime armadura de medieval guerreiro na qual se embotam para sempre as lanças da ignorância e os montantes do despotismo. [98]

A seguir, admitida com ressalvas a fusão das três raças para a constituição do tipo nacional, um cruzamento ainda não finalizado, adverte que no horizonte, como uma tempestade, uma nova ameaça espreitava: a invasão imigrante que concorreria

---

[96] Para uma discussão da presença *alemã* e seus conflitos em Curitiba na segunda metade do séc. XIX, ver: COLATUSSO, Denise Eurich. Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso brasileira (Curitiba, 1869 a 1889). Curitiba: UFPR, Dissertação. Depto. de História, 2004.

[97] VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 15 de março de 1892, ano III, nº. 5, p. 4.

[98] VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 31 de março de 1892, ano III, nº. 6, p. 5.

para a decadência do tipo nacional, ainda nem formado. Dario Velloso continua em 15 de abril de 1892:

> (...) E o Brasil sentirá o derrocar do monumento de seus labores, - porque o solo amesquinhar-se-á sob os milhões de concorrentes!...
> E a raça nacional desaparecerá, - porque esses mesmos concorrentes, em limitadíssimo numero de anos, seja pelo cruzamento estabelecido para com os nacionais, seja pela superioridade numérica, farão predominar o tipo de sua raça, conquanto mais decadente, - menos apta à soberanidade dos povos e da nova pátria! (...)
> Longe, muito longe por certo, vem ainda tão malaventurado sucesso, - porém, não será por isso, menos temerário, menos inevitável!...
> E o pauperismo espanhol e o pauperismo lusitano; a indigência do proletariado russo e do proletariado britânico; a imigração germânica e a imigração itálica: - são nimbus que se condensam e se acastelam nos horizontes do Globo, e que, ao rugir das tempestades sociais, desencadear-se-ão por sobre as plagas imaginadas por Colombo, deslocando fortes colunas atmosféricas, rasgando violentamente o espaço sob a pressão elétrica de magnânimas e impetuosas forças!... (...) [99]

Como já vimos, as reflexões sobre a imigração estiveram inicialmente carregadas de esperança idealizada, redentora pelo branqueamento da população nacional e associaram a imigração européia à expansão e ocupação territorial e a um ideal de civilização. O problema foi que na vida real, os imigrantes, morigerados e laboriosos, acabavam tendo uma opinião própria sobre a natureza das relações que poderiam, e queriam, ter com os habitantes tradicionais do Brasil, que como vimos, tinham seus hábitos igualmente arraigados.

Na prática da convivência dos diferentes hábitos, e, cada vez mais, na competição pelo trabalho, o colono branco, redentor da raça, tinha seu estatuto de superioridade ameaçado pela banalização trazida pela convivência. De maneira surpreendente para quem lembra das notas dos viajantes sobre a rusticidade dos locais, agora:

> alcançava "merecido" destaque a pacificidade e o princípio ordeiro dos paranaenses, enquanto os estrangeiros ganhavam uma outra atenção, como "protagonistas" de dramáticos episódios desabonadores das virtudes que tanto se lhes pretendia conferir.[100]

---

[99] VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 15 de abril de 1892, ano III, nº. 7, pp. 3-4.

[100] LAMB, Roberto E. Semeadores dissonantes: imigrantes e policiais na Província do Paraná – século XIX. In Revista de História Regional. Ponta Grossa 1 (1): 87-110, 1996, pp. 92-93.

Os conflitos não eram apenas da ordem das quebras violentas da ordem pública, trazidas pelos confrontos entre colonos imigrantes e locais, e entre os próprios grupos étnicos, mas notava-se igualmente que um "crescente número de crimes contra a honra era creditado à:

> (...) má qualidade dos que em regra aqui estabelecem-se (sic), o desembaraço com que abandonam os lotes e deixam a lavoura, (...) para procurarem nesta capital meios mais fáceis de subsistência; o pouco escrúpulo de alguns pais que entregam as suas filhas donzelas para servirem de criadas, até mesmo a mulheres de vida irregular, pela ambição de desfrutarem de seus salários; a facilidade com que o júri barateia a honra alheia. [101]

Mesmo nesse pequeno agrupamento de casos de atritos na convivência, percebemos dados que ajudam a entender a alteração na forma como os imigrantes eram vistos. Deste modo, passa-se crescentemente a construir uma série de estereótipos e figuras de preconceito que vão na direção oposta à imagem pacífica, civilizada e moralizada, superior enfim, que os pensadores da imigração imputaram aos adventícios.

A revista Ilustração Paranaense, dedicada à consolidação de um ideário paranista mostra, já bem entrada no século XX, a persistência dos estereótipos. Numa edição 1928, Raul Gomes escreve uma crônica intitulada "Os sábados na Rua José Bonifácio" - dedicada ao pintor paranista Lange de Morretes -, onde descreve e comenta o exotismo e a estranheza das camponesas polonesas, em suas visitas à cidade.

> É aos sábados.
> Desde cedo há naquela rua, coração da urbs da graça, - uma concentração de carrocinhas coloniais. (...)
> No inverno aparecem abarrotadas de pinhão, milho, abóboras. No verão de frutas e hortaliças.
> Guiam-nas mulheres, em geral velhas ou maduras.
> É no dia das aquisições. (...) Varejam as casas prediletas, as de armarinhos, fazendas, sapatos, roupas feitas, secos e molhados, açougues, padeiros. (...)
> Ranzinzam. Exaltam-se. Brigam. Na avara disputa de um tostão.
> E sempre compram bastante.
> Porém quanto suor na porfia enervante a acirrada da pechincha!... Dão serviço aos caixeiros traquejados no suplício de as aguentar. (...)

[101] Relatório do Chefe de Polícia Cassiano Cândido Tavares Bastos, 01 de janeiro de 1881, p. 179 in Ofícios. DEAP, ano 1881, vol. 001, ap. 620, p. 198-199 apud LAMB, op. cit. p. 108.

> Ó a graça primitiva e quase silvestre desse “meeting” de mulheres, enchendo o seio urbano de alacridade e vibração, jocundo eco da vida campesina e feliz!...
> Essas rústicas e despreocupadas madamas oferecem, com seus encontros assíduos, salutaríssima lição à nossa gente, lição, aliás até aqui inapercebida dos competentes. [102]

Visão eslava. Colonos poloneses com seus trajes característicos. [103]

Note-se, já em 1928, a percepção distanciada embora ambiguamente positiva, se eivada de preconceitos, e a implícita suposição de superioridade.

c.2. Adventícios de carne e osso.

A presença concreta de muitas levas de imigrantes de várias origens, vai apresentar um fato novo, ausente no ideário racista do século XIX: “a etnicidade.

[102] GOMES, Raul. Os sábados na Rua José Bonifácio. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 6, junho de 1928.

[103] Visão eslava. Colonos poloneses com seus trajes característicos na Rua José Bonifácio. – Curitiba. (foto J. B. Groff) Ilustração Paranaense, ano II, nº. 10 e 11, out. e nov. de 1928.

Todos os 4,55 milhões de imigrantes que entraram no Brasil entre 1872 e 1949 trouxeram consigo uma cultura pré-migratória e criaram novas identidades étnicas".[104] Estas identidades, como já vimos, muitas vezes reconstruídas de modo idealizado pelos descendentes dos imigrantes, entram em choque com a sua imagem homogênea e igualmente idealizada como entendida pelos pensadores, políticos e representantes das populações brasileiras.

Se o isolamento geográfico imposto pelas colônias era um elemento na manutenção de costumes e da língua de origem,

> some-se ainda o atendimento escolar, que à falta de efetiva instrução pública, normalmente era efetuado por congregações religiosas dos países de origem. Isso em muito colaborou para que até a Primeira Guerra Mundial, pela falta de escolas públicas nos locais em que foram instalados, que os imigrantes não se alfabetizassem em português. Na década de 1920, os viajantes de colônias rurais constatavam: 'De fato não entendem uma só palavra do que se lhes diz, por mais usual que seja'.[105]

Além do problema do acesso à língua e à educação, havia também a realidade da resistência à assimilação como forma de manutenção da identidade étnica, nos moldes já discutidos, cujo principal instrumento era a manutenção do uso do idioma de origem nas relações familiares, associativas, religiosas e mesmo comerciais, entre os membros da mesma etnia. Estes eram fatores de isolamento que avançam dentro do século XX, segundo o testemunho de Altino Traple, filho de pintor Estanislau Traple.

De origem européia, apesar de oficialmente nascido no Brasil, Traple foi um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948, e, num exemplo das complexidades dos ideários nacionalistas da época, simpático às idéias paranistas. [106] Sua esposa só aprendeu o português quando da proibição do uso do idioma alemão por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Altino declara ainda

---

[104] LESSER, Jeffrey. A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. Trad. Patrícia de Queiroz C. Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 25.

[105] TRINDADE [e] ANDREAZZA, op. cit. pp. 54-55.

[106] TRAPLE, Altino. Entrevista. Curitiba: 15 de março de 2006.

possuir os primeiros boletins escolares de seu pai, todos em alemão, "porque não existia em Curitiba escola em português".

Este é um bom exemplo de como os imigrantes pecebiam tal situação de isolamento social, pois se de fato havia escolas em português, para os luso-brasileiros, as colônias imigrantes eram em grande parte deixadas à sua própria sorte. Esta situação levava os imigrantes a tratarem os “brasileiros” como estranhos, assim como eram tratados, e mal-tratados, como testemunha o próprio Altino Traple, pelos “brasileiros”.

Imigrantes e descendentes, ainda segundo Traple, passavam a vida falando em alemão, e, com a Guerra,

> da noite pro dia *tu tinhas que ser brasileiro* (...) Por exemplo, papai ensinou a minha mãe a falar o português, mamãe tinha 25 anos de idade!(...) Porque, lógico, ela não tinha convivência com dia a dia. (...)Então aprendeu na escola o alemão gramatical, tinha um alemão muito bom e o português era um desastre. E aí quando foram alfabetizar essas pessoas depois de adulto, tu não tira mais o sotaque, né? (grifo meu) [107]

Esta situação de estranhamento avança no século XX e o entendimento deste cenário ajuda a perceber a permanência do apelo à definição de identidades a esta altura dos acontecimentos. Nas primeiras décadas do século XX e particularmente antecedendo a Primeira Guerra Mundial, autores como Sílvio Romero trombeteiam na imprensa e nas suas publicações contra os perigos da imigração alemã e o mito do "perigo alemão" está no seu auge.

Porém, percebemos que nos Estados do sul do país, pelo menos oficialmente, não se entende a questão da mesma maneira. A maior importância concedida a uma pretensa produtividade, ou mesmo a simpatia gerada pela proximidade, faz com que os governos dos três Estados do sul do Brasil se limitem a reforçar as campanhas de restrições ao ensino exclusivo dos idiomas estrangeiros nas colônias e o acesso de adventícios ao serviço público, campanhas que se afrouxam no pós-guerra.

O dado que interessa bastante ao nosso trabalho, é o registro por Magalhães, segundo quem "As maiores discriminações, até 1932, procedem da sociedade civil,

[107] Ibid.

que os vê como estrangeiros. Tais atitudes cooperariam para a emergência de um clima de repúdio para com estas camadas, o que só levaria a medidas mais drásticas, por parte dos poderes oficiais, durante o Estado Novo". [108]

Este descolamento entre as atitudes oficiais e as percepções e atitudes das populações torna-se um dado interessante para estudarmos como se deram as relações entre os imigrantes e os luso-brasileiros no Paraná. Na virada do século XIX para o XX os imigrantes alemães são vistos com desconfiança por intelectuais como Romário Martins, que ecoando as idéias e o tom de Sílvio Romero, aponta o problema das "ilhas étnicas" formadas por aquele:

> grupo imigrante pouco assimilável, que se transformaria em um perigo à integridade nacional, em particular o alemão que em tese é ingrato e pernicioso, porque é monopolizador; porque é uma poderosa força política e tem galgado até posições oficiais e políticas, nos preterindo e suplantando, porque nos suplanta pelo número dentro das nossas cidades, absorvendo o comércio..." [109]

Se o tom pode ser compreensível pelo fato do texto ser escrito em 1942, à luz do estado de guerra entre Brasil e Alemanha, ele parece ganhar outras cores e motivações quando se lembra da simpatia com que, como veremos, a Ilustração Paranaense abriga artigos enviados pelo regime fascista de Mussolini. E, talvez mais ainda, quando se atenta para a preocupação, nada ideológica, imaginamos, com que aponta a ascendência social e econômica que "galga posições oficiais e nos suplanta, absorvendo o comércio".[110]

Os papéis que deveriam ser desempenhados pelos imigrantes e colonos não admitiam improvisações. Deles se esperava que se mantivessem em suas posições de trabalhadores moralizados e ordeiros, onde manifestações de independência de pensamento e alterações nos costumes eram pouco toleradas. Afinal, o que se

---

[108] MAGALHÃES, Marionilde B. de. Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP/FAPESP, 1998, p. 39.

[109] MARTINS, Romário. A ação nazista no Brasil in Hitler guerreia no Brasil há dez anos. Curitiba: O Dia, 1942 apud PEREIRA, op. cit. p. 91.

[110] Ibid.

esperava do camponês imigrante é o papel descrito pelo poema de Ciro Silva, publicado na revista Ilustração Paranaense, com ilustração de João Turin:

"Um dia veio a chuva grande/ que encharcou a terra e que durou mais de um mês.../ e que matou as searas,/ os vinhedos e os trigais...

Mas o homem, o camponês,/ encarando o céu e com a enxada na mão/ disse com resignação:/ 'Não faz mal.../ Eu plantarei outra vez'...

Depois de várias estrofes de cataclismos climáticos, sempre o camponês diz: "não faz mal, semearei, - ou começarei, ou plantarei, - outra vez...

Mesmo ao fim da vida, como prossegue o poema:

"Mas um dia veio o sono imenso/ Que fechou os olhos ao velho camponês.../ e dos seus lábios parece que se ouvia/ enquanto setembro florescia:/ 'Bendigo a terra o bem que ela me fez'".[111]

Exemplos como este mostram que "o papel previsto para o imigrante era o de se encaixar neste perfil", o que para Pereira, e com o que concordamos plenamente, "explica o sucesso simbólico do semeador, de Zaco Paraná: ele auxilia na definição do papel do imigrante do estado".[112]

d. Simbolismo, Paranismo e as contradições de um modernismo nostálgico.

O Paraná, assim como Curitiba na virada do século XIX para o XX, já era um fenômeno social muito diferente de São Paulo, de quem tinha acabado de se emancipar e de quem procurava se diferenciar. A capital paranaense, se diferente da grande industrialização paulista que já via a concorrência da força de trabalho imigrante minando o poderio da oligarquia cafeeira, também dá sinais do progresso e modernização característicos da *belle-époque*.

Curitiba vivia um "'um momento de total afirmação do novo, do moderno': os calçamentos com pedras irregulares foram substituídos pelo '*mac adam*', pelo

[111] SILVA, Ciro. A resignação do camponês. Ilustração Paranaense. Curitiba: ano II, nº. 6, junho de 1928.

[112] PEREIRA, Luiz Fernando, op. cit. p. 105-106.

paralelepípedo, pelo '*petit pavé'* e, logo em seguida pelo concreto e pelo asfalto".[113] O viajante que em 1903 chegasse de trem à cidade, desembarcava na praça hoje chamada Eufrásio Correia, de onde veria que:

> O movimento era considerável; muita gente, muitas carruagens. Em frente uma rua muito larga para subir. (A rua da Liberdade, hoje Barão do Rio Branco). Era a parte nova da cidade, há uns doze anos coberta de pântanos (...) mas a estrada veio ter ali e as construções conquistaram o terreno, entre elas o palácio do Governo e o edifício do Congresso.[114]

A euforia, pelo menos a urbana, da capital, é alimentada por comemorações entusiasmadas pela virada do século e pelo Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Entusiasmo promovido e estimulado pelo segmento no poder, que financia os artistas que ajudam na materialização de seus ideais. No dia 3 de maio de 1900, a Revista do Clube Curitibano publica artigo onde "Silveira Neto, ao fazer a apresentação das Belas Artes do Estado, destaca que o Governo Estadual investia no espírito artístico paranaense, inclusive através do apoio financeiro a alguns nomes que começaram a se destacar".[115] Um dos beneficiários desse incentivo foi o jovem João Zaco Paraná, que duas décadas mais tarde foi o responsável por um dos mais importantes monumentos do Movimento Paranista, a estátua do Semeador, encomendada para os festejos do Centenário da Independência do Brasil em 1922.

A Revista do Clube Curitibano, seguida da Ilustração Paranaense e as idéias propagadas em torno do IHGPR, também fundado dentro do próprio Clube, vão desempenhar papel fundamental na institucionalização do movimento pela construção da identidade paranaense, tornada urgente após a emancipação política. A euforia cientificista do início do século XX mais as fontes metafísicas trazidas pelo Simbolismo desenham a face contraditória do movimento que, porém, não era

---

[113] SANTOS, Antonio César de Almeida. Ideário do progresso e cidades: Uma Curitiba das primeiras décadas do século XX. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXIV, n.1, p. 75-94, junho 1998.

[114] MONTEIRO, Tobias, 1903:23 apud TRINDADE, Etelvina M. de [e] ANDREAZZA, op. cit, p. 65

[115] BELTRAMI, Rafael C. de C. Da poesia na ciência: Fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, uma história de suas idéias. Curitiba, 1900. Dissertação. UFPR. Curitiba, 2002, p. 114.

um fenômeno isolado, pois dividia características com outros esforços modernistas europeus:

> A Europa do século XX, na maioria dos campos de atividade intelectual, proclamou orgulhosamente sua independência em relação ao passado. Já no século XVIII, a palavra 'moderno' adquirira uma certa ressonância de grito de guerra, mas apenas como antítese de 'antigo' - incluída aí a antiguidade clássica. Nos últimos cem anos, porém, o 'moderno' serve-nos para diferenciar nossas vidas e nossos tempos de tudo o que o precedeu, de toda história enquanto tal. [116]

Apesar da estranheza da associação entre Curitiba e a Viena *fin-de-siècle*, o cenário de insegurança política e econômica local, mais a tendência cosmopolita dos intelectuais paranaenses ligados ao simbolismo fazendo-os romper com suas origens políticas e culturais mais imediatas, admitem o passo arriscado. Assim como a procura de uma formalização "eclética", na arte e na arquitetura, que os diferenciasse em relação a estilos e antecedentes históricos imediatos.

As artes plásticas locais igualmente são marcadas por um viés simbolista e ligações com as artes aplicadas e o *design*. Para Carl Schorske, a Viena analisada em seu livro, e que permite a aproximação com a situação dos paranaenses, rompeu, quase freudianamente, com a "perspectiva histórica essencial para a cultura liberal novecentista em que (seus grandes inovadores) foram gerados".[117]

Neste paralelo, porém, os elementos formadores da literatura e da arte no Paraná apresentam uma particularidade digna de nota, qual seja, a de não possuir um "passado", nem história contra a qual se sublevar diretamente. Aqui se trata de, ao contrário, livrar-se de um passado que não era mais o seu e estabelecer uma história própria. E os materiais para isto só poderiam ser encontrados, claro, na história, mas em uma que possibilitasse o estabelecimento da diferença em relação ao que se queria opor ou diferenciar: a produção intelectual brasileira, principalmente a da corte, como um todo e a de São Paulo em particular. Embora na época São Paulo fosse mais o alvo de "necessidade de afirmação política" que um problema cultural,

---

[116] SHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle: Política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 13.

[117] Ibid. p. 14.

o que acabou acontecendo apenas na década de 1920, com a diferenciação dos pontos de vista modernos paulistas.

A solução, então, foi a de, a partir dos dados científicos e literários disponíveis, elaborar uma mitologia de origem que estabelecesse as diferenças com o resto do país e principalmente com a província originária.

Mas tudo isso teve que ser construído aos poucos. Como dissemos, um dos modelos estéticos foi o Simbolismo, escolhido ou motivado pela moda intelectual da leitura de Baudelaire e Mallarmé e pelos contatos, através de viagens de literatos paranaenses, com a Bélgica e sua versão do movimento. Seu programa incluía o que a crítica, percebendo o esgarçamento das relações com a história, denominava "decadentismo", e o abandono do que Schorske chamava de "categorias abrangentes, mas heuristicamente indispensáveis, como 'o Iluminismo'". Para ele "condenadas a soçobrar na heterogeneidade da substância cultural que, supostamente, cabia-lhes explicar".[118]

Até o aparecimento do Simbolismo, não existia no Paraná produção literária entendida como movimento que produz seguidores. Mas por volta de 1890, Curitiba assiste à movimentação literária que tornou possível dizer que o Rio de Janeiro "divide o palco, pela primeira vez, com uma cidade periférica, capital da província mais recente do país".[119] A geração simbolista, não só paranaense, era composta de escritores que "numa certa contradição com sua matriz francesa, explicada pela força das idéias positivistas no pensamento nacional da época, buscavam entender e atuar na vida do país apoiados na ciência e na cultura".[120]

Nestor Vítor foi um importante divulgador das idéias simbolistas e publicou em 1893, na Revista do Clube Curitibano, uma resenha extremamente elogiosa do

[118] Ibid. p. 15.

[119] BEGA, Maria Tarcisa Silva. Op. cit., p. 1.

[120] Ibid. pp.14-15.

livro Missal, de seu amigo Cruz e Souza.[121] O crítico e poeta paranaense, que já vivia no Rio de Janeiro e lecionava no Internato do Ginásio Nacional, depois Colégio D. Pedro II, onde travou relações com Sílvio Romero e João Ribeiro, descobriu As Flores do Mal, de Baudelaire no início da década de 1890.

Segundo o crítico, seu contato com a obra base do Simbolismo deu-se por meio de Emiliano Perneta então estudando em São Paulo que, "Nas férias levou consigo o estranho volume para Curitiba. Teve a gentileza de confiar-me aquela raridade por alguns dias." [122] Tendo colaborado em periódicos paranaenses e cariocas, depois de 1923 "foi atraído por Irineu Marinho para *O Globo*, do qual foi o primeiro crítico literário, acolhendo cordialmente os chamados *modernistas* que então compunham a nova literatura brasileira" (grifo no original).[123] Por meio de Nestor Vítor e outros paranaenses vivendo na capital federal, intensifica-se o intercâmbio entre os literatos locais e as idéias artísticas e científicas em voga no restante do país.

Contrariamente ao internacionalismo de seu antecessor, o Romantismo, o Simbolismo foi um movimento basicamente parisiense, mas, claro, Paris era a capital do mundo e os jovens escritores de Curitiba olhavam para lá. O contato com os simbolistas belgas e franceses e o clima local, pela sua 'semelhança' com o clima da Europa, eram apontados como fatores para o surgimento do Simbolismo no Paraná.

e. Da adesão a um modelo ao estabelecimento das diferenças.

No momento em que a Província recém emancipada questionava suas relações com a Corte e com seu futuro, um grupo de intelectuais começa a produzir

---

[121] VÍTOR, Nestor. Seção Literária: Missal. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 31 de março de 1893, ano IV, nº. 6, p., p. 4.

[122] VÍTOR, Nestor. Como nasceu o simbolismo no Brasil. [A propósito de luar de inverno] In Obra crítica de Nestor Vítor, vol. III. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do esporte, 1979, p. 76.

[123] CARVALHO, Alessandra Izabel de. Nestor Vítor: Um intelectual e as idéias do seu tempo. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998, p. 14.

uma obra em que começam a ser formadas as idéias de contraposição ou pelo menos de diálogo com a produção nacional, isto é, do Rio de Janeiro e São Paulo. Num processo assemelhado à ação de Manuel de Araújo Porto-alegre na Academia de Belas Artes constituindo no final dos anos 1870 uma Escola Brasileira de Pintura com propostas de formação de uma imagem nacional, esse grupo se ocupa de uma definição de identidade que, pela data tardia da Emancipação, faz saltar o "momento de afirmação identitária configurado pelo Romantismo".[124] De qualquer modo, a Emancipação traz para a elite intelectual a necessidade da sua atualização com a produção científico-literária nacional e internacional.

Neste modo paradoxal, o outro modelo foi a visão positivista e cientificista de autores como Comte e Sílvio Romero, com a adoção de uma concepção de naturalismo de cunho moderno e "científico". Já em 1890 encontramos referências às polêmicas sobre a construção de uma literatura específica e à adoção de estilos ou temáticas modernos, associadas a um naturalismo que para alguns soava a mau gosto, além de representar uma visão de arte vista como *estrangeira*.

Em artigo da Revista do Clube Curitibano, sobre a crítica literária, lemos:

> Terminem de vez tão nefandas tolices! Basta de esfacelar nossa literatura, pobre e *estrangeira*, há tanto!
> Esqueçam-se imitações e *modernismos*! Um povo que não tem literatura própia (sic) não é povo; é... não sei o que.
> (...) As imitações são prejudiciais; não só corrompem o gosto literário do povo ledor,(sic) como estiolam a literatura pátria. *Modernismo* é vã palavra.
> Sylvio Romero tem razão: "não há *novos* nem *velhos*; há *bons* e *ruins*". [125]

Mas já no ano seguinte, na "Seção filosófica" da mesma revista, encontramos um texto de Luiz Montarroyos que sumariza algumas definições históricas de arte e finaliza dizendo: "A terceira teoria, que Kant defendeu e Augusto Comte admiravelmente desenvolveu, é aquela que julga que *dos fatos reais deve se tirar um*

[124] MAIA, Paulo C. Op. cit.

[125] Da crítica literária. (assinado APC). Revista do Clube Curitibano, 1º. de dezembro de 1890, ano I, nº. 22, p. 5.

ideal. A teoria defendida por Kant, Comte e em grande parte por Taine, é sem dúvida a verdadeira, a natural, a única admissível." [126] (grifo meu)

Na segunda edição de 1892, a revista publicava em sua seção de poesia, que de acordo com a afiliação literária de seus editores chamava-se "Parnaso", o poema "O canto do gaúcho", de Assis Brasil, trazendo para suas páginas a temática regionalista. Na Seção Filosófica, na mesma edição, F. R. de Azevedo Macedo, com um prefácio dirigido a Dario Velloso, datado de outubro de 1891, publica um artigo, dividido pelas próximas edições da revista, intitulado "A Arte moderna (uma tentativa de estudo)". [127] Ali escreve que:

> Em uma obra de arte transparece sempre a filosofia do tempo em que ela foi produzida; as doutrinas artísticas correspondem exatamente às doutrinas filosóficas. (...)
> Assim, do metafisismo(sic) greco-romano nasceu e progrediu o *classicismo*.
> Do sentimento do infinito, introduzido na sociedade pela filosofia cristã, nasceu e progrediu o *romantismo*.
> Enfim, do positivismo filosófico nasceu modernamente o *naturalismo*. (grifos no original)

Logo em seguida, vem a coluna "Seção Variada", onde o próprio Dario Velloso, objeto da dedicatória e um dos editores da revista, logo, propositalmente justapondo seu discurso ao que o precedeu, escreve:

> Abria dezembro a perfumosa cornucópia de suas flores, às derradeiras brisas da primavera de 1891. Levado boemiosamente pelo enamorado fantasiar de meus sonhos, resolvera ir passar algumas das caniculares horas de formoso dia à carinhosa sombra do esmeraldino arvoredo do Passeio Público desta cidade. [128]

Tal era a situação no microcosmo da redação da Revista do Clube Curitibano que reproduzia, dada a pequenez do meio intelectual local em formação, o circuito maior do pensamento paranaense. Este meio acolhia vozes tão dissonantes como o entendimento determinista/ positivista do naturalismo visto como a "evolução"

---

[126] MONTARROYOS, Eliseu. Seção filosófica. Revista do Clube Curitibano, 15 de julho de 1891, ano II, nº. 13, pp. 4-5.

[127] AZEVEDO MACEDO, F. R. de. A Arte moderna (uma tentativa de estudo). Seção Filosófica, Revista do Clube Curitibano, 31 de janeiro de 1892, ano III, nº. 2, p. 3.

[128] VELLOSO, Dario. Rascunhos - Através do passado. Revista do Clube Curitibano, 31 de janeiro de 1892, ano III, nº. 2, p. 5.

necessária do pensamento humano, lado a lado com o rebuscado timbre parnasiano e crescentemente simbolista de Dario Velloso.

Schorske lembra que a expressão "os jovens", (*Die Jungen*) como uma designação comum aos inovadores e "revoltados", foi primeiro usada politicamente, a partir de 1870, uma data marcante tanto no Brasil quanto no Paraná, e logo passou para a arte e a literatura, como nos seguidores do *Jungen Still*, que no francês foi chamado *Art Nouveau*. [129] Como veremos no capítulo seguinte, o “sistema de valores do liberalismo clássico” contra o qual “os jovens” europeus se rebelavam era o que estava por trás da produção acadêmica brasileira e como tal foi explicitamente negado por Mário de Andrade, em seu estabelecimento das "funções" da arte moderna brasileira na vertente paulista.

Na verdade, os paranaenses nas últimas décadas do século não duvidaram abertamente do tal liberalismo, por estarem ligados a ele pela estrutura econômica, nem do parnasianismo dominante, ainda visto por muitos literatos como atitude moderna oposta ao Romantismo indigenista.

Porém, o viés adotado não foi uma continuação direta, mas uma recombinação ambígua das formas românticas, acadêmicas, liberais e naturalistas, onde o próprio indigenismo mantinha seu lugar. Este quase rompimento, apenas implícito e nunca assumido, será operacionalizado para erigir uma formalização moderna que se diferenciasse da estética da capital do Império, e logo da República, mas mais ainda das formulações modernistas paulistas pós 1922.

O Simbolismo, com seu rompimento com a tradição clássica e racional, providencia aos paranaenses, num período de determinismos e cientificismos, a justificativa teórica e estilística para sua definição como singularidade artística e social, desligada da sua antecedência histórica e dependências políticas. Deste modo, o entendimento de arte dos movimentos subjetivistas, como o próprio simbolismo seguido no Paraná, já nasce na contramão das ideologias nacionalistas,

[129] SHORSKE, op. cit. p. 21.

granjeando a antipatia dos críticos nacionalistas brasileiros, e, no caso paranaense, servindo como meio de singularização em relação à produção artística em voga nos outros centros do país.

Dario Velloso, numa atitude que reverbera mais tarde no discurso paranista como formulado por Romário Martins, seu jovem colega da Revista do Clube Curitibano, procura, em seus textos e ação pedagógica, reaproximar o Ocidente decadente dos valores clássicos para ele presentes nos ideais da Grécia antiga.[130] Este louvor a uma Idade do Ouro, servirá de base para as idéias dos redatores paranistas, provendo-os com antecedentes literários que lhes permitem alocar as narrativas de origem paranaenses num tempo místico e a-histórico, liberando o novo Estado da dependência estética e ideológica de São Paulo e da capital do Brasil.

O próprio Romário Martins, que em 1896 ainda não havia optado totalmente pela militância regionalista, publica na Revista do Clube Curitibano, poemas de decidida orientação simbolista, em versos como:

> Arqueja o firmamento. As almas das monjas murmuram preces que regougam, reboando, retumbando pelo infinito...
> As almas infiéis, heresíacas da Crença, escorjam-se estertorando blasfêmias...[131]

Mas o mesmo Romário Martins, no mesmo ano de 1896, já contribui com a adaptação dos elementos formadores de uma identidade nacional à problemática regional, com editoriais do Almanaque do Paraná, que são das primeiras afirmações públicas sobre a necessidade de salientar a importância do Paraná como tema dos intelectuais locais:

> Foi-nos impossível, como tanto desejávamos, dar uma feição essencialmente paranaense a este almanaque, publicando na parte que se ocupa de literatura, apenas produções do nosso já muito adiantado meio literário. (...)
> Para isso contamos com a boa vontade dos que se interessam por tudo quanto diz respeito ao progresso do Paraná, quer em auxílio de colaboração literária, quer de documentos históricos e estatísticos, que receberemos com a maior satisfação. [132]

---

[130] Ver: VELLOZO, Dario. Helicon. Curitiba, 1908, In Obras Completas, op. cit. vol. III, p. 94 apud MAIA, op. cit., p. 33.

[131] MARTINS, Romário. A alma da terra. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 15 de julho de 1896, ano VI, nº. 7, p. 5.

Em 15 de março de 1896, mesmo ano da publicação dos textos de Romário Martins, Silveira Neto afirma num artigo intitulado “Pelos Índios” que: “O elemento indígena, de posse da cultura precisa para começar a luta progressista da vida civilizada, será um baluarte em prol do amor ao torrão natal, fortificando a integridade moral da Pátria e sustendo o predomínio heterogêneo de imigrações européias”. [133] Vemos aqui, então, num tom já nosso conhecido, o início da valorização do elemento indígena no imaginário paranaense, o que seguramente vai orientar ao então jovem simbolista Romário Martins no caminho a seguir.

Talvez seja interessante enfatizar desde já alguns aspectos destas opções estéticas e existenciais. O Brasil como um todo, mas principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, estava vivenciando um surto de modernidade nos aspectos urbanísticos, administrativos, culturais e científicos, e aqui esta situação não era diferente, embora em outra escala, dada as possibilidades de investimentos locais. A fundação da Academia Brasileira de Letras em 1896, criada para unificar o corpus literário brasileiro acima das divisões partidárias e que acaba não incluindo nenhum paranaense, igualmente deve ser levada em conta na hora de contabilizar as causas da urgência crescente, vista nas publicações mencionadas, em se começar a pensar a idéia de uma arte paranaense.

Os paranaenses, enquanto aceitam as visões do país que descrevem as potencialidades e exuberância naturais do gigante adormecido, vão se diferenciar em muitos aspectos da linha principal da Corte ao optar por uma visão, - causa e efeito dos eflúvios simbolistas? - em que a ciência e a técnica serão deixadas num segundo plano em relação à vida espiritual e simbólica. Conservam, porém, ao contrário do pensamento moderno paulista de 1922, e que será discutido no segundo capítulo, a

---

[132] MARTINS, Romário. Expediente. In MORAES, José Gonçalves de, (org.) Almanaque paranaense para 1896. Curitiba: Ed. de Jesuíno Lopes e cia. 1896.

[133] NETO, Silveira. Pelos Índios. (datado de 28-02-96) Revista do Clube Curitibano, 15 de março de 1896, ano VII, nº. 3, pp. 1-2.

idéia da imagem física da terra como metáfora de sua identidade. Afinal, o Paraná tinha como sua principal base econômica, e de controle das influências políticas, a pecuária, embora já decadente, e a longeva cultura ervateira, uma atividade agrícola de características e ciclo econômico completamente diferentes do café paulista.

Os escritores brasileiros do final do século XIX, como se viu, apoiaram-se na temática do meio e da raça como fatores explicativos unidade da nova nação. Já os paranaenses utilizam as mesmas idéias para, ao contrário, construir sua especificidade em relação à nação. Igualmente como já vimos, a questão das raças formadoras do povo brasileiro também receberá atenções especiais, mas no caso dos simbolistas paranaenses, a particularidade é a ênfase positiva sobre a figura do caboclo, resultado da mistura do português de do índio.

A partir de 1903, a orientação do IHGPR já estava estabelecida e permitia a um de seus membros fundadores, a explicitação da tarefa que se esperava de seus intelectuais:

> O presente é uma projeção do passado...
> Mortas, as tribos indígenas, mortos - os heróis da conquista, extintos (sic) os oprimidos africanos, desaparecida a audaciosa raça dos bandeirantes mamelucos; existe, contudo, o povo paranaense, fusão deste e de novos elementos e herdeiro de seus heróicos feitos.
> Estudemos o passado para desvendar o futuro. (...)
> Unidos pela consangüinidade, irmanados pela eucaristia de ideais nascidos à sombra do amor pátrio, fortalecidos pelo exemplo, cheios de responsabilidades, que nos legou o passado, marchemos para a conquista de novos e incruentos troféus, desfraldando aos ventos o lábaro da cruzada patriótica; e quando, nas altas torres da nova Jerusalém, dominadores nos acharmos, possamos repetir com ufania: *O Paraná marcha na vanguarda dos povos e do progresso!* [134] (grifo no original)

Gradualmente os escritores paranaenses deixam de lado a contribuição africana à sua população e, ao menos por enquanto, mantêm-se em franca oposição aos imigrantes, vindos, esperava-se, para exercer trabalhos braçais, mas que disputam cada vez mais lugares nos negócios e começam a ocupar espaços na política.

---

[134] LEÃO, Ermelino A. de. O Jubileu do Paraná. Revista do Clube Curitibano, edição especial comemorativa ao cinqüentenário da emancipação. Curitiba: 19 de dezembro de 1903.

Mais tarde, já na década de 1920, Romário Martins irá finalizar o que começou, transformando figuras que já se encontravam dispersas nas lendas indígenas, como a gralha azul, a erva-mate e o pinheiro, em figuras míticas, *agora* vistas como símbolos "arquetípicos" da formação do Paraná. [135]

Esta era a filiação intelectual dos paranaenses, num contexto que, pela influência Simbolista, encorajava a elaboração de mitologias de origem desligadas das tendências cientificistas modernas do século XIX. Ao mesmo tempo, a rápida transformação do painel étnico e social do Paraná pela imigração européia mudava a experiência diária dos paranaenses, permitindo que, cada vez mais, se faça presente a visão do Paraná e de sua população como um *Brasil diferente*, visto como solução utópica dos problemas da nação, o que, como sabemos, terá desdobramentos ainda muito mais tarde no século XX.

*****

[135] BEGA, op. cit. p. 83.

CAPÍTULO II:

MODERNISMOS E NACIONALISMO: CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE.

No Paraná do início do século XX, como vimos, um meio cultural já consolidado procurava desenhar a face do estado com vistas à sua diferenciação política e ideológica. “Estudemos o passado para desvendar o futuro”, no artigo de 1903 de Ermelino de Leão - ele mesmo de tradicional família ervateira -, era uma das divisas dos que se propuseram a construir uma forma moderna de definir o Paraná, e que a partir de 1927 será chamada de Paranismo. Esta definição do passado, para “desvendar o futuro”, estava ligada aos objetivos políticos e à especificidade da formação econômica paranaense, uma sociedade agrária com estruturas estabelecidas desde muito antes da Emancipação, e, em grande parte, define também suas ambigüidades.

Essas preocupações não eram apenas regionais e o entendimento do que tinha sido o passado do Brasil, e da América Latina, estava sofrendo um processo de redefinição, como sumarizado por Dain Borges:

> Entre 1890 e 1940, os intelectuais brasileiros sensíveis, aos debates científicos – incluindo literatos e oponentes da ortodoxia científica – reverteram sua avaliação do legado africano. Inicialmente, a maior parte dos intelectuais [como vimos no primeiro capítulo] rejeitou a herança africana como uma das muitas perigosas e poluentes ameaças sociais que deveriam ser isoladas ou sufocadas. Por volta de 1920, eles passaram a reconhecê-la com um elemento intrínseco da cultura brasileira. [136]

Este processo, como veremos nas últimas seções do capítulo, acontece na mesma época em vários países latino americanos. As forças políticas envolvidas na seleção das contribuições para as identidades nacionais em formação, a partir das iniciativas para se inserir entre as nações civilizadas, negaram a miscigenação e as contribuições “populares” para depois acabar assumindo sua realidade como valor.

---

[136] BORGES, Dain. The recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890-1940. Luso Brazilian Review, vol. 32, n º 2, winter, 1995, pp. 59-78, p. 59.

A inversão na estratégia refletiu a crescente participação de elementos externos às elites, que, negociando sua inserção nos meios de influência, somam esforços para a afirmação das novas imagens.

Os intelectuais paranaenses da virada do século partem das mesmas referências usadas pela chamada geração de 1870, a saber, os padrões deterministas sobre a constituição física e étnica do país para tentar uma unificação cultural brasileira, perseguindo, no entanto, objetivos específicos. Aspectos românticos e escolhas estéticas associados à cultura do Império são mantidos, utilizados politicamente para definir sua especificidade, contra a idéia de Brasil homogêneo estabelecida sem sua participação. Na posição paradoxal de serem estabelecidos internamente e *recém-chegados* na nova estruturação política do país, esses pensadores elaboraram um construto teórico e simbólico novo, mas que manteve muitos valores provenientes da cultura tradicional oligárquica da corte.

Nesta contraposição, os interesses "conservadores" em política e arte, têm, então, motivações que vão bem além da simples preferência por formalizações "acadêmicas" ou "passadistas". Antes, fazem parte de complexas ações e reações das elites locais para manter o *status quo* interno e ao mesmo tempo diferenciar-se de figuras externas de dominação. Figuras que na Primeira República representavam a manutenção das oligarquias que administraram o Paraná até a Emancipação, e que, depois da posse de Getúlio Vargas em 1930, propõem uma visão de país nos termos de um "populismo" em que a elite paranaense não se reconhecia. Em seu lugar, constroem uma singularidade apoiada na visão romântica de sua constituição diferente, que, na prática, justificava a manutenção das estruturas sociais agrárias ameaçadas pela crescente industrialização.

Porém, o viés adotado não foi uma continuação direta da tradição, mas uma recombinação ambígua das formas românticas e naturalistas, acadêmicas e modernas, liberais e populistas, onde o próprio indigenismo manteve seu lugar. Esta mistura de continuidade e de quase rompimento será operacionalizada para erigir

uma formalização moderna que se diferenciasse da estética da capital da República, mas mais ainda das formulações modernistas paulistas pós 1922.

Mas, para entendermos as implicações políticas e sociais das escolhas "estéticas" e "modernas" é preciso que voltemos, rapidamente, ao século XIX para traçar uma rota das idéias de formulação e utilização das imagens visuais como retratos do Brasil e sua instrumentalização pelos modernismos.

a. A Academia de Belas Artes e a imagem do Brasil.

No Brasil, a construção da imagem unificada, e unificadora, da nação seguindo os propósitos de um poder central se entrelaça com a introdução de idéias modernas em arte, iniciada com a criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826. Afinal, Debret, o principal artista e pensador na Academia Imperial de Belas Artes, participava das discussões sobre o neoclassicismo e os desdobramentos estéticos do Iluminismo francês, introdutores do pensamento moderno nas artes e na cultura européias. É a Academia que na prática vai iniciar a discussão, do ponto de vista oficial, das formas de descrição visual da realidade local, a partir de artistas e pensadores internos ao processo social e cultural do país. Deste modo, no Brasil, as discussões políticas estão ligadas às idéias modernas em arte desde o seu início.

Quem inaugura estas elaborações é Manuel de Araújo Porto Alegre, que nasceu em1806 em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, e morreu em Lisboa em 1879. Porto Alegre chega ao Rio em 1827 e fez parte da primeira turma da Academia. Pintor, poeta, crítico e historiador da arte, foi um dos principais discípulos de Debret [137] com quem, recém formado, viajou à Europa em 1831. Foi o primeiro a estudar os artistas locais anteriores à chegada da Missão Francesa, lendo em 1840 o trabalho "Memórias sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense" em sessão do IHGB,

[137]Jean-Baptiste Debret, que esteve no Brasil de 1816 a 1831 com a Missão Artística Francesa, nasceu em Paris, a 18 de abril de 1768 onde faleceu a 11 de junho de 1848. Primo de Jacques-Louis David, introduziu na Academia Imperial de Belas Artes os padrões neoclássicos defendidos por seu primo e professor.

publicando-o na revista do Instituto, [138] de que foi membro desde 20 de abril de 1839 e orador de 1843 a 1855. [139]

Em uma carta de 1837, Debret o aconselha a desenvolver a "fina idéia de se tornar o historiógrafo do Brasil, honra pouco comum, que recai em suas atribuições. E que associa o artista ao *herói* (grifo de Naves) que ele representa". [140] Aceitando o desafio, Porto Alegre desempenha atividades como arquiteto, artista e organizador intelectual, trabalha diretamente sob as ordens de D. Pedro II e organiza saraus e concursos artísticos. Foi sócio do Instituto Histórico de Paris, e escreve para periódicos da corte, sendo considerado o fundador da história e da crítica de arte nacionais. Apesar da ligação com Debret, sua visão romântica de nação - e de artista - contrastava com o neoclassicismo dos "franceses" da Academia de Belas Artes.

Sua percepção da efetividade das artes visuais para funcionar ideologicamente na legitimação dos interesses do poder, e sua atuação junto ao Imperador para institucionalizar esta atividade são premonitórias e fertilizaram as discussões posteriores sobre a utilização de imagens do país na definição de seu "caráter". Seguindo as diretrizes do IHGB e adaptando-as às artes plásticas, defendeu a utilização das artes para a fixação de uma identidade nacional que deveria ser patrocinada pelo governo.

Demonstrando seu entendimento da função histórica das obras de arte, Porto Alegre escrevia em 1854 que "O escultor (...) é o tradutor da gratidão nacional, o ostensor da glória, o que perpetua a memória do homem, e o que o imortaliza". É sua a noção de monumento nacional, e, para isto, encaminha o processo e orienta o concurso propondo em 1839 a realização da estátua de D. Pedro I, que resultou na

---

[138] SQUEFF, op. cit. p. 132 e 158.

[139] Consultar: CHIARELLI, Tadeu. Notas a DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 77 [1ª. ed. 1888] e SQUEFF. Letícia. O Brasil nas letras de um pintor. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. O texto "Memórias sobre a antiga Escola Fluminense" foi publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 33, t. III, suplemento, pp. 547-57. apud SQUEFF, op. cit. p. 162 .

[140] DEBRET. Carta de 28 de outubro de 1837, apud NAVES, Rodrigo. A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 118.

enorme “Estátua eqüestre de D. Pedro I”, realizada em 1862. [141] Sua atuação, interesses e visão da efetividade da arte para fixar os grandes temas da história nacional provavelmente exerceram influência sobre seu genro, Pedro Américo, autor da pintura “Independência ou morte”.[142]

Porto Alegre foi um proponente do gênero paisagem, que, mais adiante na primeira metade do XX, iria pesar nas disputas iconográficas modernistas. A escolha da paisagem como forma privilegiada da arte nacional é o resultado de sua atuação na defesa de uma arte brasileira, mas que, passadas a etapas “atrasadas” da colônia, elaborassem imagens do Brasil sem a presença incômoda de personagens que não ajudassem a incluir o Brasil entre as populações “civilizadas”. Assim:

> A paisagem natural aparecia, então, como estratégia para afirmar a peculiaridade “brasileira”, sem no entanto enfrentar a variedade étnica e cultural da sociedade e, principalmente, a escravidão. A paisagem pitoresca – vazia de sujeitos como o índio e o negro – adequava-se perfeitamente ao projeto de um Brasil civilizado, branco e europeizado, pois evocava apenas um aspecto pitoresco, fornecendo uma visão exótica e tranqüilizadora de um país marcado por grandes contrastes. [143]

Esta adoção de um gênero artístico, além das conveniências citadas, inscrevia-se nos debates modernos europeus, pois a paisagem era um gênero polêmico. No início do século XIX, pintores ousados, no sentido de desafiadores dos valores acadêmicos, como Constable e Turner na Inglaterra e os Impressionistas franceses na segunda metade do século, adotam a pintura de paisagem, tornando sua prática aceitável de modo mais geral. O problema lá e aqui com a Academia é que a paisagem, assim como a natureza-morta, era um gênero considerado menor pela dificuldade, se não impossibilidade, de apresentar o elemento constitutivo fundamental da pintura tradicional: a *stòria*.

O tema político, literário ou mitológico nas boas pinturas acadêmicas transferia sua grandeza à imagem. Diante de uma paisagem, onde por definição nada

---

[141] SQUEFF, op. cit. pp. 232- 234.

[142] Para esta discussão ver o capítulo 4 de SQUEFF, op. cit. pp. 205-236.

[143] SQUEFF, op. cit. pp. 215-216.

acontece, o público acostumado a esperar uma solução nova para uma bem conhecida cena bíblica ou fato político nada encontrava, e, assim, sentia dificuldades em aferir seu valor ou qualidade. A aceitação da paisagem como tema, então, aconteceu aos poucos, ligada às disputas entre as tendências de ensino da Academia e sua utilização política.

Em agosto e setembro de 1872, depois da inauguração da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, o Ministro dos Negócios do Império, João Alfredo Corrêa de Oliveira, encomendou a Pedro Américo e Victor Meirelles duas obras a serem entregues entre quatro e cinco anos, respectivamente, sobre temas da história do Brasil. [144] As obras anunciavam a concretização de um projeto de elaboração de imagens constitutivas da formação da nação, contemporâneas no caso de Américo e retrospectivas no de Meirelles.

As duas pinturas foram mostradas ao público durante a Exposição de 1879, quando Manuel de Araújo Porto Alegre defendeu a criação de uma Escola Brasileira de Pintura. A "escola" de Porto Alegre foi lançada na Exposição Geral de 1879, "com obras apenas de artistas ligados (...) à instituição e à sua história", pretendendo estabelecer um pensamento artístico brasileiro, e apresentava obras devotadas às imagens do país, sua história e mitologia. [145]

Para Carlos Zílio:

> Seria necessária uma análise mais detida sobre o sentido messiânico contido nos projetos de Debret e de Porto Alegre e de como o *nacionalismo romântico* repercutiu sobre este último. O sentimento de origem e de redenção que estes projetos possuíam não serão estranhos ao Modernismo. Pode-se afirmar que já emerge da Academia o substrato dos princípios modernistas do *progresso* (atualização) e de *identidade nacional (nacionalismo)*.[146] (grifo meu)

---

[144] GUARILHA, Hugo Xavier. A Questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas: UNICAMP, História da Arte, dissertação, 2005, p. 7.

[145] CHIARELLI, Tadeu. In FABRIS, Annateresa. (Org). Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 59.

[146] ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2ª. ed. 1997, p. 11. [1ª. ed. 1982]

Desde 1879, pois, as idéias modernas e nacionalistas começam a se inscrever nos debates da arte brasileira, introduzindo desde então as disputas pela proeminência de estilos e visões de arte associadas ao modernismo.

a. 1. Academia e modernidade.

Por outro lado, desde aquele momento, a produção "oficial" já recebia apupos da crítica externa à instituição, que apontava seu conservadorismo e falta de ligação com a vida real brasileira. No início dos anos 1880, o contato com a produção moderna européia mostra suas consequências na produção, por Giovanni Battista Castagneto, [147] de uma pintura feita fora do atelier, ao "ar livre". Tal contestação dos padrões acadêmicos, para Zílio, faz dele o "primeiro artista brasileiro a se vincular à pintura moderna, ao desenvolver uma relação de filiação romântica e de comunicação emotiva com o real." [148]

A Exposição de Belas Artes de 1884 foi inaugurada em novos moldes, tendo sido pensada para se tornar um marco da nova produção artística nacional. No dia da abertura, o jornal A Gazeta de Notícias publica: “Inaugura-se, hoje, às 11 horas da manhã, com a presença de SS. MM. Imperiais, a exposição de belas artes na nossa academia. Esta exposição, relativamente rica, deve exercer uma influência manifesta sobre o futuro da arte no Brasil”. E, continua o articulista, lembrando que o público das artes deveria - deve ainda? - ser conquistado a outros interesses mais mundanos: “Esperamos, portanto, ver às quintas-feiras, o belo grupo elegante deixar duas ou três horas os armarinhos, e ir à exposição, com esta vantagem admiram as obras de arte, e *fazem admirar as obras mais belas ainda da natureza*”.[149] (grifo meu)

---

[147] (Gênova, 1851 - Rio de Janeiro, 1900). Chegou ao Brasil em 1875, estudou pintura de paisagem com Georg Grimm na Academia Imperial das Belas Artes entre 1882 e 1884.

[148] ZÍLIO, Carlos op. cit. p. 11.

[149] Exposição de Belas Artes. Gazeta de Noticias, nº. 236, ano X, sábado, 23 de agosto de 1884, p. 1. Contribuição de Camila Dazzi, transcrição de Hugo Guarilha. Texto disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>

A discussão sobre as obras que “fazem admirar as obras mais belas ainda da natureza” e sobre o tipo de pintura adequada para uma Escola Brasileira é reforçada pela atuação do paisagista e naturalista alemão Georg Grimm, professor e incentivador de Castagnetto, para que seus alunos deixassem o atelier e pintassem em contato com paisagem brasileira. Para Tadeu Chiarelli, "Grimm representou para a crítica e o público da antiga Capital Federal o artista que, pintando diretamente da natureza, provava que a obediência à 'verdade' do entorno, podia produzir obras de arte de qualidade e frescor". [150] A ação de Grimm provoca a cisão entre os membros da Academia e os novos artistas que, já dispondo de suporte na imprensa independente, começam a alterar a relação de forças no meio. [151]

A exposição de 1884 foi fundamental para a consagração da “nova geração de artistas. Georg Grimm, que a influenciou decisivamente, expôs quatro paisagens, Almeida Júnior aparecia com quatro telas, (dentre elas o ‘Descanso da Modelo’ e o ‘Derrubador Brasileiro’).” [152] Belmiro de Almeida, o paisagista Castagnetto, o positivista Décio Villares Rodolfo Amoêdo, também compareceram com trabalhos. Esta nova geração de artistas trouxe, de suas viagens de estudos à Europa, as modernas discussões sobre o Realismo e o Simbolismo para uma Academia já pensada como instituição merecendo reparos.

Para Angelo Agostini,[153] autor da Revista Ilustrada - dedicada à sátira política e de costumes e ele próprio artista e crítico de arte -, a única escola de pintura

---

[150] CHIARELLI, Domingos Tadeu: De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A crítica de arte de Mário de Andrade. São Paulo: tese, USP, 1995, op. cit. p. 280. Doravante citado como CHIARELLI, tese.

[151] No ano seguinte, Porto Alegre altera os estatutos da AIBA, determinando que: “O professor de paisagem (...) ficará obrigado a ir com os seus alunos mais adiantados estudar a natureza, e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes.” In Estatutos da Academia de Bela Artes – decreto nº. 1603 de 14 de maio de 1885, título V, seção IX, artigo 36, apud SQUEFF, op. cit. p. 212.

[152] GUARILHA, op. cit. p. 38.

[153] (Vercelli, Itália, 1843 - Rio de Janeiro, RJ, 1910) Artista gráfico, pintor e crítico de arte, chega ao Brasil em 1859, fixando-se em São Paulo. Com o clima político agitado, vai para o Rio de Janeiro. Tornou-se amplamente conhecido com a Revista Illustrada (de 1876 a 1891), provavelmente a mais importante manifestação da imprensa humorística e política do século XIX no Brasil. Dedicou-se também à crítica de arte e à pintura, participando várias vezes das Exposições

possível ao Brasil seria uma escola realista, que retratasse a "imagem física e humana do país" e que abandonasse os "métodos anacrônicos da Academia". [154] Segundo Chiarelli, a Revista Ilustrada iria "saudar em 1884 três jovens artistas recém-chegados de seus estágios europeus: Rodolfo Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Almeida Jr". Os artistas voltaram ligados a um "realismo burguês", bastante do agrado de Agostini, mas, com o estabelecimento na corte, acabam adaptados à situação local. Almeida Jr. volta a Itu e a São Paulo, Bernardelli e Amoedo obtêm cargos de direção na Escola, fazendo com que as disputas entre acadêmicos e paisagistas fossem diluídas na aceitação pela Academia de uma pintura de paisagem nacionalista, mas bastante aliviada das tintas realistas.

Já em 1885 estava clara a idéia da pintura de paisagem como possibilidade de construção de uma imagem da nacionalidade e, ao mesmo tempo, como contraposição "moderna" à pintura da Academia. O crítico e editor Félix Ferreira, já em 1885, demonstra a difusão desta noção, [155] escrevendo que:

> É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou a mãos pródigas por esta terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira. Quanto mais nos vamos afastando do período da Guerra do Paraguai, mais se vai extinguindo o entusiasmo popular por essas heroicidades de Riachuelo e de Avaí; eis porque os quadros dos srs. Pedro Américo e Vitor Meirelles que tratam de tais assuntos, vão pouco a pouco caindo no olvido ou na indiferença.
> Mas, ao passo que a pintura histórica de batalhas vai decaindo do gosto público, *os quadros de gênero e os de paisagem vão subindo de apreço*. A paisagem, os usos e costumes nacionais, são minas inexploradas, que os nossos artistas estão deixando em criminoso abandono, para esgotarem a inspiração nas grandes telas históricas, que não compensam

---

Gerais de Belas Artes e realizando uma individual no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1882. Ver: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_aa.htm>

[154] CHIARELLI, In FABRIS, op. cit. p. 60.

[155] Félix Ferreira, (Rio de Janeiro, RJ 1841 - 1898) escritor, jornalista, livreiro e estudioso da arte. Torna-se editor em meados de 1877, criando a empresa Félix Ferreira & Cia. Cria a coleção Biblioteca para Todos, que dedica, entre outros, dois títulos ao Liceu: *O Liceu de Artes e Ofícios e as Aulas de Desenho para o Sexo Feminino* e *A Imprensa e o Liceu de Artes e Ofícios*, ambos de 1881. Em 1885 lança um dos mais famosos livros sobre arte brasileira publicados no século XIX, Belas Artes, estudos e apreciações. Texto disponível em <http://www.dezenovevinte.net/>

> nem moral nem monetariamente tantos e tão aturados trabalhos para conseguir um desses quadros. [28] (Grifo meu)

A derrisão do gênero da pintura histórica, além das conotações especificamente artísticas, deixa ver também a crise por que passam os temas e representações do Império sob ataque do republicanismo. Mas, enfim, nota-se, portanto, já em 1885, no texto de Ferreira, a apresentação dos dois gêneros – já vistos como inovadores - que iriam representar as opções modernistas após a Primeira Guerra.

Como vemos então, a disputa entre "acadêmicos" e inovadores já estava instituída, dentro e fora da Academia, nas últimas décadas do século XIX. Estes inovadores eram apoiados por Luiz Gonzaga Duque-Estrada, o primeiro crítico regular de arte do Brasil, que em seu livro de 1888, A arte brasileira, defendia Pedro Américo e sua "Batalha do Avaí", contra o *academismo*, termo já usado negativamente, da pintura "Batalha dos Guararapes" de Victor Meirelles.

Ao mesmo tempo, as idéias "inovadoras" já circulavam em outros centros do país. Num artigo de 1892, na Revista do Clube Curitibano, intitulado *Au retour du Bal*, o articulista Ezequiel Freire narra o que à primeira vista pareceria uma descrição apaixonada de caráter erótico inusual para a época:

> *De volta do baile...* (...) Mlle. Rachel, a meio despida, tendo apenas a velar-lhe o corpo a orla de rendas amachucadas de sua camisa decotada, o seu espartilho de seda cor de rosa e a sua anágua de cambraia fina, expõe o belo colo de pomba farta, os ombros de curvas tão doces e os braços nus, às bafagens do úmido ar exterior e nem sente o arrepio que lhe percorre a epiderme. (...)
> A ingrata abandona-me, a mim e a tantos outros admiradores de sua beleza, para acompanhar ao Rio Claro o Dr. José de Negreiros, distinto amador de formosuras raras.
> Mlle. Rachel deixa-nos na viuvez de suas graças, para ir de hoje em diante fazer as delícias do domicílio daquele cavalheiro.
> Também ela vai por 800$, e eu não tinha essa quantia para fazê-la ficar.
> *Les femmes! Les femmes!*
> Eis o inconveniente de um poeta pobre deixar-se enamorar das formosas mulheres de Almeida Júnior, o simpático pintor ituano, autor de Mlle. Rachel, a deliciosa figura de sua última tela, - *Au retour du bal*. [156]

---

[28] FERREIRA, Félix. Belas artes, estudos e apreciações. Rio de Janeiro: Baldonero Carqueja Fuentes Editor. Pedro Jardim e Gaspar Impressores, 1885, pp. 223-224 apud CHIARELLI, tese, op. cit. p. 221.

O artigo evidencia o cosmopolitismo em que se inseriam os escritores, - e os leitores – da revista feita em Curitiba e sua articulação com as atitudes modernas, incluindo uma certa relativização dos costumes, do *fin de siécle*. Percebemos no texto a interlocução sem mediações com os acontecimentos artísticos da capital e, a despeito desta obra em particular, com pintores ligados aos temas "nacionais".

Mas a pintura de paisagem não era vista apenas como um meio "objetivo" de representar temas nacionais. Ela também estava ligada às noções de patriotismo e amor pela terra, e era associada aos valores modernos, cultos, dos habitantes urbanos europeus.

Evidentemente, tais associações eram desejadas pelos brasileiros ansiosos pelo pertencimento a uma cultura elevada. John Ruskin, o principal crítico de arte inglês da segunda metade do século XIX, permite entender, já em 1843, as associações esperadas do público culto da arte do período. Nele o crítico escreve que:

> (...) as faculdades que deste modo se recebem são hereditárias; de sorte que o filho de uma raça educada sente um instinto inato para a beleza, derivado das artes praticadas centenas de anos antes de seu nascimento. Agora bem, nota isto, que é uma das coisas mais belas da natureza humana; nos filhos de raças nobres, educados pelo ambiente de arte e ao mesmo tempo exercitados na prática das grandes ações, há um intenso deleite na paisagem de seu país como *memorial*; um sentido de beleza que não se lhes ensinou nem se pode ensinar a outros, uma vez que é neles inato e que é a chancela e a recompensa da persistência na grande vida nacional; pois a obediência e a paz de séculos inteiros foram difundindo gradualmente a glória dos respeitados antecessores pela terra ancestral, até que a maternidade do pó, o mistério de Démeter de cujo seio saímos e ao qual voltaremos, inspira em todas as partes o respeito local do campo e da fonte; a santidade do marco que ninguém pode derrubar e da onda que ninguém pode corromper, enquanto que as recordações dos dias gloriosos e das pessoas queridas fazem de cada rocha um monumento com sua inscrição espiritual e fazem formosas, em sua nobre solidão, todas as sendas.
>
> Agora bem; o amor instintivo da paisagem, ainda que reprimido pela ligeireza do temperamento, tem em nós essa profunda raiz que eu vos suplico desembaraceis em vossos espíritos de tudo o que a oprima ou mortifique, esforçando-vos por compreender com todo o vigor de vossa juventude que uma nação só é digna do solo e das paisagens que herdou quando, com todos seus atos e artes, os tornam mais formosos para seus filhos(...) [157]

---

[156] FREIRE, Ezequiel. *Au retour du Bal*. Seção variada. Revista do Clube Curitibano. Curitiba, 31 de março de 1892, ano III, nº. 6, p.6.

[157] RUSKIN, John. Arte primitivo y pintores modernos. Buenos Aires: Ed. El ateneo, 1944, [originalmente publicado em 1843] pp. 91-92, apud CHIARELLI, tese, p. 268-269.

A longa citação explicita um pensamento de época que ao mesmo tempo em que justifica a possibilidade do gênero da paisagem produzir obras sérias, justifica também a de, substituindo a função da pintura de história, servir ao propósito de despertar *em sua elite* o orgulho nacional. Com o tempo, este gênero de arte tornou-se dominante na Academia Imperial Brasileira que com a República passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes e vai influenciar sobremaneira a prática artística no Brasil. É a ele que Mário de Andrade vai se opor e é ele que irá dominar os interesses dos artistas paranaenses até bem tarde no século XX.

b - Iniciando o século XX: Modernidade problemática antes da Primeira Guerra.

Os modernistas brasileiros do início do século XX pretenderam o desligamento das tradições artísticas monarquistas e acadêmicas. Porém, o acompanhamento das interpretações da própria idéia de modernismo, utilizadas para justificar os diversos modos de diálogo com produção contemporânea nacional e internacional, acaba por problematizar esta pretensão de ruptura.

Na verdade, se mesmo se os discípulos brasileiros de Debret logo se alinharam ao Academicismo, este não deixa de ser desde já problematizado e de ter cores diferentes do europeu, pois aqui, como vimos, se:

> propõe um estilo baseado no Neoclássico que irá recebendo constantes influências "modernizadoras". (...) Ao fundar o que nomeou como Escola Brasileira de Pintura de estilo acadêmico e temática histórica, Porto Alegre pretendeu criar uma imagem afirmativa para um país recém-independente. [158]

Os exemplos de pintura que, pelo menos, mostravam independência em relação aos cânones da Escola, no final do século XIX e o início do XX, não se resumiram à produção do Rio de Janeiro. Temos, por exemplo, a produção do norueguês Alfredo Andersen, radicado no Paraná em 1893 e a partir de 1902 em

[158] ZÍLIO, op. cit. p. 10.

Curitiba, que desenvolve um trabalho pioneiro no tratamento da luz brasileira como assunto e da luz em geral como estrutura do quadro. O resultado destas pesquisas faz com que suas pinturas sejam um marco na produção extra-acadêmica nacional ao conseguir uma estruturação da imagem pela luz que o colocam em lugar único entre os artistas do período.

Almeida Júnior utiliza um tratamento realista - embora a luz de sua pintura “O derrubador brasileiro” fosse acusada de parecer com a luz de atelier -, para retratar cenas e personagens brasileiros com uma estrutura encontrável na pintura realista internacional. Eliseu Visconti aplica a paleta impressionista para executar cenas e paisagens banhadas por um impressionismo romântico bastante devedor do Simbolismo. Com Andersen, o problema é outro.

O artista que adotou o Paraná constrói em suas paisagens um espaço onde o elemento unificador não é mais o tema - pois na paisagem nada ou quase nada ocorre -, o desenho ou um estilo pictórico, mas a luz que permeia toda a pintura. Em sua obra encontra-se um poderoso, embora ainda pouco estudado, testemunho da utilização da luz brasileira, provavelmente fascinante para um olhar formado na Europa nórdica, não mais como ilustração ou registro, mas de modo extremamente inteligente, como o principal elemento estruturador de suas pinturas.

Assim, esta modernidade brasileira produziu sua possibilidade mesma de existir pela proposição de idéias modernas, e não pela contraposição a um academicismo, pois aqui não havia como "superar" estágios ainda não estabelecidos. Se entendermos produção "artística" como uma produção desenvolvida nos moldes da arte européia, a modernidade e a academia no Brasil só vão de fato iniciar este diálogo depois da Semana de Arte Moderna de 1922.

Até então havia mais elementos em comum que diferenças e a mesma necessidade fundamental, no sentido de fundante: o anelo de construir uma forma de expressão visual brasileira. Nesse sentido, **se** pensada a partir do estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes, deixando de lado - para facilitar a argumentação - a experimentação barroca, a arte brasileira já nasceu moderna.

Deste modo, no Brasil, a Academia e o "Modernismo" estão unidos na discussão de uma identidade nacional, perfeitamente alinhados com o *status quo* intelectual do período, ao contrário da produção modernista européia, que num impulso cosmopolita, à exceção do expressionismo alemão, buscava destituir as identidades, em busca de uma linguagem moderna comum. Ou como se vê num artigo de Ronaldo Brito, escrito em 1982:

> Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser* moderno. [159]

Para Brito, então, a questão especificamente local da nacionalidade:

> praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade européia desde Manet repudiava - o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição. [160]

Feições que, como vimos, eram tornadas visíveis no espelho da paisagem ou da pintura de gênero. Outra nuance do multifacetado modernismo brasileiro é a aposta numa sociedade moderna e tecnológica - já encampada por D. Pedro II, diga-se de passagem - ainda incipiente e a vivência nova das realidades urbanas modernas. A aposta otimista no futuro revela uma solução insólita para a queda de braço entre as visões do Brasil rural e urbano, eco das tradicionais alternâncias entre o litoral e o interior. A elite urbana e cosmopolita elege para seu retrato a imagem típica de um Brasil rural, no caso paulista e um "naturalismo" edênico, no caso paranaense.

Embora participando das discussões modernas européias, essas características fazem com que o meio artístico brasileiro, as artes plásticas em particular, concentre-se no debate sobre a nacionalidade e sobre que tradições incorporar à sua genealogia em construção. Tais características mostram a falta de funcionalidade analítica das dicotomias como moderno /acadêmico, ou linguagem/assunto, sob pena

[159] BRITO, Ronaldo, apud FABRIS, op. cit. p. 15.

[160] Ibid.

de se aceitar os termos propostos por parte de uma crítica e história da arte modernista ou incorrer num anacronismo, ao olhar a produção do período com o saber acumulado desde então.

Flora Süssekind, no texto “Cenas de fundação”, incluído na edição de Modernidade e modernismo no Brasil, apresenta outro elemento que contrasta as produções modernizadoras brasileiras e suas contrapartes européias. Para a autora, uma das características da literatura moderna seria a problematização dos mitos de origem, os temas tradicionais que chama de "cenas de fundação". A vivência nova das grandes cidades e a perda da crença na estabilidade trazida pelo testemunho das mudanças radicais na sociabilidade européia a partir do meio do século XIX, aparece na literatura como a experiência de um sentimento de deriva e perambulação.

Esta instabilidade básica, constituinte da experiência moderna européia, simplesmente não existe - até muito mais tarde - na literatura e nas artes plásticas brasileiras, envoltas seus inícios, numa batalha pela fixação de tipos do imaginário local. Deste modo, para Süssekind,

> Não é de se estranhar, aliás, que numa literatura pautada por uma repetida necessidade de autodelimitação e de produção e reforço de uma identidade nacional coesa - diretamente proporcionais, é claro, ao desenraizamento, ao dilaceramento, que, no entanto, a definem - , exatamente as "cenas de fundação" tenham se convertido em motivo privilegiado e de especial longevidade. [161]

Enfim, a literatura e as artes plásticas brasileiras apresentam, nas relações de continuidade e negação entre suas etapas históricas e estilísticas, uma complexidade e ambiguidade que não encontram paralelo fácil na arte e literatura modernas européias. A começar pelas relações com as instituições, de que os autores se aproximam para efetivar politicamente suas visões de nação e do nacional, e - apesar da pregação centralizadora da historiografia produzida pelos próprios modernistas -, pela presença de focos não acadêmicos de diversas naturezas em várias épocas e lugares do país.

---

[161] SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. In FABRIS, op. cit. p. 69.

Porém, apesar da especificidade no Brasil, a construção de uma identidade local não deixa também de fazer parte do projeto moderno como um todo. Este, como desdobramento das discussões em torno da relativização da centralidade do pensamento europeu pelas descobertas e pelas vivências coloniais, também foi um crítico da linha evolutiva clássica européia, segundo a qual a cultura superior da Europa "evolui" a partir do pensamento grego até o ápice do século XIX.

Muitas escolhas modernas, geralmente sob influência do pensamento romântico alemão do final do século XIX, são pela negação da "alta cultura" e da revolução industrial, em favor de uma vida "natural", da volta aos valores do *Volk* ou dos camponeses "primitivos", logo, para eles, mais "verdadeiros". Os casos de Cézanne, abandonando Paris e voltando à sua Provença, Gauguin indo ao Taiti, Van Gogh ao sul da França em busca de uma luz quase africana, Matisse indo ao campo e criando o *fauvisme*, mais os expressionistas alemães abandonando as cidades, são exemplos do mesmo fenômeno.

Este aspecto do modernismo, "a aproximação dos valores plásticos das culturas ditas primitivas", era um dado com o qual tínhamos que lidar, pois:

> estávamos, de fato, por uma questão de proximidade física, ao lado dessas manifestações outras que não as da tradição greco-romana. (...)
> O que dá, então, vitalidade ao modernismo no Brasil é a consciência do paradoxo entre o nacional e o internacional, engendrado pelas necessidades impostas pelas descobertas plásticas do movimento internacional da arte moderna, e percebida como discurso cultural pela inteligência de nossos modernistas de primeira hora, que fizeram o deslocamento de uma percepção visual para uma consciência de situação. A questão do internacional toma então, entre nós, uma outra dimensão que não se resume em moralizar se estamos na vanguarda ou na retaguarda da história. (...) Trata-se, sim, de saber o que em dado momento de nossa história cultural representa uma possibilidade real de invenção plástica do paradoxo nacional/internacional. [162]

Deste modo, embora tratemos disso depois, é preciso sempre lembrar que a “moralização” tinha objetivos que iam além da estética. Estava também a serviço de

[162] DOCTORS, Marcio, Desvio para o Moderno. In CAVALCANTI, Lauro (org). Quando o Brasil era Moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro*:* 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, pp. 37-39.

posicionamentos ideológicos que exigiam tomadas de posição estéticas, facilmente associadas por seus proponentes às políticas, teóricas ou partidárias, que defendiam.

b.1. A construção nacional paulista antes de 1922 e os imigrantes.

As primeiras décadas do século XX encontram a literatura brasileira em uma situação que outros modernistas, principalmente paulistas, viram *a posteriori* como decadente e sem direção. "O parnasianismo já tinha esgotado o seu momento de autenticidade", escreve Mário da Silva Brito em sua História do modernismo brasileiro. [163] Para preencher os espaços poéticos deixados pela musa marmórea dos parnasianos, surge, ainda no final do século XIX, um estilo de início chamado "pitorescamente" de novismo, um modo de nomear o simbolismo em literatura. Simbolismo, como já se viu, fundamental para o desenvolvimento de uma arte modernista no Paraná e que granjeia a antipatia dos nacionalistas pelas suas posturas aristocráticas, herméticas e preocupações místicas. Enfim, para Brito: "uma arte penumbrenta que era *acusada* de não possuir nenhum senso nacional. Sua ressonância é pouco mais que nula". [164] (grifo meu)

O trabalho de Mário da Silva Brito, cuja primeira edição é de 1958, é utilizado aqui com dupla intenção. Seu levantamento de informações torna o texto importante para quem quer estudar o período da virada do século até a Semana de 1922. Mas, e aqui, acima de tudo, o livro é um ótimo exemplo da construção que “compra” a versão, cuidadosamente elaborada por intelectuais como Mário de Andrade, de uma visão de arte moderna “nacional”, estabelecida segundo os autores paulistanos de 22. A partir daí, passa-se crescentemente a ver a arte “brasileira” deste ponto de vista, que se mantém firme como o demonstram as seguidas reedições da obra e da naturalização da redução do “modernismo brasileiro” à vertente da Semana de Arte Moderna.

[163] BRITO, Mário da S. História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974. [1ª. ed. 1958].

[164] Ibid. pp. 19-20.

Mário da Silva Brito, estabelecendo uma linha direta que, para ele, daria no modernismo paulista de 1922, continua tratando do simbolismo, esse "período cinzento que, no entanto, viria facilitar o surgimento da corrente modernista posterior. Deixara em seu espólio uma grande conquista que os seus sucessores iriam gerir até às últimas consequências: o verso livre" e, arremata acidamente, "ou pelo menos *liberé*". Porém, logo depois, o autor concede, embora ao mesmo tempo decretando sua condição “passadista”, que "em certas premissas simbolistas (...) se enraizarão, *futuramente*, algumas correntes modernistas". [165] (grifo meu)

Para Mário da Silva Brito, as transformações sociais, tecnológicas e econômicas ocorridas no final do século XIX e o início espetacular do século XX *prenunciam* um período de efervescência, e os artistas e pensadores estavam engajados nelas. Depois deste início espetacular, as coisas, claro, “tinham” que mudar em arte:

> E, chega-se enfim, à verificação de que o parnasianismo e simbolismo, cumprida sua missão histórica, estavam gastos, fatigados, e, de modo algum, correspondiam, agora, aos anseios de uma arte novamente marcada de características nacionais e que desse as suas específicas e próprias personalidades. (...) É que outros tempos chegavam, e, com eles, outros desejos estéticos, políticos e sociais. [166]

Mas, apesar da retórica triunfante, estes outros tempos traziam insegurança e ameaça às categorias sociais já estabelecidas e o fenômeno da imigração não é o menor deles. Nas entrelinhas das citações utilizadas, percebe-se o espanto pela presença repentina de milhões de imigrantes com costumes, línguas, - e habilidades – diferentes,e ao mesmo tempo e como já vimos, a urgência em se caracterizar o “brasileiro” para resguardar as posições estabelecidas.

Como vimos no primeiro capítulo, a chegada dos *outsiders* traz um novo perigo para os detentores dos privilégios: a ameaça da transferência do poder, pela troca de mãos das propriedades, empresas e, principalmente, do símbolo máximo do poder numa época em que a aristocracia ainda era rural: a posse da terra. Brito,

---

[165] Ibid. p. 20.

[166] Ibid. pp. 21-22.

elaborando cuidadosamente a substituição das antigas oligarquias agrárias paulistas pela nova população “moderna”, agora visível na esteira das ideologias voltadas ao “povo”, anota a preocupação dos tradicionais donos da terra. Inquietação como vista na citação de Antônio Carneiro Leão, escritor pernambucano que vivia e trabalhava no Rio de Janeiro, onde foi diretor geral da Instrução Pública e membro da Academia Brasileira de Letras. Para ele:

> (...) tamanha multidão de elementos estranhos, ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendências - sem uma hereditariedade que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados - constitui, talvez, um perigo para o nosso espírito nacional. (...) Sem o elemento estrangeiro (...) o desenvolvimento agrícola do estado, a sua afirmação industrial, seriam impossíveis. *Mas a posse da terra é a garantia da força econômica; enquanto ela estiver nas nossas mãos a grandeza é nossa!* [167] (grifo no original)

A "invasão" estrangeira, principalmente italiana em São Paulo, apesar das cortesias de praxe, foi para Carneiro Leão mais que "o mais inestimável fator da prosperidade paulista, dócil, laborioso, econômico, previdente, sóbrio." [168] Foi também, trazido em 1912 pelas mãos de Oswald de Andrade, então pelos vinte e dois anos, de volta de sua primeira viagem à Europa, um dos grandes rótulos das forças mudancistas na cultura brasileira do período: o Futurismo.

O jovem Oswald, com a tônica no *a*, como fazia questão de ser chamado, e apesar da idéia de ruptura com que foi associado - por ele mesmo e pelos críticos modernistas -, aproxima-se dos escritores maduros de sua época, em busca da inserção no meio literário dominado pelos parnasianos. Torna-se amigo de Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira e demonstrava admiração pelo paranaense Emílio de Menezes, para ele "um respiradouro naquele clima convencional de letrados do começo do século".[169] O ambicioso aspirante a escritor lembrava do amigo com certa ternura mas sem ilusões, embora ao escrever suas memórias esqueça que ele próprio era na época igualmente “vagamente católico”:

---

[167] CARNEIRO LEÃO, Antônio. São Paulo em 1920. Rio de Janeiro: Editor Anuário Americano, 1920, p. 26, apud BRITO, op. cit. p. 148-149.

[168] Ibid.

[169] BRITO, op. cit. p. 32.

> Destruía paspalhões e mediocridades, mas era até vagamente católico. Em política, por pobres motivos, pertencia à facção do ditador Pinheiro Machado. Suas teorias sobre o verso eram ridículas e, quando declamava a sério os sonetões desengarrafados de seu empolado parnasianismo, tomava a languidez de uma prima-dona de bigodes. E partia a cara de quem piasse contra a sua impoluta versificação. [170]

Ao mesmo tempo, a crítica moderna paulista, bem antes da semana de 1922, já procurava antecessores - por acaso não-cariocas? -, na construção de uma imagem pictórica nacional, pois Oswald em um artigo de 1915, intitulado “Em prol de uma pintura nacional”, tratava-a "em termos nacionalistas e fixa em Almeida Jr. 'como precursor, encaminhador e modelo', se bem não veja em seus quadros 'a marca duma personalidade genial, estupenda, fora da crítica'".[171]

Essa direção, dominante no discurso crítico modernista a partir do segundo quarto do século XX, perpassa as posições de vanguarda à esquerda e à direita políticas. Porém, estas posições polarizadas não dão conta da flexibilidade das atividades políticas dos escritores em suas tentativas de impor concretamente seus pontos de vista.

O também de “esquerda” Monteiro Lobato, o “bicho papão do modernismo”, diferia de Mário de Andrade em muitas coisas. Porém, ambos os críticos tinham mais em comum do que se faz parecer, ao defender uma arte nacional, mas sem admitir arroubos radicais. Mário defendeu explicitamente a manutenção de valores estáveis, "Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem e é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos".[172] Igualmente, Lobato, por seu lado, advogava que "Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude".[173]

---

[170] ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe. 3ª ed. São Paulo: 1976, p. 76 [1ª. ed. 1954]

[171] BRITO, op. cit. p. 33.

[172] ANDRADE, Mário, A escrava que não é Isaura. In FABRIS, op. cit. p. 98.

[173] LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. São Paulo: O Estado de São Paulo, seção Artes e Artistas, 20 de dezembro de 1917, apud BRITO, op. cit. p. 52.

As diversas formas de modernismo no Brasil não permitem sua redução a uma problemática unificada. Elas envolvem a busca de inserção nos debates internacionais e, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade nacional, logo única. Isso tudo em um cenário que envolvia literatos e teóricos da nacionalidade e os artistas plásticos, sempre necessitados da chancela desses literatos, empenhados em realizar visualmente suas proposições. Mas, ao contrário de uma visão, quiçá apressada, cara à crítica modernista do segundo quarto do século XX, este cenário recua longe no século XIX e inclui as contribuições de artistas e artesãos que chegam ao Brasil na esteira das grandes imigrações.

Marcio Doctors nota esta problemática pouco realçada, referindo-se à "ignorância (...) em relação ao papel que o imigrante europeu desempenha organicamente nas mudanças culturais que ocorrem no Brasil a partir do fim da escravidão e do Império, com a declaração da República e o início do processo de industrialização". [174]

Tem-se então um cenário cada vez mais complexo, em que "brasileiros" e imigrantes, estabelecidos e *outsiders*, envolvem-se - política e esteticamente - na construção de uma especificidade teórica e visual da nação. Ambos procurando, ao mesmo tempo em que situavam seus mitos de origem, estabelecer ou manter vínculos com um circuito intelectual e ideológico internacional.

Embora ainda não seja o momento de desenvolver esta questão, anote-se a assimetria social entre os literatos e pensadores da nacionalidade de origem luso brasileira e os artistas plásticos, a partir de então, frequentemente oriundos de famílias imigrantes. Esta assimetria se revela na menor importância atribuída a seus papéis, que se esperava fossem de meros executores das idéias dos literatos, na constituição de uma forma moderna de arte “brasileira”.

Mas, e talvez por isto mesmo, essa produção de artistas de origens diversas apresenta:

---

[174] DOCTORS, op. cit. p. 44.

> (...) um universo diversificados de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo - em especial, as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares -, (...) A despeito do projeto longamente acalentado de uma arte "brasileira", desde o nativismo de Alencar e Sílvio Romero até o caipirismo de Lobato, o modernismo converteu esse desígnio num resultado artístico palpável - *nacional estrangeiro* - que não podia ser outra coisa senão o suporte expressivo capaz de reconfigurar experiências sociais contraditórias em formas e linguagens externas, reformatadas em função das constrições locais de absorção e produção." [175]

Este caráter ambíguo apresenta outra duplicidade interna, na relação do modernismo nacionalista e suas matrizes internacionais e a da relação entre os teóricos, na sua maioria luso-brasileiros, e os formuladores visuais de suas idéias, cada vez mais constituídos por imigrantes ou descendentes. A ênfase na temática de gênero, das “vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares” e a expressão “nacional estrangeiro”, cunhada por Miceli, são exemplos das opções e circunstâncias às vezes contraditórias que se apresentavam aos modernistas paulistas.

As obras modernistas partem para uma construção mais narrativa e para a criação de imagens com alusões a elementos arcaicos de brasilidade, "nostálgicos de uma idade de apogeu econômico e artístico, nesse caso a reinvenção do barroco". [176] Mas a “reinvenção do barroco” veio mais tarde e, a partir dos anos 1920, a discussão sobre arte nacional faz com que parte da produção brasileira, notadamente a que seguia as idéias de Mário de Andrade, passe a renegar a pintura de paisagem como gênero “nacional” válido.

A pintura de paisagem como gênero pictórico foi então associada, por não representar os traços característicos de uma população mestiça, agora vista positivamente pelo viés andradiano, a uma inclinação burguesa por prazeres artísticos desvinculados das características “nacionais”. Logo, no contexto das ideologias voltadas às massas, alienado dos interesses populares. São provavelmente

---

[175] MICELI, Sergio, Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 20-21.

[176] Ibid. p. 140.

estes aspectos que levam Mário de Andrade, lutando para instituir sua visão de arte nacional, a negar "a produção paisagística brasileira do século XIX e início deste [do XX] como um elemento significativo para a constituição de um imaginário brasileiro". [177]

O músico, escritor e crítico está envolto num ambiente político e ideológico em que São Paulo demarcar suas diferenças em relação à "corte" da capital do país e à "oligarquia republicana" [178] pré-Getúlio. A partir daí, Mário polariza com a tradição "acadêmica", isto é, não paulista e não "moderna" na sua acepção, tratando-a geralmente como uma massa homogênea, deixando muitas vezes de reconhecer a complexidade da produção e as contribuições não ligadas às poéticas alinhadas aos seus modelos de modernismo.

c - Modernismo "brasileiro" e a semana de 22: radicalização e continuidade do caráter "nacional".

Mário de Andrade, que em 1928 escreveria seu Macunaíma: Um herói sem nenhum caráter, ainda perseguindo a definição do caráter nacional, desenvolve cada vez mais intensamente sua reflexão. Como muitos pensadores de sua geração, trata de estabelecer sua idéia de arte brasileira moderna e característica.

Em 1942 publica sua Pequena história da música, reescrita a partir de um texto de 1929, o Compêndio da história da música, onde declara:

> Nem bem a guerra de 1914 terminou, todas as artes tomaram impulso. (...) Se deu mesmo uma nova exacerbação nacionalista que para muitos países não tinha razão de ser, foi patriotada pura. (...) A pesquisa do caráter nacional só é justificável nos países novos, que-nem o nosso, ainda não possuindo na tradição de séculos, de feitos, de heróis, uma constância psicológica inata. [179]

---

[177] CHIARELLI, tese, p. 269.

[178] ANDRADE, Mário. Democráticos. In ANCONA LOPEZ, Telê P. (org.) Mário de Andrade: Táxi e Crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 159-160.

[179] ANDRADE, Mário de. Pequena história da Música. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976, pp. 194-195. [1ª. ed. 1942]

Nessa linha de pensamento, o movimento iniciado pela Semana de 1922 procura radicalizar as formalizações estéticas ao mesmo tempo em que radicaliza também as discussões envolvendo os tipos nacionais e as questões de pertencimento. Discute a definição étnica e cultural dos tipos constitutivos da brasilidade e contribui para o debate das idéias de caracterização do homem brasileiro, num crescendo que apenas vai ter uma definição, no seu aspecto ideológico, com a Segunda Guerra Mundial. Só então, por exemplo, as discussões explícitas de cunho racista deixam de ter livre trânsito na imprensa, arte e nas publicações científicas e médicas.

A cooptação de Graça Aranha é um exemplo do ambiente cultural pós Primeira Guerra que serviu de base para os artistas e escritores modernos paulistas. Ele já era um escritor reconhecido e membro precoce da Academia Brasileira de Letras, e sua escolha - pela tematização das questões da raça e da tipologia nacional -, como mentor quase oficial, demonstra a ligação com a tradição e a necessidade da sua chancela pelos jovens modernistas.

Graça Aranha, que teve uma formação monista e evolucionista na escola de Direito do Recife onde estudara com Tobias Barreto, havia publicado em 1902 o romance Canaã, que descreve a vivência de colonos alemães que conheceu quando juiz municipal em uma pequena cidade do Espírito Santo. Para Alfredo Bosi, sempre associando “modernistas” com a vertente paulista de 22, a obra é uma discussão do choque entre a cultura e a "mente germânica" e a selva tropical.

Seus personagens apresentam, segundo Bosi, as duas faces do "racismo e o universalismo", projetando “com nitidez um problema fundamental do século XX brasileiro, antecipando-se de muito à *tomada de consciência* dos modernistas".[180] (grifo meu) Na fala do personagem Lentz soam "ecos nietzscheanos (...) e os seus apoio científicos ainda sabem ao determinismo de Darwin.” [181]

Diz o personagem:

---

[180] BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 369.

[181] Ibid.

> Não acredito que da fusão com espécies radicalmente incapazes resulte uma raça sobre que se possa desenvolver a civilização. Será sempre uma cultura inferior, civilização de mulatos, eternos escravos em revoltas e quedas (...) Não Milkau, a força é eterna e não desaparecerá; cada dia ela subjugará o escravo. [182]

Lentz apresenta pontos de vista raciais em que, como já vimos no primeiro capítulo, toda miscigenação seria degenerativa, e a imigração européia, definida como elemento branqueador pela Escola do Recife, era defendida na fala de Milkau, o outro personagem:

> Falando-lhe com maior franqueza, a civilização dessa terra está na imigração de europeus, mas é preciso que cada um de nós traga a vontade de governar e dirigir (...) E no futuro remoto a época dos mulatos passará para voltar a idade dos novos brancos (...) aceitando com reconhecimento o patrimônio dos seus predecessores mestiços que terão edificado alguma coisa porque nada passa inutilmente na terra. [183]

Estamos familiarizados com esta discussão desde o capítulo anterior, mas a participação de Graça Aranha como fiador do modernismo ilumina a interdependência entre os "radicais" modernistas e o pensamento das gerações que os precederam e que, persistindo de muitos modos, foi a base de sua formação intelectual e ideológica.

O movimento paulista, pensado para vir à luz, esperavam seus idealizadores, de modo espetacular em fevereiro de 1922, revela mais uma vez as ambiguidades de um movimento que pretendia equiparar a produção “brasileira” ao que se produzia na Europa. O problema é que as ousadias estéticas modernistas aconteciam num meio intelectual e politicamente conservador, a alta roda da aristocracia cafeeira paulista, que disputava a hegemonia do poder político com o Rio de Janeiro.

Dito de outro modo, as pretendidas inovações e ousadias dependiam necessariamente do patrocínio, simpatia, e mesmo da simples possibilidade de entendimento de uma sociedade tradicional. Mesmo que a sociedade paulista mudasse rapidamente pela dinâmica do mercado internacional do café e pelas levas

---

[182] GRAÇA ARANHA, José P. da. Canaã. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1912, pp. 43-45, apud BOSI, op. cit. p. 369.

[183] ARANHA, op. cit. pp. 67 e 211, apud SCHWARCZ, op. cit. p. 153.

de imigrantes com pretensões sociais diversas das dos fazendeiros, industriais e políticos, as coisas não foram fáceis. [184]

Além disso, o momento em que os artistas mais dispostos ao contato com as vanguardas européias começam suas viagens é justamente o do refluxo das aventuras radicais na Europa do início do século XX. O final da Primeira Guerra Mundial traz consigo a emergência dos discursos nacionalistas e conservadores. Este movimento foi o chamado de Retorno à Ordem, que:

> remontava à iconografia greco-romana, aos paradigmas renascentistas, revelando uma atitude de recusa e hostilidade à estética cubista de veio abstratizante. Esse movimento também se traduziu numa revalorização do que se considerava "francês" autêntico, num esforço de promoção de artistas franceses como Derain, Vlaminck, Gromaire, Ultrillo e Dunoyer de Segonzac, espicaçando o sentimento de identidade regional por meio de suas pinturas de paisagens 'locais', em detrimento de Picasso e dos demais cubistas de primeira linha. [185]

Essa recusa está presente nos intelectuais afinados, por diversos motivos, com as idéias do retorno à ordem, denotando mais uma vez a renitente permanência de valores culturais pensados como “ultrapassados”. Mário de Andrade, em uma carta de 1923 a Tarsila do Amaral, adverte a artista sobre os perigos dos deslumbramentos parisienses: "Creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio.” [186] Aqui o crítico modernista mostra sua desconfiança em relação às formas mais radicais de arte contemporânea, e, é claro que uma expectativa tão ou mais cautelosa seria de se esperar em centros ainda menos cosmopolitas do país.

O que ao olhar anacrônico poderia parecer fragilidade da produção de artistas da época, explica-se inclusive "por não terem (...) logrado ultrapassar a barreira renitente dos padrões de gosto e sobretudo da irrisória taxa de risco estético a que

---

[184] Para esta discussão ver MICELI, Sergio op. cit.

[185] MICELI, Sergio, op. cit. p. 20, nota 1.

[186] ANDRADE, Mário de. Carta de 16 de junho de 1923, enviada a Paris, onde residia Tarsila do Amaral. In AMARAL, A. Tarsila, sua obra e seu tempo Apud CHIARELLI, tese, p. 15.

estavam dispostos os clientes domésticos".[187] Isto se confirma ao lermos os comentários posteriores de Mário sobre Di Cavalcanti, em 1932. Escrevendo sobre o pintor, tido como o idealizador a Semana de Arte Moderna, o mais influente crítico modernista do Brasil afirma:

> As teorias cubistas, puristas e futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem. (...) Se enriqueceu habilmente, sem perder tempo. Nacionalizou-se conosco (...) Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. *Não confundiu o Brasil com paisagem;* em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, *em vez de coqueiros,* mulatas, pretos e carnavais. [188] (grifo meu)

Vê-se que a preocupação com a construção da imagem nacional pela representação de sua paisagem e de seus traços físicos perde a importância para Mário de Andrade para dever, na sua opinião, ser substituída pelo que chamava de assuntos brasileiros: cenas de gênero e retratos estilizados de tipos "brasileiros".[189]

Mas estes tipos não eram unanimidade, como já se viu nas definições da constituição étnica “diferente” encontradas em teóricos paranaenses. Tais objetivos nem mesmo eram compartilhados por críticos e artistas da época, pois o que se lê na História da arte no Brasil, de Francisco Acquarone, [190] publicada em 1939, soa endereçado a ele:

> Isto me faz lembrar a mania que anda agora por aí de “arte brasileira”... Toda a gente (artistas e críticos) vive preocupada em descobrir as manifestações da chamada arte nacional. Um pintor expõe folhas de bananeiras, pinta um negro no meio delas, ou u’a mulata deitada, ou ainda uma baiana sambando e logo, a reunião dos entendidos sentencia com segurança: ‘aí está; estas são as diretrizes da arte brasileira...”.[191]

---

[187] MICELI, op. cit. pp. 91-92.

[188] ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. Diário Nacional, 8 de maio de 1932. In LOPEZ, Telê P. Ancona (Ed.). Mário de Andrade. Táxi e crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 527-28.

[189] CHIARELLI, tese, p. 18.

[190] Historiador da arte, artista e ilustrador, professor, crítico, escritor e jornalista, nasceu em 1898 e morreu em 1954 no Rio de Janeiro. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Rodolfo Amoedo e Baptista da Costa. Participa dos Salões de Belas Artes, entre 1926 e 1941, com paisagens, retratos, pinturas históricas e de gênero.

[191] ACQUARONE, F. História da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939 (1938 na lombada), p. 38.

As descrições da “chamada arte nacional” por Acquarone remetem diretamente, tanto às cenas descritas por Mário sobre Di, quanto à pintura “Bananal” de 1927 de Lasar Segall. O livro de Acquarone, que expôs suas pinturas e livros em Curitiba, na Sala de Exposições do Departamento de Cultura, na sede da Escola de Música e Bela Artes, [192] foi parte da biblioteca, desde 1945, do pintor curitibano Mário Rubinski e ilustra a permanência de valores estéticos alternativos à semana de 22 entre os artistas modernos, inclusive os paranaenses. [193]

Estas opções foram adotadas no Paraná, e a diferença “de pontos de vista”, vai levar à manutenção quase total do gênero da paisagem para a descrição da especificidade local, que oficialmente, como já vimos, não se reconhecia nas “mulatas, pretos e carnavais” andradianos.

c.1. A nação pelos bandeirantes: a origem das escolhas.

Apesar das constantes afirmações como as de Mário da Silva Brito, de que os "modernistas não têm mestres no Brasil", e que, continuando algo contraditoriamente, "Ou porque estão mortos ou porque, mesmo vivos, são como praticamente inexistentes para eles", [194] são seguidas as alusões a precursores e genealogias mesmo que não pautadas por uma sucessão cronológica imediata.

[192] De um recorte do jornal Gazeta do Povo sem data, no arquivo de Cássio Lopes, filho do pintor paranista Oswald Lopes. Não encontramos a edição do jornal para precisar a data da publicação e da exposição de obras e livros de Acquarone. Contudo, como a Sala de Exposições foi inaugurada em 1952 e Acquarone faleceu em 1954, pode-se atribuir este período para o acontecimento, o que, mais uma mais vez, demonstra a longevidade das idéias do crítico e pintor entre o meio artístico do Paraná.

[193] RUBINSKI, Mário. Entrevista. Curitiba, 25 de março de 2005.

[194] BRITO, op. cit. p. 137.

Além de notar a "ausência" de Machado e Euclides da Cunha, Brito nota que em 1911, ano da morte de Raimundo Correia, também morre Emílio de Menezes, que "influíra no gênio satírico de Oswald de Andrade". [195] Para ele, estas negações das origens têm também um ar de ressentimento com as contribuições históricas e este é um clima percorre o país nos anos 1920.

Segundo Brito, faltando dois anos para a comemoração do Centenário da Independência:

> há como que uma revivescência do mesmo sentimento que, no século anterior, gerara o romantismo e levara os nacionais a uma atitude antiportuguesa, jacobina, até. A exacerbação patriótica, agora como no século passado, atingia o velho Portugal. Não sem motivo, os modernistas desembocariam, como os românticos, no indianismo e no verde-amarelismo, no canto glorificador ao homem e à terra. [196]

A glorificação do homem e da terra toma várias faces, das construções “históricas” às formas de arte moderna, sempre com vistas ao estabelecimento da independência cultural e política. Foram os historiadores reunidos no IHGSP os "responsáveis pela valorização e popularização da figura do bandeirante (...). Nesta se estabelece uma relação entre a atitude valente e laboriosa daqueles primeiros aventureiros e um suposto perfil do estado e de sua trajetória vitoriosa".[197] A idéia épica do bandeirante está ligada à independência de São Paulo em relação à capital do país, e no momento em que os modernistas locais pareciam querer repetir o Ipiranga no Trianon as imagens de heroísmo intelectual e intrepidez estilística eram correntes nos textos e manifestações paulistanas. Esta era uma tendência nacional e no Paraná intelectuais como Romário Martins, como vimos, fundador do IHGP e também membro do IHGSP, efetuam essa “revivescência do indianismo” e atuam para a construção da imagem de um passado heróico associado a uma utopia futura.

Contribuição modernista paulista à xenofobia antilusa, a "tentativa de sistematizar a fala brasileira numa língua própria, o desejo de tornar válida a dicção

---

[195] Ibid.

[196] Ibid. p. 138.

[197] SCHWARCZ, op. cit. p. 132.

nacional, decorrem também de motivos políticos e sociais." [198] Enquanto os modernos paulistas - com a simpatia do regime getulista - decidem enterrar unilateralmente o regionalismo, no Paraná ele é a grande força política e estética.

Mas, as coisas não são simples e enquanto a política e a estética paulista, no final, acabam se postando na oposição ao regime central do Rio de Janeiro, no Paraná a posição é de alinhamento. A estrutura de forte orientação agrária e extrativista favorece a permanência de vínculos com as antigas formas de gestão econômica, política e, claro, cultural. Este alinhamento, porém não é um fato isolado, e nem mesmo especificamente brasileiro, pois acompanha um fenômeno comum às experiências européias que vinham de séculos anteriores.

Esse aspecto, muitas vezes descurado pela literatura e historiografia modernas, que privilegiam os aspectos "progressistas" como se fossem a regra, é a persistência dos valores, sociais e culturais pré-industriais dos estamentos dominantes europeus até bem dentro do século XX. Arno Mayer, no seu livro A força da tradição, [199] percebe um aspecto notável nas lutas pela implantação dos valores – políticos, econômicos e culturais – modernos na Europa, no período que vai da revolução francesa até a Primeira Grande Guerra. Para Mayer:

> Estudiosos com convicções ideológicas as mais diversas reduziram a importância dos interesses econômicos pré-industriais, das elites pré-burguesas, dos sistemas de autoridade pré-democráticos, das linguagens artísticas pré-modernistas e das mentalidades "arcaicas". Conseguiram-no tratando-os como resquícios agonizantes, quando não como relíquias, em sociedades civis e políticas em rápida modernização.
> (...) Com esse mesmo espírito teleológico, os historiadores culturais refletiram demoradamente sobre as realizações das vanguardas artísticas, ao passo que abandonaram sumariamente as culturas acadêmicas, como estando exauridas e obstruindo a marcha preordenada para o modernismo. [200]

Este "espírito teleológico" é utilizado por intelectuais para forjar e impor nacionalmente seu modelo de brasilidade, de cultura e de arte moderna brasileiras.

---

[198] BRITO, op. cit. p. 140.

[199] MAYER, Arno J. A Força da Tradição: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914. (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Cia. das letras, 1987.

[200] MAYER, op. cit. p. 15.

A “modernização” paulista, como vista por Sergio Miceli em Nacional estrangeiro, também é pontual e não linear. A permanência de valores e gostos tradicionais “amaciou” profundamente, tanto a produção de vanguarda dos artistas quanto o próprio gosto crítico de Mário de Andrade, que se declaradamente bate-se por motivos de “consciência social”, na prática milita pela manutenção dos critérios imutáveis das “grandes obras” da tradição.

Porém, no caso paranaense, o mesmo fenômeno apresenta sua outra face. Ao contrário da situação paulista, estabelecida e tendo definido uma política “nacional” pela sucessão de presidentes ligados à aristocracia cafeicultora, a do Paraná mantinha suas bases econômicas no sistema ervateiro e uma situação periférica em termos dos alcances políticos. Deste modo, a produção artística ligadas ao Paranismo, dependente das antigas formas agrárias de produção e de gestão política, lança mão de elementos estilísticos que, embora modernos, no sentido de não acadêmicos, ligam-na mais aos valores da “alta cultura” do Império e Primeira República que às tendências homogeneizadoras, informadas pelas ideologias voltadas às massas.

Para Mário da Silva Brito, a decadência do regionalismo teria seu desfecho no poema Juca Mulato, de Menotti del Picchia, que para ele é a marca do fim da época agrária que, no início da industrialização, "começa a comprometer os alicerces rurais do Estado." [201] Olhando apenas para trás no tempo, Mário da Silva Brito não discute a existência das idéias de Gilberto Freyre e seus seguidores e o romance regionalista nordestino, como nas obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, ou o de Érico Veríssimo, todos exemplos de literatura modernista, e, ao mesmo tempo, com tratamento diverso das proposições das de 22.

O próprio Lobato continua sua produção e atuação que embora não reconhecida pelas linhas oficiais da crítica modernista paulista, o é pelos próprios

[201] BRITO, op. cit. p. 141.

artistas, mesmo os mais combativos do movimento. Oswald de Andrade escreve em 1943 um artigo dedicado aos 25 anos de Urupês.

"Meu velho amigo", começa o poeta,

> Transcrevo de um diário: "Na salinha da revista metralhada de estalidos de Remington, Lobato tira talões de recibo e berra para o Caiubi - 10 Urupês, 30 sacis, 40 Mulas-sem-cabeça. Nacionalismo e comércio. O país que lê". (...) Hoje passados cinco lustros, é você quem reclama a sua parte gloriosa na recuperação da nacionalidade que alguns daqueles moços iam arduamente tentar nas lutas da literatura. (...) de fato Urupês é anterior ao Pau-Brasil e à obra de Gilberto Freire.
> Mas você Lobato, foi o culpado de não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a *Semana de Arte de 22*. (grifos no original) Você foi o Gandhi do modernismo. (...) Se Anita e nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria seus salões à *Semana*. [202]

As posições e a atuação do escritor estavam de acordo com muitas das idéias modernas em literatura - embora pouco ou nada presentes nas suas apreciações sobre pintura. Mas lembrança de sua trajetória é importante para se pensar como as várias formas de arte moderna se desenvolveram, optando por formalizações que não contradiziam as preocupações lobatianas.

Se levarmos em conta a narrativa de Mário da Silva Brito, é com esta visão - quase hegemônica -, de São Paulo moderna, cosmopolita e vibrante, que os jovens paulistas, ainda futuristas naquele momento, olham para o Brasil. Brito lembra de um texto de Oswald para o Jornal do Comércio, em que o poeta escrevia: "São Paulo, a melhor fatia racial a expor na vitrina do Centenário, tem a decidir o que dará em matéria de arte à curiosidade estrangeira".[203] Pois a preocupação dos jovens era a mesma: "*O Brasil* há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária".[204] (grifo meu)

---

[202] ANDRADE, Oswald. Ponta de lança. 2ª. ed. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1971, p. 3-4. [1ª. ed. 1945]

[203] ANDRADE, Oswald. Arte do Centenário. São Paulo: Jornal do Comércio, 16-05-1920, apud BRITO, op. cit. p. 174.

[204] Holanda. Sérgio Buarque de. Originalidade literária. Correio paulistano, 22-04-1920 apud BRITO, op. cit. p. 176.

O elemento fundamental do modernismo paulista, vemos, é sua visão especificamente paulista do “nacional”, do "bandeirante voluntarioso (...) nas novas bandeiras das conquistas novas".[205] O mesmo espírito aguerrido, embora em tom oficialista, ecoava no discurso de Oswald de Andrade no banquete oferecido em 1921 a Menotti del Picchia no Trianon, onde eram feitos os banquetes de lançamento dos candidatos das oligarquias aos governos do estado e nacional. Um jantar oferecido pela alta roda política e cultural de São Paulo, onde os jovens poetas entram com um “desafio”, um discurso, porém, que formalmente estava mais ligado ao parnasianismo que ao movimento que anunciava.

Discursa Oswald:

> Venha talvez chocar, senhores, esse tinir de armas heroicamente arengadas em pacífica consagração literária, mas nós, que arrogantemente subimos os espantosos caminhos da arte atual, por força de havermos de trazer, como soldados em campanha, um pouco do nosso farnel de assaltos. [206]

Segundo Mário da Silva Brito, em 1920 o grupo já tinha decidido o lançamento espetacular das suas idéias nas comemorações do Centenário da Independência, em 22. Já Mário de Andrade, em seu discurso de 30 de abril de 1942 sobre o Movimento modernista, declara: "Por mim não sei quem foi, nunca sube, (sic) só posso garantir que não fui eu. (...) alguém lançou a idéia de se fazer uma semana de arte moderna, com exposição de artes plásticas, concertos, leituras de livros e conferências explicativas. Foi o próprio Graça Aranha? Foi Di Cavalcanti?...".[207]

Se, como quer Brito, a vontade de apresentação de um modo - paulista - de fazer arte moderna já existia desde 1920, a poética modernista ainda não estava tão clara para seus pioneiros. Em 1921, Menotti del Picchia, em texto detratando os

---

[205] PICCHIA, Menotti del. Novas Correntes estéticas. Correio paulistano, 3-03-1920 apud BRITO, ibid.

[206] BRITO, op. cit. p. 181.

[207] ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In Aspectos da literatura brasileira, op. cit. pp. 234-235.

estilos "passadistas", põe no mesmo saco os índios românticos de Alencar e a obra escultórica do Aleijadinho, que em pouco seria elevada por Mário de Andrade - depois da “Viagem da descoberta do Brasil”, de 1924, com o grupo modernista e Blaise Cendrars às cidades históricas de Minas Gerais -, a ícone de um estilo brasileiro por um representante étnico da brasilidade.

Do mesmo modo, a descoberta de Brecheret, por Oswald de Andrade, demonstra a presença de um olhar formado nas formas artísticas ligadas ao *art-déco* e a uma formalização decorativa de estilo internacional, encontrada também no escultor paranaense João Turin, que dividiu atelier com Brecheret em Paris.

Para os modernos paulistas, tratava-se de combater os símbolos de uma concepção para eles ultrapassada de literatura nacional, piegas e incompatível com os valores da sua nova - e ainda em definição - sociedade brasileira. O título heróico-satírico dado à viagem a Minas, assim como às “viagens etnográficas” de Mário de Andrade, mostram, também, a posição de “descobridor”, com a acepção associada de “definidor”, da nova visão do Brasil. E com o ataque ao parnasianismo vem a denúncia do regionalismo da moda, afinal, estes seres urbanos apaixonados pela técnica e ritmos modernos não se reconheciam nas feições do caipira lobatiano. Ademais, “o mono burlesco que vive sentado sobre os calcanhares, indiferente a tudo, retardatário da espécie e trôpeço (sic) ao progresso do país, não pode ser o protótipo da alma nacional”. [208]

A postura bandeirante de conquista se revela em declarações como a de Oswald, para quem, "A questão racial entre nós é uma questão paulista. O resto do país, se continuar conosco, mover-se-á, como o corpo que obedece, empós (sic) do nosso caminho, da nossa ação, da nossa vontade".[209]

---

[208] MOTA FILHO, Cândido. A literatura Nacional. São Paulo: Jornal do Comércio, 3-10-1921, apud BRITO, op. cit. p. 201.

[209] ANDRADE, Oswald. Reforma literária, Jornal do Comércio, São Paulo: 19-05-1921. apud BRITO, op. cit. p. 204.

Vemos então que o cosmopolitismo e a admiração por uma produção moderna européia, não a das vanguardas radicais do início do século, mas as do Retorno à Ordem, foram os modelos para os artistas que buscavam uma arte brasileira, isto é, moderna, mas apoiada em princípios seguros e "imutáveis". Princípios compartilhados mesmo pelos adversários das novidades estéticas, como o citado Francisco Acquarone, que ainda em 1939 escrevia, mas para desancar “o” modernismo:

> A arte sempre teve princípios imutáveis. Seu supremo sonho foi sempre a perfeição. Nunca a deformação. Nos dias de hoje ao invés do artista corrigir a natureza, no sentido do mais belo, deturpa-a no sentido do monstruoso. (...) A arte modernista transforma os seres belos em aleijões hediondos. [210]

Esta contradição no reconhecimento da nova natureza da metrópole industrial urbana e a vontade da uma arte com sólidas raízes nacionais, cria uma tensão que vai marcar as especificidades da produção paulista em relação aos outros modernismos brasileiros. Ao mesmo tempo, os acontecimentos políticos locais e internacionais acabam incorporando definitivamente à discussão artística o componente ideológico nacionalista.

c.2. As formulações do caráter e do estilo nacionais. (e dos recém-chegados).

O tal caráter nacional era problemático por definição, pois se a "raça brasileira" estava sendo diluída pela imigração e os modelos de modernidade eram tomados da Europa, na prática o que se via era uma sensação incômoda pela presença de uma nova concorrência. Mário de Andrade, que não era exatamente um “estabelecido” entre os aristocratas paulistas à época da semana de arte moderna, passa a sê-lo quando a relação é com os imigrantes. Mário chega a usar seus artigos na imprensa para congratular "aqueles particulares paulistas que encomendam obras de artistas brasileiros modernistas, em contraposição a um membro da família

[210] ACQUARONE, F. História da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939, pp. 35-36.

Matarazzo que, entende-se, teria contratado um escultor não nacional para a elaboração de um túmulo". [211]

Em um artigo de 1938, arrolado por Mário da Silva Brito, o crítico carioca Tristão de Ataíde assinala, junto com o final tardio do século XIX com a Primeira Guerra Mundial, o fim de vários estilos e modos de arte, entre os quais elenca:

> o fim do simbolismo, com Cruz e Souza, com Alfonsus de Guimarães, com Nestor Victor, com os poetas do Paraná; o fim da crítica racionalista, com a trípode famosa - Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Júnior, que foram por tanto tempo a consciência racionalizada de nossas letras". [212]

É interessante notar como o crítico alinha como "finados", estilos opostos de pensamento, como o misticismo simbolista e o racionalismo da Escola do Recife encarnado pelos críticos à volta de Sílvio Romero. Listagem provavelmente escolhida de modo a “orientar” a história na direção modernista. Ao mesmo tempo, também é interessante perceber que os pressupostos teóricos na base, por exemplo, do racionalismo evolucionista de Romero ou as idéias taineanas, permanecem como formadores dos critérios estéticos de Mário de Andrade.

Como notou Tadeu Chiarelli:

> Se forem retomados os textos que Mário de Andrade escreveu sobre o Aleijadinho, Lasar Segall e Cândido Portinari será visto que, por trás do cuidado com que o autor analisou a produção e a originalidade de cada um desses artistas, estava a teoria tainiana estruturando-lhe todo o pensamento. Embora Mário de Andrade se preocupe em analisar as peculiaridades estilísticas de cada fase de cada artista (o que também Taine contempla em seus escritos), e escreva com uma qualidade e uma originalidade que quase sempre nubla suas premissas teóricas, pode-se dizer que a base de seu raciocínio está centrada no binômio tainiano - raça e meio. (...)
> Portanto, todas as outras fontes usadas pelo crítico em seu ensaio sobre Lisboa - Joaquim Nabuco, Silvio Romero, as teorias expressionistas e da Nova Objetividade alemã - todas elas parecem estar subordinadas à estrutura teórica determinista do historiador francês, dando-lhe as bases "sociológicas" para as demais considerações que realiza ali. [213]

---

[211] ANDRADE, Mário de, “Celso Antonio”. São Paulo: Diário Nacional, 26 de junho de 1928 apud CHIARELLI, tese, p. 39.

[212] BRITO, op. cit. pp. 135-136.

[213] CHIARELLI, tese, pp. 303-304.

É sempre bom realçar como as idéias de Taine permeiam as formulações básicas do pensamento de arte brasileiro, independente das afiliações estéticas. O próprio Francisco Acquarone, opositor, como visto, dos modernismos e crítico das tentativas de formulação de uma arte brasileira pela adoção de "assuntos nacionais", escreve:

> (Taine) Afirmou que em cada país floresce uma enorme planta humana; esta planta cresce, amadurece, e produz flores e frutos. Os frutos são: a ciência, as indústrias, em resumo, as suas conquistas materiais; e a flor de cada povo é a sua arte. (...)
> Está claro, pois, que para estudar a Arte de um país, faz-se mister conhecer antes, as condições em que ele se criou e se desenvolveu. (...) Sem uma não se poderá compreender a outra.
> Vejamos, portanto as causas que influíram, - e estão influindo ainda, - na formação da raça que habita o nosso país (...) só assim vocês terão uma noção precisa do "clima" onde se verificou a inflorescência dessa arte que anda por aí... [214]

Ao estudar, com uma posição bem definida, essa "arte que anda por aí", Acquarone credita sua alusão a Taine, à negação da existência de uma arte brasileira e as concepções da formação do povo brasileiro, à obra de 1888, A arte brasileira de Gonzaga Duque, de onde adota inclusive a definição da constituição inicial da população, acrescida por ele de comentários derrogatórios.

Ele escreve: "Principiou então a Metrópole a enviar para cá uma colonização de judeus e degredados, *gente da mais baixa espécie*". [215] (grifo meu) Se associarmos esta alusão pejorativa à descrição precisa da obra de Lasar Segall na outra citação, e pensarmos que foram escritas à época dos namoros do regime getulista com o nazi-fascismo, podemos perceber as nuances de anti-semitismo presentes na imprensa da época, e que, de resto, não estão ausentes mesmo nas opiniões andradianas. [216]

---

[214] ACQUARONE, op.cit. p. 49.

[215] ACQUARONE, F. op. cit. p. 50. A afirmação é uma citação quase direta de Gonzaga Duque que escreveu: "(...) além de nos enviar a metrópole uma colonização de judeus e degradados." In DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. A Arte Brasileira. 2ª. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.53. [1ª. ed. 1888]

[216] Para este assunto, consultar CHIARELLI, tese, quarto capítulo, p. 104, cap. 6, p. 160 e capítulo 11, p. 304.

O personagem Chico Fumaça fala aludindo ao texto acima do desenho: "Viu seu Israel, se sair a guerra os italianos vão ficar engarrafados". Ao que o personagem "Seu Israel" responde: "Neste caso seria bom, desde já, ver quem tem garrafas vazias para vender". A Charge de Eloy, foi publicada, em 1939, mesmo ano da História da Arte no Brasil, de F. Acquarone.

Estas "opiniões" não se restringiram ao campo intelectual, como informa o escritor paranaense Valfrido Piloto, em seu texto "Dario Velloso e aqueles fins de 1935." [217] Piloto, que era membro da Academia Paranaense de Letras e delegado de polícia durante a intervenção de Manoel Ribas no Paraná, conta que em fins de 1935 a Intentona Comunista no Rio, dera pretexto para um aumento da repressão política:

> Daí as cartas anônimas e as insinuações de ódio ou de interesses inferiores desabarem em grossas cargas, dia e noite. Ocupando eu a Delegacia Auxiliar, então também com as atribuições hoje inerentes [O texto, escrito por volta de 1949, foi publicado em 1975] à Delegacia de Ordem Política e Social, antevi, de pronto, a desgraça. (...) *Eram ordens do Rio, ordens do Palácio, ordens da Chefia*. (grifo meu)
> (...) Estivemos num período em que as constatadas falsas denúncias de cartas anônimas postas no lixo pelo Delegado, vinham prevalecer, iniquamente, através de segundas vias remetidas aos mais poderosos. (...)
> E urgia, agora, uma atitude corajosa, pois sobreviera ordem absurda e nada inteligente: - *Recolher à Casa de Detenção, incomunicáveis, todos os judeus, e forçar, até, uns tantos, a saírem do Paraná. Nascera da Chefia essa recomendação, com apoio, depois por mim verificado, do Chefe do Governo*. (grifo meu) [218]

[217] PILOTO, Valfrido. Dario Velloso e aqueles fins de 1935, In Cogitações e retratos. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1975, pp. 35-41.

[218] Ibid. pp. 37-38.

Piloto, mostrando como funcionavam as relações de poder entre as autoridades e círculos próximos, conta então como recorreu ao poeta simbolista Dario Velloso, já então retirado em seu Templo das Musas, onde presidia cerimônias neo-pitagóricas. Piloto continua: "Ninguém mais idôneo: amigo do Chefe de Estado, contando existência toda devotada aos princípios morais, inigualável propugnador da liberdade e da justiça, e, somado a tudo isso, chefe maçon de incontrastável influência".[219]

Ouvindo a narrativa, sempre segundo Piloto, o "encanecido doutrinador" acede em intervir junto a Manoel Ribas: "Precisamos fazer alguma coisa. O Ribas tem bons sentimentos, e amanhã cedo, sem falta, irei à casa dele". E, finaliza, Valfrido Piloto, no outro dia é chamado ao Palácio onde o interventor ordena que "eu fosse verificar a necessidade de retê-los ou não por mais tempo, e soltasse sob minha responsabilidade..." [220]

A narração de Valfrido Piloto demonstra a presença, além do discurso, das atitudes anti-semitas, oficiais e vindas da população, no Paraná da época. E, voltando a Francisco Acquarone e ao campo das disputas simbólicas, as idéias do crítico se apoiavam num texto de Gonzaga Duque no mesmo livro em que, em 1888, escrevia sobre a inexistência de uma arte plástica brasileira madura, reconhecendo a prioridade da literatura:

> O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional. Onde o Y-Juca-Pirama, os Timbiras, a Marabá, o Guarani, Mimosa e Mauro? Onde as cenas tão comoventes da *Cachoeira de Paulo Afonso* e do *Guarani*, as descrições tão verdadeiras dos poemetos de Varella, os personagens tão simpáticos de Bernardo Guimarães e Souza, os tipos comuns e bem delineados de Francisco de Almeida e Macedo? Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas da roça, da existência das *fazendas*, dos costumes dos escravos? [221] (grifos no original)

---

[219] Ibid. p. 39.

[220] Ibidem.

[221] DUQUE ESTRADA, op. cit. p. 258.

O programa delineado por Gonzaga Duque é quase o mesmo, embora motivado por diferentes valores sociais, que os propostos por Mário de Andrade, na citação sobre Di Cavalcanti, em 1932. E é o próprio Luiz Gonzaga Duque Estrada quem nota a já então estabelecida diferenciação social atribuída aos artistas plásticos, dizendo:

> Ora, sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam ao brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de *negros e mulatos*, medrada em um país onde não estão ainda desenvolvidos o luxo e o bom gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podem educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar nas *Academias*. (grifos no original) [222]

Os literatos modernos do Paraná, ainda no início da convivência com os artistas imigrantes, dão mostras de envolvimento direto com as idéias do crítico carioca, em artigos com tintas simbolistas, e decididamente modernas, como o de Emiliano Perneta, endereçado a Duque Estrada, na Revista do Clube Curitibano de 1895:

> Dize-me uma coisa, Duque, para onde vamos nós? Que diabo de arte é a nossa, feita de loucuras, de nervos de paradoxos, de contradições?
> Que espetáculo é este que nós estamos apresentando à face do mundo, mais triste, mais nervoso do que o descabelamento romântico de 1830 que nós tanto censuramos? (...)
> Ah! O fim do século! Quanta coisa interessante iremos nós assistir!
> Assistir e representar, meu querido Duque, porque nós também fazemos parte desse bando que há de dançar sua valsa macabra. (...)
> A pintura nos dará a nudez, o quadro extravagante; a música nos torcerá de jeito que mal se poderá ouvir; a poesia será a epilepsia; a escultura provocará desejos de morder, sangrando a gengiva.
> Para onde vamos nós, ó Duque?
> Eu não sei, mas eu sinto que descemos a um inferno de delícias supremas. [223]

Percebemos então a presença do substrato comum às várias idéias modernistas, que a partir do final da segunda década do século XX começa a definir suas ramificações.

---

[222] DUQUE ESTRADA, op. cit. p. 261.

[223] PERNETA, Emiliano. Arte moderna (ao Gonzaga Duque Estrada). Revista do Clube Curitibano, ano VI, nº. 11, 15 de junho de 1895, p. 7-8.

d. Modernismo e nacionalismo.

A partir da década de 1920 – e mais fortemente de 1930 -, Mário de Andrade burila seus conceitos de arte nacional e do caráter do "gênio plástico" brasileiros. O músico, escritor e crítico, literário e de artes plásticas, formula posições que incluirá nas discussões getulistas, sobre a necessidade de uma arte nacional à altura da imagem moderna da nação. Mas Mário também rejeita, como vimos, os radicalismos de uma vanguarda associada pelo regime getulista ao liberalismo dos regimes "burgueses", que produziriam intelectuais individualistas, rebeldes aos governos constituídos, separados da população pela adesão a poéticas ligadas a modismos e valores transitórios.

O principal assunto do pensamento brasileiro de todas as linhas políticas e estéticas, desde o período anterior ao término da Primeira Guerra Mundial até o início da primeira gestão de Getúlio Vargas, está presente de modo exemplar em Mário de Andrade que:

> vinha estruturando e manifestando com clareza os seus posicionamentos estéticos **e** ideológicos perante a questão da *identidade nacional que a arte brasileira deveria assumir*. Seus ensaios sobre a arte colonial publicados em 1920, seus artigos "Convalescença" (1923), "O Aleijadinho" (1928) e o texto que escreveu sobre a fase pau-brasil de Tarsila do Amaral (1927), entre outros, dão provas irrefutáveis que (...) a questão ideológica (onde estava a preocupação com a identidade da arte brasileira) era um problema inseparável da questão estética. [224] (grifo meu)

Este programa apresentava problemas para a sua implantação, principalmente os da dificuldade de trânsito, ou comunicação, entre os artistas e a sociedade que os abrigava ou literalmente os sustentava. Em outros termos e como já vimos, era necessário que a audiência estivesse na mesma frequência dos artistas e suas obras.

Como escreve Tadeu Chiarelli sobre o modernismo paulista:

> Se o modernismo, na figura de Mário de Andrade, optasse por um engajamento nas propostas de vanguarda, estaria se colocando ao lado do que de mais desestruturador ocorria na época, em termos estéticos e artísticos - sobretudo ao lado de correntes que não entendiam a arte apenas como forma de representação ou mesmo interpretação reconhecível do mundo real. Nessa opção, corria o risco de não conseguir responder à demanda do

[224] CHIARELLI, tese, p. 324.

> ambiente artístico local, preocupado com o resgate do brasileiro na arte. E não apenas à demanda artística local. A fixação do homem brasileiro passa a ganhar foros de necessidade nos anos 30 e 40, como uma resposta ao ambiente sócio-político do país.
> Por outro lado, se optasse por um ou por vários vieses do retorno à ordem, o modernismo, ao mesmo tempo que cumpriria o resgate do homem brasileiro, não deixaria de colocar igualmente a arte local em situação de igualdade com uma parcela significativa da produção internacional, justamente pela presença desses realismos na cena mundial. [225]

Este modernismo de tonalidades rebaixadas se coloca como a alternativa possível para um meio que necessitava definir uma identidade ao mesmo tempo moderna e local, mas que fosse, acima de tudo, uma face *reconhecível*.

A separação entre a minoria letrada e educada e o conjunto da população, o "povo brasileiro", era a tônica das discussões. O que, com a fragilização da hegemonia das elites provocada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, abre caminho para a ocupação do poder por novos líderes equipados com um discurso nacionalista e "populista". Estes líderes, como Getúlio Vargas no Brasil e, depois de 1946, Perón na Argentina, falariam para as massas numa inversão do discurso político que até então as tratara como a verdadeira causa do atraso da nação e o "problema" a ser resolvido pelos governantes.

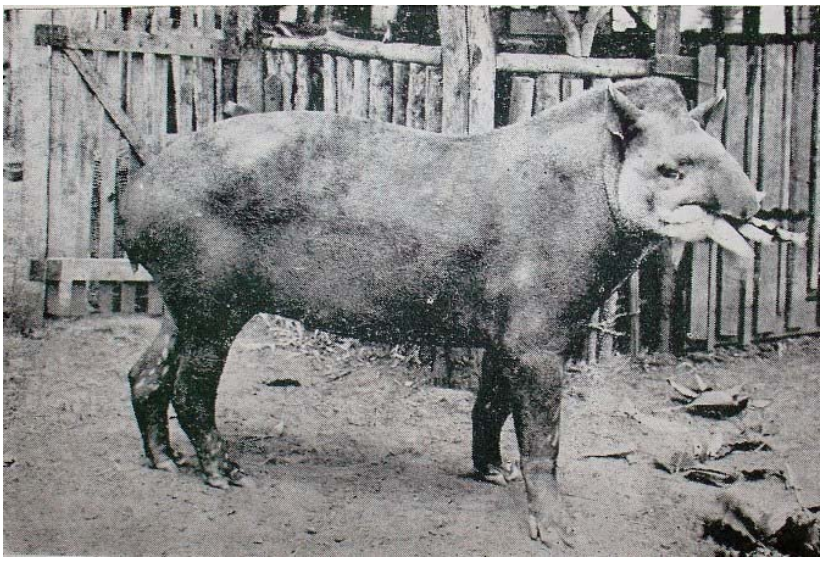
Para falar às massas, valia tudo, e a propaganda das idéias políticas não passou ao largo das diferentes formas de arte. Elas, que desde o Império tinham papel importante na construção das imagens e na transmissão dos ideários, amplificaram sua atuação com os novos meios de comunicação de massa. E foi justamente pela ciência de seu papel que os intelectuais disputaram em vários níveis pelo estabelecimento de seus pontos de vista.

Os embates políticos exemplificados, esquematicamente, pelas querelas entre os seguidores do Integralismo em um extremo, e do Partido Comunista em outro, endurecem do período entre as Guerras Mundiais. As polêmicas entre Oswald de Andrade e Plínio Salgado, provocam, em 24 de fevereiro de 1927, um artigo de Oswald cujo alvo era o grupo Anta, a nova denominação do grupo modernista

[225] Ibid. pp. 294-295.

Verde-amarelo, liderado por Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, cujo manifesto fora publicado neste ano.

O grupo, tido como a "dissidência de direita" do modernismo de 22, publica um manifesto em 1929 [226] opondo-se ao "Manifesto Antropofágico" de Oswald e denominando-se "Escola da Anta". O artigo de Andrade, intitulado "Antologia", é uma crônica inteiramente baseada em trocadilhos com a palavra "anta", onde Oswald perpetra: "Pois vou-vos contar de pedanta grei, da qual recebi dois agravos durante a semana, que por certo esfalfaram as vísceras agravantas, demonstrativos porém ambos de espírito antanho e garganta que não sacode pedras mui longe do antro em que se antola". [227]



"Anta Paranaense". Ilustração Paranaense, dezembro de 1927. Foto: Olivera.

Já em 1946, o tom oswaldiano deixa a ironia e passará a uma virulência mais à altura do recrudescimento das disputas, agora mais explicitamente ligadas à política que à literatura:

> Se não há dinheiro para o povo comer, há de sobra para os fascistas nacionais foguetearem nos apoiados à discurseira com que o Hitler de Sapucaí se despediu de Portugal, a fim de novamente trazer para cá a esmola – "de uma obra civilizadora". Foi como o político covarde e mau literato que é o sr. Plínio Salgado encerrou seu *speech* em Lisboa.[228]

---

[226] Ver NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. Introdução a ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. (2ª. ed.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xxxvii. [1ª. ed. 1972]

[227] ANDRADE, Oswald de. Telefonema. 2 ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 32.

[228] Ibid. p. 136.

Em dezembro de 1927, logo na sua segundo edição, a revista paranista Ilustração Paranaense inicia a tomada de posições do movimento, ecoando o projeto nacionalista da Anta, publicando um artigo de Cardillo Filho que, citando o "grande evangelizador" Alarico Silveira e Plínio Salgado, elegia o animal como "símbolo da modernidade e totem da nossa raça". Posição assumida pela fotografia que ilustra o artigo, em cuja legenda se lê: "Anta paranaense". A escolha estava associada à interpretação pliniana, já discutida no primeiro capítulo, da "índole naturalmente boa" do índio brasileiro, que segundo Cardillo Filho,

> (...) predominou no subconsciente dessas massas profundas de nossa população, dando-nos a unidade étnica, a unidade fisionômica, a unidade espiritual. Este movimento que ausculta e segue as determinantes raciais, fundado em verdades biológicas incontestadas, em outros países da América Latina, como México que encontrou, embora sob formas diferentes a sua hora de atuação e de eternidade". [229]

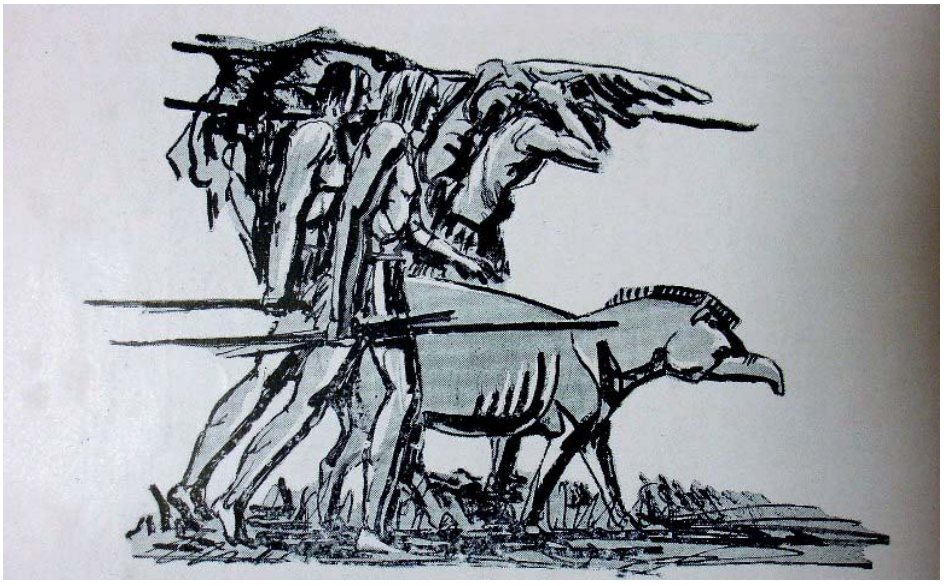


Ilustração de João Turin para o artigo "Significado da Anta", de Plínio Salgado.

Note-se no texto de 1927 a referência a outros países da América Latina, demonstrando o interesse de escritores ligados ao verde-amarelismo e dos paranaenses na produção vizinha, que articulava na Argentina, como veremos, a recuperação dos mitos regionalistas gauchescos. Poucos meses depois, em maio de 1928, a Ilustração Paranaense, publica o artigo de Plínio Salgado, "Significado da

[229] CARDILLO FILHO. A Anta é o símbolo da modernidade e o "totum" (sic) da nossa raça. In Ilustração Paranaense. Curitiba: dezembro de 1927, ano I, nº. 2.

Anta", onde o autor define os termos que ligam sua visão de literatura nacional com sua análise política e racial do Brasil. [230]

Em sua edição de julho de 1928, a Ilustração Paranaense publica um fragmento intitulado "Entrada de 'Macunaíma'", em que apresenta a seus leitores as primeiras páginas do livro onde Mário de Andrade problematiza o "caráter nacional". Não há comentários apresentando ou discutindo o livro ou o assunto - ilustrado por João Turin com um baixo relevo com motivo indígena, já na época conservador para os padrões andradianos, -, mas o fato é que em seguida à última frase, os editores finalizam com o acréscimo de um eloqüente, "etc".[231]

Talvez a opinião dos paranistas tenha sido explicitada já na próxima edição, de agosto de 1928, com a publicação de um fragmento de, nada mais nada menos que, Ubirajara, de José de Alencar, este sim, com ilustração de João Turin feita especialmente para o texto.

Mas talvez ainda, a posição dos editores da Ilustração Paranaense diante do caráter radical da obra seja mais afinada com a do artigo "A propósito de 'Macunaíma'", ainda de 1928, por Augusto Frederico Schmidt,[232] onde este escreve:

> "Macunaíma", de Mário de Andrade, é o livro mais complexo mais difícil de ser criticado, que já se escreveu até hoje no Brasil. (...) Mesmo não podendo enquadrar Macunaíma, porque Macunaíma é a própria indeterminação, a gente tem a noção de que este livro é alguma coisa de realmente importante, importante principalmente em relação ao momento brasileiro. (...)
> O que sente em Mário de Andrade, e que muito mal nos impressiona, a nós dispersivos e diluídos homens de letras do Brasil, é este poder de organização que ele tem. Parece que Mário se colocou prudentemente ao abrigo das nossas perturbações de caráter mais universalista, escudado num programa delineado e, aos poucos, executado com uma segurança admiravelmente anti-brasileira. (...) quero fazer o registro das partes da personalidade de Mário influenciadas pelo espírito alemão.

---

[230] SALGADO, Plínio. Significado da Anta. In Ilustração Paranaense. Curitiba: maio de 1928, ano II, Nº. 5.

[231] "Entrada de 'Macunaíma'", in Ilustração Paranaense, ano II, nº. 7, julho de 1928.

[232] (Rio de Janeiro RJ, 1906 – 1965) Poeta pertencente à segunda geração do "Modernismo", apresentou seus primeiros trabalhos em 1928 e funda em 1931 a editora Schmidt, que publicou Caetés, de Graciliano Ramos, e Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre. De 1956 a 1966 foi representante do Brasil na Operação Pan-Americana, delegado do Brasil na ONU, e embaixador na Comunidade Econômica Européia. Publicou inúmeros livros de poesia e foi amigo do presidente Juscelino Kubitschek, (1956-1960) para quem criou o slogan "50 anos em 5".

> Não será um esforço inútil este em que se empenha? (...) Talvez por isto, sua obra seja mais obra de crítico. (...) Faltou a Mário de Andrade o que se pode chamar propriamente de imaginação criadora. (...)
> Em "Macunaíma" a gente nota um desejo, às vezes, de despegar o personagem central do seu ambiente lendário, a fim de transformá-lo em alguma coisa de mais amplo, e, direi, mais significativo como símbolo do espírito, da feição, do subconsciente nacional. (...) No entanto, estou vendo, que em certas fases, Macunaíma vai além da lucidez e do espírito orgânico do seu autor. (...) Falta a Macunaíma (...) o herói da lenda brasileira (...) determinação nos seus atos (...) ao contrário do herói da literatura brasileira [o próprio Mário] Mário de Andrade, o lúcido e determinista não lhe pode delinear o caminho. (...)
> E foi esta falta de identidade entre os dois heróis, em minha opinião, que não consentiu que Mário de Andrade escrevesse um livro genial. [233]

Percebe-se o espanto e transferência do foco das dificuldades do texto para seu o autor a quem critica o apego a "um programa delineado e, aos poucos, executado com uma segurança admiravelmente anti-brasileira". Mas, principalmente, e talvez por isso tenha recebido o espaço na revista paranista, a crítica não valida o livro como descrição do "símbolo do espírito, da feição, do subconsciente nacional". A alusão às "partes germanizadas do poeta do Clã do Jabuti", como também lemos no artigo, igualmente oferece uma mostra das caracterizações dos "espíritos e características" associados, ainda àquela altura, aos membros de culturas não luso-brasileiras.

Outro aspecto importante do espírito nacionalista desenvolvido na década de 1920 é o temor diante das doutrinas internacionais vindas com as levas de recém chegados europeus. Os grandes partidos de massa, o Nacional-socialismo alemão, o Fascismo italiano e o movimento Comunista internacional, definiam pressupostos para arrebanhar artistas e intelectuais. Internacionalmente, como já vimos, a produção artística de vanguarda estava sofrendo um refluxo em relação ao ímpeto do início do século XX, e nesse contexto as discussões sobre a importância da arte para o "esclarecimento" da população assumiam o primeiro plano.

Em 1930, a abstração já havia sido oficialmente desqualificada na União Soviética, e, em 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, as manifestações de

---

[233] SCHMIDT, Augusto Frederico. "A propósito de 'Macunaíma'", in Ilustração Paranaense, ano II, nº. 10 e 11, out. e nov. de 1928.

vanguarda na Alemanha passaram à categoria de arte degenerada. A opção preferencial destes partidos era por uma arte realista, embora o termo realismo fosse objeto de disputa mesmo dentro de cada movimento. Até Picasso, o vanguardista consagrado desde as primeiras décadas do século, aderiu ao Partido Comunista depois da II Guerra, declarando que "pintura não é feita para decorar apartamentos. Ela é um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo".[234]

A atitude de militante "cultural" de intelectuais como Mário de Andrade, ganha força de instituição neste período. Em 1930 ele apóia a "revolução" de Vargas e, em 1935, é nomeado chefe da Divisão de Expansão Cultural e diretor do Departamento de Cultura onde fica até demitir-se, já na oposição ao Estado Novo, em 1938. No Departamento de Cultura, sua atuação volta-se para um proselitismo intelectual de escopo nacional, ampliando, por exemplo, os objetivos da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, que na sua gestão se revigora: a partir de então, passa a publicar "artigos inéditos, traduções de autores estrangeiros renomados, pesquisas sobre história, etnologia, sociologia, antropologia, e questões voltadas à preservação da memória nacional". [235]

Os intelectuais brasileiros, vemos então, enfrentaram, a partir da década de 1920, a tarefa de definir e tornar politicamente efetiva suas visões de nação e arte nacional. No caso dos paranistas, a batalha era para evitar a diluição numa imagem "nacional" que não contemplasse a forma de relações sociais em que se baseava a sobrevivência de suas elites. Cada qual com suas especificidades trabalham para, em dia com as preocupações de sua época, achar soluções para problemas colocados pelo cenário local e internacional.

d.1 Nacionalismo na América Latina.

---

[234] FER, B; BATCHELOR, D; WOOD, P. Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars. 2 ed. New Haven & London: Yale Un. Press, 1994, p. 263.

[235] Ver: <http://www.prodam.sp.gov.br/dph/publica/rearquiv.htm >

Como vimos, a emergência de movimentos e de uma tendência geral ao pensamento nacionalista era um fenômeno amplo e que não estava restrito às vontades locais. Nos demais países da América Latina, os esforços para as constituições das imagens nacionais visando a inserção no rol das nações "civilizadas", guardadas as especificidades, seguiram padrões equivalentes aos que já conhecemos no Brasil. Alguns traços são comuns desde as lutas pela independência, como no caso cubano, em que a ocupação espanhola é substituída pela americana em 1898. A partir de então, os intelectuais cubanos começam a buscar no passado as referências para recriar tradições e valores destinados a:

> marcar semelhanças e diferenças com a Espanha, e a achar as chaves do que muitos contemporâneos percebiam como defeitos que impediriam ou ao menos dificultariam a modernização do país. (...)
> No caso de Cuba, (...) a busca nas raízes de uma nova identidade na cultura, nas tradições, na língua e na "raça" se combinou, como em outros países, com ideologias construídas a partir de modelos políticos e históricos contemporâneos, com o intento de apresentar-se como um estado e uma nação moderna. [236]

Estes modelos "políticos e históricos contemporâneos" eram as ferramentas teóricas, disponíveis na literatura científica da época, utilizadas pelos intelectuais para definir suas formas de ação política nos embates pela ocupação de espaços reais e simbólicos, como foi caso brasileiro do início do século XX. [237]

A partir do final da Primeira Guerra Mundial, a explosão da economia cubana pelo aumento do preço do açúcar, aquece a discussão sobre o tipo de imigrante mais adequado ao futuro da nação. As posições dividiam-se acerca das vantagens dos imigrantes espanhóis e da entrada dos trabalhadores haitianos e jamaicanos descendentes de africanos que durou até fim do ciclo nos anos 1920.

---

[236] OROVIO, Consuelo Naranjo. Creando imágenes, fabricando história: Cuba em los inícios del siglo XX. Historia Mexicana, octubre – diciembre, año /vol LIII, nº. 002. El Colégio de México, A.C. Distrito Federal, México, pp. 511-540, pp. 518-19.

[237] Para uma discussão da utilização das teorias européias como forma de ação política pela chamada Geração 1870 no Brasil, ver: ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. Revista brasileira de Ciências Sociais, vol. 15, nº. 44, out. de 2000, pp. 35-54.

Este fenômeno leva a que até bem dentro dos anos 20, os intelectuais, "preocupados por definir a essência da nacionalidade cubana e por manter a cubanidade contra a ingerência estrangeira", abordam, como no Brasil, "o tema da imigração". [238] Vemos aqui a repetição da reação dos estamentos estabelecidos de uma sociedade reagindo aos desafios lançados por recém chegados a seus domínios.

Na Argentina, as coisas acontecem de modo um pouco diferente, mas não muito, do Brasil, onde os intelectuais, embora frequentemente oriundos das oligarquias rurais, tendiam a formar uma classe urbanizada à volta dos centros políticos de poder. Naquele país:

> os intelectuais que (...) põem em circulação esse nacionalismo na primeira etapa são os estancieiros cultos ou os escritores de província, explicavelmente co-partícipes dos ideais da sociedade agropecuária do interior. Na segunda etapa, o nacionalismo, na época, muito influenciado pelo fascismo dos anos 30-40, conta além disso, com os escritores buenairenses , inclusive às vezes de recente origem imigrante, e é explicável que surjam mais tarde as versões populistas e socialistas nacionais. [239]

Os intelectuais argentinos, com objetivos semelhantes aos que já se viu nos movimentos modernistas brasileiros, enfatizam os tipos característicos, o uso de linguagem e a temática *criolla*. Como no Brasil do período, tratam de colocar o tema da nação na pauta de suas discussões. A Argentina, assim como o Brasil sob Getúlio Vargas, constrói ligações com o nacional-socialismo e com o fascismo.

Depois de 1930, especialmente após o golpe de estado de Juan Perón em 1943, percebe-se um agrupamento social bastante semelhante ao agrupado em torno de Vargas no mesmo período. Em volta dele, unidos contra as oligarquias agrícolas no poder desde a promulgação da República, estavam industriais, boa parte do exército, lá como aqui também acompanhado pela Igreja Católica.

Este conjunto de fatores significou, e já conhecemos esta história, na memória agrária da Argentina do começo do século XX, uma construção simbólica que procurava neutralizar idéias estranhas, democráticas e socialistas, trazidas pelos

---

[238] OROVIO, op. cit. p. 525.

[239] RAMA, Carlos. M. Nacionalismo e historiografia em America Latina. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1981, pp. 44-45.

imigrantes europeus e a volta de elementos da oligarquia colonial latifundiária e dos míticos gaúchos, seus antepassados. [240] Sintonizados com a problemática das "características" locais ameaçadas pela imigração, e respondendo à revalorização mitológica do gauchesco, um grupo de intelectuais encabeçado por Jorge Luiz Borges publica entre 1924 e 1927, a revista "Martín Fierro".

De volta ao Brasil, a vitória do movimento liderado por Getúlio Vargas em 1930, dá início um processo de centralização do poder, com discurso voltado às massas populares. A centralização era necessária, segundo Vargas, para combater os efeitos desagregadores dos "particularismos de ordem local" e "das influências desagregadoras internas ou externas",[241] e justificada pelos excessos de federalismo da constituição de 1891. E ainda, talvez principalmente, quebrar o poder da oligarquia agro-exportadora paulista, dominante nos governos federais desde o início da República.

A dureza do centralismo segue uma tendência surgida a partir do fim da Primeira Guerra e do advento da revolução russa. Na época, como já se viu, eclodem movimentos de crítica às formas de governo democráticas, ditas insuficientes para resolver os problemas sociais e conter o avanço das revoluções socialistas.

Deste modo:

> Uma das soluções propostas era o controle social através da presença de um Estado forte comandado por um líder carismático, capaz de conduzir as massas no caminho da ordem. Essa política foi adotada em alguns países europeus, assumindo características específicas em cada um deles. Regimes como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o salazarismo em Portugal e o franquismo na Espanha foram constituídos nessa época. O sucesso das experiências italiana e alemã serviu de inspiração para reformas políticas que ocorreram em alguns países latino-americanos: Brasil e Argentina especialmente. [242]

---

[240] Ibid. p. 77.

[241] DINIZ, Eli. O Estado Novo: estrutura de poder. Relação de classes. In FAUSTO, Boris (org.), O Brasil Republicano, 3º Vol., Sociedade e política (1930-1964). 2ª. Ed. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 80-83.

[242] CAPELATO, Maria Helen. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In FERREIRA, J. & DELGADO Lucilia de A. N., (org.), O Brasil Republicano, O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 109.

Assim, medidas crescentes de centralização do poder político são implantadas no período que vai da "revolução" de 1930 que leva Vargas ao poder até o final do Estado Novo em 1945. Esta centralização, paradoxalmente, recebe o apoio imediato de intelectuais como Mário de Andrade, que como vimos se opunham às oligarquias que controlavam o governo federal da primeira República, e das elites paranaenses, que haviam aderido à República mais por falta de independência política que por princípios.

A República, chegada ao Paraná sem barulho, havia sido adotada com um ar de "naturalidade" bem interpretada por uma crônica de 1890, em que o estilo e ponto de vista denunciam a pena de Dario Velloso:

> Quando, a 15 de novembro de 89, naquele dia triste e enevoado – a sexta-feira mais notável de nossa história – espalhou-se timidamente o boato da proclamação da República, a pacatez beata da burguesia assustou-se, o comércio estremeceu, as famílias sobressaltaram-se, os políticos arregalaram os olhos espantadiços e pela espinha dorsal do governo da província correu um calafrio de morte.
> À tarde, porém, um boletim d'A República esclareceu tudo.
> Estava feita a República Brasileira!
> E dentro de poucas horas, a capital do Paraná era toda republicana... e no dia seguinte já não havia paranaense que não o fosse também... [243]

A mesma "naturalidade" se repete com o golpe de 1930, imediatamente apoiado pela elite paranaense, que deste modo articulou sua manutenção nas instâncias de decisão com a defesa da "revolução" pelo jornal O Dia e a publicação de dois números seguidos da Ilustração Paranaense, com todo seu conteúdo dedicado ao movimento revolucionário.

[243] 15 de Novembro. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 15 de nov. de 1890, ano I, nº. 21, p. 3.

A revista Ilustração Paranaense e órgãos de imprensa em que militam escritores como Romário Martins aderem ao golpe. A revista paranista publica dois números seguidos comemorando a "revolução" e seus personagens. Em outubro de 1930, Getúlio Vargas recebe, em Curitiba, medalha comemorativa à "Revolução no Paraná", obra do escultor argentino radicado no Paraná José Peón. [244]

Mas, diante da reorganização das oligarquias derrotadas em 1930 e a crescente insatisfação no Exército, Vargas edita uma série de medidas de efeito popular, implementando o voto universal secreto e direto e o voto feminino, mantendo, porém, a idade mínima de 21 anos e a proibição do voto dos analfabetos. Em 1932, ainda pressionado, marca as eleições para a Assembléia Nacional Constituinte e em julho eclode a revolução em São Paulo, o "grande perdedor da

[244] Ilustração Paranaense, Curitiba, ano IV, nº. 10, nov. de 1930. José Peón foi um especialista em numismática, que nasceu em Buenos Aires em 1889, e radicou-se em Curitiba em 1914 onde falece em 1972.

Revolução de 1930".[245] A nova Constituição foi promulgada em julho de 1934 e Vargas eleito presidente de forma indireta pelos constituintes.

Meses após sua criação em 1935, a Aliança Nacional Libertadora, criada nos moldes das frentes suprapartidárias européias contra o nazi-fascismo, foi posta na ilegalidade e seus membros articulam um movimento armado para depor Vargas. A rebelião fracassou, mas serviu de pretexto para forte fechamento do regime que ganha poderes de repressão praticamente ilimitados, [246] usando-os, como já vimos, inclusive para o recrudescimento de ações anti-semitas.

Em 30 de setembro de 1937 o governo divulga através da imprensa "o 'Plano Cohen' relatando a preparação de uma insurreição comunista no Brasil. Tratava-se de uma peça de ficção, mas ela serviu aos seus objetivos", [247] pois em 10 de novembro o Congresso Nacional é cercado por tropas da Polícia Militar e fechado.

Vargas permanece como chefe do governo até 1945, e, apesar do golpe ter ocorrido sem qualquer participação popular, vai buscar a "legitimação e apoio de setores mais amplos da sociedade através da propaganda veiculada pelos meios de comunicação, voltada para a sociedade em geral, e para as classes populares, em particular".[248] O regime varguista implementa medidas de efeito reorganizador da sociedade e cria órgãos destinados a estabelecer e efetuar políticas de controle e unificação política, simbólica e cultural. Medidas como a organização dos:

> imaginários sociais criados e recriados na época através da manipulação de símbolos, emblemas, sinais, criação de mitos, cerimônias cívicas e esportivas e demais espetáculos do poder; importância dos meios de comunicação e seu uso político. [249]

O caos e a falta de ordem, associados pela "revolução" de 1930 aos regimes que derrotara, foram a justificativa para cooptação, pelo governo Vargas, de

---

[245] PANDOLFI, Dulce C. Os anos 1930: as incertezas do regime. In FERREIRA, J. & DELGADO Lucilia de A. N. (org.) op. cit. p. 25.

[246] Ibid. p. 33.

[247] Ibid, p. 34.

[248] CAPELATO, Maria Helena. Op. cit. pp. 110-111.

[249] Ibid. p. 111.

intelectuais como Mário de Andrade. Para os teóricos varguistas, a oposição entre eles e o Estado só se justificaria nos governos liberais, que não representariam o "verdadeiro Brasil". [250] Segundo Monica Pimenta Velloso:

> A argumentação se desenvolvia no seguinte sentido: a partir do momento em que o estado marca presença em todos os domínios da vida social, não há por que o intelectual manter a antiga posição de oposicionista ou insistir na marginalidade. De inimigo do Estado, o intelectual deve se converter em seu fiel colaborador, ou seja, ele passa a ter um dever para com a pátria. [251]

Neste ambiente de luta pela implantação das identidades simbólicas, os intelectuais paranistas articulam o repertório político e iconográfico visando seu estabelecimento neste jogo de xadrez ideológico. Como vimos, os movimentos nacionalistas e autoritários que surgiram no continente americano a partir da Primeira Guerra Mundial mantinham estreita ligação com os regimes europeus. A esquerda brasileira, liderada pelo Partido Comunista Brasileiro sempre esteve ligada ao Partido Comunista da União Soviética, e o Peronismo e o Varguismo flertaram com o Nacional-socialismo e com o Fascismo italiano.

d.2. A propaganda nacionalista vinda de fora.

As ligações dos partidos autoritários, de pregação voltada às massas, com o Brasil envolveram um trabalho de propaganda que foi muito além do discurso diretamente político. Englobaram desde o trabalho missionário nas colônias alemãs do sul do Brasil até o financiamento de jornais e revistas brasileiros para a divulgação não apenas das idéias políticas fascistas, mas de uma imagem positiva de sua cultura, administração e sociedade. Não por acaso, o regime fascista, assim como o Estado Novo, priorizou o contato com as populações por meio da propaganda nos meios de comunicação de massa.

---

[250] VELLOSO, Monica P. Os intelectuais e a política cultural do estado Novo (originalmente publicado na Revista de Sociologia. Curitiba, nº. 9, 1997) In FERREIRA, j. & DELGADO Lucilia de A. N., (org.), op. cit. p. 155.

[251] Ibid. p. 155.

Com a aproximação da Segunda Guerra Mundial, como vemos no trabalho de João Fábio Bertonha, Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira [252] a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943, o regime de Mussolini amplia sua gama de contatos visando a difusão dos ideais políticos e sociais do fascismo.

> Ao lado da potencialização dos métodos já conhecidos de conferências e distribuição de livros e publicações, o governo italiano começou a enviar grandes quantidades de artigos, fotos e material de propaganda para serem distribuídos para um bom número de jornais em todo o Brasil. (...) Não só imensas quantidades de artigos pró-Itália e de fotografias foram distribuídos para jornais de todo o país, como os consulados italianos passaram a fornecer auxílios, como franquia telegráfica e passagem naval a correspondentes de jornais amigos. Subsídios financeiros diretos aos jornais que apoiassem a guerra italiana também foram providenciados. [253]

ATTENÇÃO

Cine Para Todos

Exhibe as grandes marcas: Warner First — Universal — Fox Film — Ufa — Serrador — Imperial, etc.

Amanhã — Sessão Corrida ás 7,30 — Amanhã

Um programma extra

MÃO ARMADA
7° e 8° episodios

O TERROR DAS MOTANHAS
Film Far-wvest so-noro com Keen Maynard

Mussolini fala em Ancona

E finalmente, o film por todos aguardados com a mais ansiosa curiosidde:
Si avanço, sigam-me !
Si recuo, matem-me !
Si eu cahir, vinguem-me !
Um film inedito que descerra o véu de mysterio que envolve a personalidade do famoso "condotiére".

O texto do jornal, divulgando o filme explicava: “Mussolini, a figura que sobre si há anos faz convergir a vista ansiosa do capitalismo decadente, a peroalidadede (sic) máxima que encarna para o mundo atual o ‘super-homem’ de Fred. Nietzseh (sic) fala ao orbe ocidental , de distâncias incalculáveis, através da esplêndida película ‘Mussolini fala em Ancona’ movietone em 5 ótimas partes. Esse filme, documentado pelo Duce será exibido amanhã nos Cines Para todos e Odeon.” [254]

O esquema de propaganda do nazismo e do fascismo ia além dos meios tradicionais dos jornais

[252] BERTONHA, João Fábio. Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira: a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943. Revista de História Regional 5(2): 83-112. Inverno 2000.

[253] BERTONHA, João Fábio, op. cit. pp. 86-88.

[254] O Dia, Curitiba, 27 set. de 1933, p. 2.

impressos e dos cinejornais. Incluía também exposições de arte e cultura, e "pomposas visitas aeronavais". [255] Na década de 1930, vemos uma série de publicações jornalísticas e artigos na Ilustração Paranaense que, em maio de 1930, publicou, além de artigo do cônsul da Itália, Amedeo Mammalella, sobre Alfredo Andersen, notícias sobre a visita do Graf Zeppelin ao Brasil. O próximo número da revista foi inteiramente dedicado à apologia do regime fascista, inclusive publicando uma foto de divulgação do Duce com a dedicatória de próprio punho: “Aos italianos de Curitiba”. [256]

Nesta edição da revista, diferentemente de praticamente todos os outros editoriais, que tratavam de lendas indígenas, Romário Martins escreve sobre um “missionário genovês” chamado Simão Mazetta, que, segundo ele, teria vindo do Paraguai para defender os índios das missões dos ataques dos espanhóis.

Num artigo de 1939 com o título “A renovação da Escola Italiana”, o jornal O Dia destaca um detalhe do texto, à guisa de subtítulo, onde se lia: “O grande Conselho Fascista aprovou a Carta da Escola cujo objetivo é formar e amadurecer o caráter do homem político e guerreiro do fascismo”.[257] A Universidade do Paraná abre classes de língua italiana, apoiadas pelo consulado italiano, e O Dia ainda publicava, em 28 de abril de 1940, notícias da Segunda Guerra Mundial em andamento nitidamente pró-Alemanha hitlerista.

O regime fascista, buscando a simpatia dos intelectuais, preparava material, incluindo "ampla concessão de comendas", especialmente voltado àqueles que mostravam interesse pela “cultura italiana e sobre aspectos do fascismo (especialmente o corporativismo), o que se refletia num sem-número de pedidos de jornalistas, professores universitários e de outros intelectuais brasileiros por material informativo". [258] Os centros de atividades culturais ítalo-brasileiras também tiveram

[255] BERTONHA, op. cit. p. 94.

[256] Ilustração Paranaense. Curitiba, ano IV, nº. 5, de 31 de maio e nº. 6, de 30 de abril de 1930.

[257] O Dia, Curitiba, 19 fev. 1939.

[258] BERTONHA, op. cit. p. 95.

um papel importante na ofensiva diplomática e publicitária que ia da distribuição de brochuras ao envio de intelectuais e professores italianos para ensinar em universidades brasileiras. [259]

Por outro lado, os Estados Unidos, percebendo o potencial do Eixo com suas colônias de imigrantes na América do Sul, atualizam os planos de boa vizinhança para a América Latina e especialmente para o Brasil. A propaganda política cultural da Itália e Alemanha, e, quem sabe, a possibilidade do Exército alemão alcançar a América pelo nordeste brasileiro a partir de suas bases na África, fizeram com que os Estados Unidos intensificassem seus esforços num projeto de "amizade" que além dos resultados concretos, manifestados na construção de hospitais e bases militares, rendeu até o personagem símbolo das novas e cordiais relações.

Zé Carioca, personagem elaborado por Walt Disney especialmente para a ocasião, estréia com enorme sucesso em 1942 e o *american way of life* obtém uma vitória esmagadora, tornando-se a referência social dominante graças ao controle do mercado cinematográfico pelos distribuidores americanos. Mas, para Bertonha o esforço de propaganda nazi-fascista não foi totalmente derrotado. Além da real penetração em largas camadas da população e das classes dirigentes brasileiras, prepara caminho para a propaganda interna que "acabou beneficiando os integralistas e os adeptos do Estado Novo varguista".

Plínio Salgado retornou ao Brasil com o final do Estado Novo e em 1955 concorreu à presidência da República, como já vimos, obtendo expressiva votação no Paraná. [260] O resultado da eleição presidencial de 1955 mostra a presença do

---

[259] Não podemos esquecer que as atividades culturais dos *Dopolavoro*, das *Casas d'Italia*, das seções locais da *Dante Alighieri e* de associações como a *Muse Italiche* foram sendo cada vez menos restritas ao público italiano (como eram nos anos 20), passando a atingir também o público brasileiro e que, portanto, as redes de propaganda italiana para os italianos locais e seus descendentes e para os brasileiros em geral vão acabar se cruzando nessa segunda metade dos anos 30. In BERTONHA, op. cit. pp. 98-99.

[260] "No Brasil, a maioria dos votos elege Juscelino. No Paraná Adhemar é quem obteve a maioria e em Curitiba, Plínio Salgado, ex-chefe nacional da Ação Integralista Brasileira - AIB, expressão acabada do pensamento autoritário aqui produzido, é o candidato mais votado, inclusive em vários municípios do interior, recebendo ponderável votação no Estado". In SVARÇA, Décio R. e

pensamento e da figura de Plínio Salgado no Paraná, e demonstra como a relação com os intelectuais paranaenses à volta da Ilustração Paranaense, que divulgavam seus textos e idéias desde o Verde-amarelismo, não era rápida ou superficial.

A solidificação dessas idéias prepara o terreno para a ascendência definitiva de profissionais vindos das estruturas populares, que intensificam os processos de negociação, política e social, com as instâncias dominantes. Continuam vistos pelas elites como *outsiders*, mas, agora, estão apoiados num construto ideológico que justifica, pelo menos na teoria, o seu maior peso nos jogos de poder.

*****

CIDADE, Maria L., 1955: o voto "verde" em Curitiba. História: questões e debates. Curitiba: ano 10, nº 18 e 19, jun-dez de 1989, p. 182.

CAPÍTULO III

DO TIPO BRASILEIRO AO BRASIL DIFERENTE: LITERATOS E ARTISTAS PLÁSTICOS.

A discussão sobre arte no Brasil na primeira metade do século XX foi marcada pelas disputas sobre quais seriam as formas "nacionais" de fazer artístico. Como vimos no capítulo anterior, estas formas, além de não serem consenso entre os artistas, nem sempre eram do interesse dos poderes políticos estabelecidos, desejosos de apresentar uma imagem cada vez mais industrializada e urbana do Brasil, afastando-se das conotações mestiças e rurais.

O surto de literatura regionalista como meio de tematizar o Brasil, característico do início do século XX, da qual Lobato foi um marco, foi combatido - embora ambígua e antropofagicamente absorvido - pelos modernistas da semana de 22, com Mário de Andrade entre seus principais propositores. Se Mário escreveria em 1928 que o: "Regionalismo em arte como em política, jamais significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional", [261] sua estratégia, como vemos em Chiarelli, era a de negar todas as tentativas de abrasileiramento do Brasil antes do modernismo paulista.

Sua concepção, com cuidadosas exceções, descartava a produção brasileira anterior e procurava conferir validade "nacional" às formas estética e ideologicamente projetadas por ele. Formas que denunciavam o "cosmopolitismo" que estava na base da formação dos literatos paranaenses, e é justamente aí que as opções de Romário Martins e dos pensadores da constituição do povo *original* paranaense vão mostrar suas especificidades.

As disputas pela definição das especificidades, porém, não nos deve fazer esquecer que elas se davam a partir de um mesmo substrato de problemas teóricos e acontecimentos políticos. A verdade é que as forças em jogo partilhavam, como

[261] MELO, Veríssimo de. (org.). Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, p. 39 apud CHIARELLI, tese p. 71.

percebe Ângela Alonso já na "geração de 1870", de "uma tradição e de um universo de valores, de um repertório ocidental (...) e que (...) paradoxalmente, muitas análises apagam o elemento efetivamente singular: a tradição político-intelectual brasileira",[262] para os quais cada grupo de interesses buscava a sua resposta.

A vitória do movimento de Vargas, e a consolidação no imaginário nacional dos partidos de massa europeus, e agora, latino-americanos, faz uma idéia *nova* ser posta em jogo. Como posição alternativa ao regime oligárquico da primeira República, a idéia de que as classes populares poderiam ter voz é de tal maneira "vendida" pela propaganda populista, que, mesmo que apenas na teoria, as camadas trabalhadoras começam a serem vistas, mais e mais, como possíveis interlocutoras. Contudo, como as estruturas sociais em que elas se moviam permaneciam as mesmas, foi necessário um disputado processo de negociação de modo a abrir espaços de ação e ascensão, ou estabelecimento, sociais.

Com a generalização, para uso político, desses conceitos, temos as condições para que os artistas, imigrantes ou seus filhos, passem a colaborar cada vez mais fortemente nas discussões das identidades locais. Deste modo, vemos, também no Paraná, a crescente aproximação de duas ordens de agentes intelectuais, cada qual articulando suas habilidades e interesses políticos e sociais, envolvidas na elaboração das imagens identitárias do estado.

No primeiro capítulo, acompanhamos os esforços de uma dessas ordens, a dos literatos, reunidos principalmente à volta da Revista do Clube Curitibano. A partir daí, examinamos o novo fenômeno da introdução de artistas que começam a adquirir visibilidade atraindo a atenção e os cuidados dos literatos e intelectuais. Estes literatos, ligados aos grupos do poder, na verdade parte deles, começam crescentemente a ver os artistas plásticos como aliados na efetivação de suas teorias.

Estas relações, na esteira da formação profissionalizante dos artistas, vão possibilitar a unificação entre a iconografia paranaense concebida pelos literatos,

[262] ALONSO, Angela, op. cit. p. 40.

baseada na tradição literária romântica, e uma cultura visual, mais informada pelo contato com o *design* gráfico e as formalizações modernas trazidas pelos imigrantes. Neste processo, a especificidade da formação desses artistas fez a diferença, e ela vem, mais uma vez, dos finais do século XIX, com a formação profissionalizante disponível aos artistas oriundos das camadas trabalhadoras.

a. Liceus de Artes e Ofícios.

Com o fim da escravidão, a crescente presença de postos de trabalho urbanos numa economia que demandava mão de obra cada vez mais especializada tornou necessária a preparação de novos contingentes de trabalhadores. Os postos destinados às classes populares ainda eram considerados inferiores, mas a nova visão modernizadora do país exigia maior qualificação dos profissionais urbanos, segundo os interesses dos projetos de modernização.

Além da substituição pura e simples dos postos de trabalho escravos, era preciso suprir a demanda por atividades não dominadas pelos luso-brasileiros, o que fez com que Curitiba e o Paraná entrassem num novo período na formação de seus trabalhadores. Mas, como sempre, isto fazia parte de um movimento muito mais amplo, envolvendo a formação de mão de obra livre no Brasil.

Enfim:

> Com o fim da escravidão e a instituição do mercado de mão de obra livre, tornou-se necessária a valorização do trabalho produtivo. Em uma sociedade imbuída da concepção negativa do trabalho, onde especialmente o trabalho manual era visto como degradante, dotá-lo de positividade não era uma tarefa simples. (...) [lembremos aqui das alusões de Gonzaga Duque ao fato das carreiras de pintor serem reservadas a "pretos e mulatos"]
> A construção da sociedade do trabalho também foi, portanto, a construção de uma sociedade disciplinar, que procurava adequar os indivíduos como cidadãos úteis para a concretização do projeto de civilização republicano. [263]

[263] QUELUZ, Gilson L. Concepções de ensino técnico na República Velha. (1909-1930). Curitiba: Editora CEFET-PR, 2000, pp. 17-18.

Esta demanda era anterior à República e resultou na criação e desenvolvimento dos Liceus de Artes e Ofícios como parte, desde 1857, da formação oferecida pela Academia Imperial de Belas Artes. A instituição foi fundada pelo professor de arquitetura da Academia de Belas Artes, Coronel Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, para proporcionar "a todos os indivíduos, nacionais e estrangeiros, o ensino das Belas Artes e sua aplicação necessária aos ofícios e indústrias, explicando-se os princípios científicos em que ela se baseia". [264]

A criação dos Liceus visava, entre outras coisas, imprimir a motivação para o trabalho e evitar o desenvolvimento de idéias contrárias à ordem política, de modo a evitar no Brasil as agitações que ocorriam na Europa. [265] Isto é, formar trabalhadores adequados a padrões definidos de competências e habilidades. Neste âmbito destinado às camadas trabalhadoras, a separação entre artesão e o artista formado pelas Escolas de Belas Artes era não só mantida, mas enfatizada.

Em São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios, junto com a Escola Politécnica, atuou na formação de mão de obra especializada na construção civil e nas artes decorativas, formada basicamente por filhos de imigrantes. A presença dos ádvenas e descendentes nas obras de construção civil era tão significativa, que o criador da Escola Politécnica, construtor, e futuro prefeito, Ramos de Azevedo [266] foi chamado de "maestro da orquestra italiana". [267] Contudo, sua intimidade com os estrangeiros não impedia a manutenção das separações sociais, como já estamos acostumados a ver e como percebe Sergio Miceli:

---

[264] CUNHA, Luiz Antônio. O ensino industrial-manufatureiro no Brasil. Revista Brasileira de Educação, mai-ago, nº. 14. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2000, pp. 89-107, p. 92.

[265] CUNHA, Luiz A. op. cit. p. 92.

[266] Francisco de Paula Ramos de Azevedo. (1851, São Paulo - 1928, Guarujá) Matriculou-se em 1875 no curso de Engenharia da Escola especial de Engenharia Civil, Artes e Manufaturas, vinculada à Universidade belga de Gand, onde também cursou Arquitetura, formando-se "engenheiro-arquiteto" como primeiro aluno da turma. Em 1894 idealizou a escola Politécnica. Fonte: MICELI. Nacional estrangeiro, p.33.

[267] MICELI. Op. cit. p. 33.

> No mês da instalação do Theatro Municipal, em 1911, Ramos de Azevedo foi homenageado pelos integrantes da recém-instalada Sociedade dos Arquitetos e Engenheiros de São Paulo. Do quadro de associados dessa entidade faziam parte alguns de seus sócios e colaboradores mais destacados, bem como diversos aliados proeminentes que detinham cargos de mando na estrutura política e administrativa do estado. (...) A Sociedade (...) incluía 'a nata dos profissionais da construção', a maioria dos quais eram brasileiros ocupantes de postos públicos de destaque (...) e *excluía arquitetos e engenheiros italianos*. [268] (grifo meu)

Até que ponto os pactos de conveniência entre literatos e artistas profissionais irão contribuir, no Paraná, para a adoção e fixação de uma poética oficial, ufanista, no sentido de paranista, é uma das indagações centrais deste trabalho. Afinal, como escreve Miceli, no que pode ser aplicado à Curitiba e ao Paraná, descontadas as diferenças de grau quanto à "metrópole industrial em acelerada expansão":

> O fato de a produção artística modernista encontrar-se a tal ponto impregnada por essa conjunção tão variada de experiências imigrantes redundou num padrão de atividade artística, ou melhor, numa linguagem formal do fazer artístico, radicalmente distinta daquele já reconhecível nas obras de estréia da primeira geração de escritores modernistas. As matérias e assuntos de interesse, os temas de tratamento privilegiado, os desafios de caráter expressivo, tudo que se prende aos ligamentos entre as experiências pessoais, familiares, e os estilos do fazer artístico, têm a ver com esse experimento incontornável da imigração dessas famílias para uma metrópole industrial em acelerada expansão num país periférico, num momento-chave de sua conversão no que viria a se tornar o principal centro econômico e cultural da sociedade brasileira, às voltas com os estertores da crise oligárquica que culminaria com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York e, no plano interno, com a Revolução de 1930. [269]

Esta produção, porém, guardava no geral mais proximidade com a visão moderna de artes aplicadas que encontraram seus melhores exemplos nas construções ecléticas da *belle époque* européia e no *art-déco* e não *necessariamente* com as visões artísticas passadistas, como muitas vezes quiseram fazer crer os modernistas posteriores a 1922.

Em São Paulo, por exemplo, os artistas plásticos Antonio Gomide e sua irmã, Regina - dos poucos além de Tarsila do Amaral - a não fazer parte de famílias imigrantes, viajam à Suíça onde estudam com "Ferdinand Hodler (1853-1918), um

---

[268] MICELI. Op. cit. p. 35.

[269] MICELI. Op. cit, p. 95.

artista suíço e líder do movimento simbolista, sendo perceptíveis nas obras deles a influência estilística do mestre." [270]

Ambos desenvolveram, como grande número de artistas informados do Brasil, uma obra marcadamente *art-déco*, da qual, na realidade, o desvio da Semana de 22 para um cubismo pós-picasseano foi a exceção. Mais exemplar era a relação dos artistas com as artes decorativas, como as decorações derivados do *art nouveau* e das elaborações alegóricas de Gustav Klimt em Viena, em consonância com as discussões locais dos simbolistas na literatura.

As relações entre as artes aplicadas e a historiografia nacional ou regionalista são concretizadas, ou confirmadas, por exemplo, na gestão do historiador Afonso Taunay, filho de Alfredo d'Escragnolle Taunay, no Museu Paulista. Afonso Taunay, conhecido como um historiador do bandeirantismo, realiza uma série de reformas, entre 1917 e 1937, visando as comemorações do Centenário da Independência. A decoração, segundo Miceli: "incluía o grande saguão de entrada, a escadaria monumental, o salão nobre do primeiro andar e as chamadas *salas de iconografia paulista"*.(grifo meu) [271]

Percebemos então a emergência de uma força de trabalho artístico, diferenciada da experiência da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, engajada na construção de uma linguagem moderna e com forte presença da formação profissionalizante. Brecheret e Alfredo Volpi, por exemplo, não são um caso único.

a.1. Mariano de Lima e o ensino das artes: A Escola de Artes e Indústrias.

No Paraná, as artes plásticas começaram a ser ensinadas oficialmente em 1840, em Paranaguá, com a escola de Desenho mantida pelas irmãs Jessica e Willie James, cidadãs americanas que ensinaram a primeira pintora paranaense, Iria Correia. Em Curitiba, o ensino de artes foi iniciado apenas em 1886, pelo artista

[270] MICELI. Op cit. p. 181.

[271] MICELI. Op. cit. p. 29.

português Antonio Mariano de Lima, [272] que chegou com cerca de 26 anos à Curitiba, "provavelmente em 1884", para participar das obras de decoração do teatro São Theodoro.

Para complementar a renda dos trabalhos no teatro, publica, em 1885, anúncios no jornal Dezenove de Dezembro. Um, intitulado “Belas Artes”, em que se oferece como pintor retratista e outro, com o título de “Indústria”, em que se propõe a executar serviços como instalação de luz, telefone e campainha. [273] Incentivado por Alfredo d'Escragnolle Taunay, Presidente da Província em 1885 e ligado à tradição da Academia de Belas Artes, Mariano de Lima elabora o equivalente local do Liceu de Artes e Ofícios, organizando a terceira escola no gênero do país.

O Presidente Taunay, filho de Félix Emílio Taunay, pintor e professor da Academia Imperial de Belas Artes, estimula o recém chegado a fundar sua Escola de Artes e Indústrias. Com este apoio oficial, o artista inaugura, em 22 de julho de 1886, "sua aula de desenho e pintura - que três anos após, graças ao decreto estadual nº. 1 de 29 de novembro de 1889, seria transformada em Escola de Artes e Indústrias (...) inaugurada em 6 de janeiro de 1890". [274]

De sua escola, gratuita e aberta a todas as classes sociais, sairão os primeiros artistas plásticos com formação técnica, fundamentais para o nosso estudo pela importância que tiveram na elaboração visual do “estilo” paranista. Mas, mesmo se a princípio com o apoio de autoridades, que por sinal inicialmente não eram locais, o artista recém chegado tem de enfrentar as dificuldades de ser estrangeiro no Paraná da época.

---

[272] (Trás os Montes, 1858 - Manaus, 1942). Estudou pintura (incluindo modelagem e escultura) em curso profissionalizante na Cidade do Porto e por um ano no Liceu de artes e Ofícios do Rio de Janeiro, aonde chegou em 1883. Fonte: DIEZ, Carmen Lúcia Fornari. Mariano de Lima: o olhar para além da modernidade. Curitiba, (pesquisa documental, Biblioteca do Museu Alfredo Andersen), janeiro de 1995. (mimeografada), pp. 18-19.

[273] DIEZ, op. cit. pp. 22-23.

[274] ARAÚJO, Adalice Maria de. Arte paranaense moderna e contemporânea; Em questão três mil anos de arte paranaense. Tese de livre docência, Curitiba: UFPR, 1974, p. 76.

Em uma carta publicada na edição nº. 5 da revista A Arte, [275] editada e impressa em sua escola, um desafeto, e, como veremos, provável competidor, escreve em 1895, entre outras:

> (...) Mas tu és muito vulgar, e senão, pensa bem; supões que, alguém, sendo decente, acredita que A Arte que inventaste tem por fim tratar das artes? Não, todos sabem perfeitamente que ela apareceu com o fim de obteres elogios. Um que, como o bom patriota, não quer em seu Estado mercenários estrangeiros. Fora com o estrião-charlatão; fora com o galego". [276]

Em sua escola, reuniam-se além dos estudantes de artes, de ambos os sexos e todas as origens sociais, intelectuais e literatos como Nestor Vítor, Vítor Ferreira do Amaral, Pamphilo d'Assumpção, Ermelino Agostinho de Leão, Rocha Pombo e Emiliano Perneta. [277] Além de colaboradores nas disciplinas teóricas, pagos pelo Estado, os literatos desfrutavam do ambiente cultural proporcionado pela instituição.

Mas, apesar de ter obtido em pouco tempo acesso às classes dominantes do Paraná, tendo inclusive sido aceito como membro do seleto Clube Curitibano, [278] Mariano e Lima sofreu dificuldades para aplicar sua visão de ensino que, por ser direcionada às camadas trabalhadoras, não era olhada com simpatia pelas famílias das elites locais. No livro A Universidade do Mate, de Ruy Wachowicz, encontramos referências às discrepâncias entre os interesses dos representantes das classes estabelecidas e os dos estudantes de artes plásticas, mais ligados às camadas populares.

Aqueles, inspirados nas idéias de Mariano de Lima, tratavam de "preparar suas próprias elites" pela criação da Universidade do Paraná, cujo primeiro projeto,

---

[275] A Arte foi a primeira publicação voltada às artes plásticas no Paraná, e seu primeiro número é de 4 de março de 1888. In DIEZ, op. cit. p. 35.

[276] Carta nº. 387 a Mariano de Lima, Apud ARAÚJO, Adalice M. de, Arte paranaense moderna e contemporânea; op. cit. p. 76-77.

[277] DIEZ. Op. cit. p. 30.

[278] Em 1890, Mariano de Lima já é visto na edição de fevereiro da revista do Clube como um dos proponentes necessários para a aceitação de novo sócio. In Revista do Clube Curitibano, 1 de fev. de 1890, ano I, nº. 2. p. 7.

por Rocha Pombo, é de 1891. Os segundos eram formados na escola de artes, cujas portas se abriam "para os filhos dos operários de cidade". [279]

Considerada por seu fundador como uma instituição "quase de ensino superior", a Escola de Artes e Indústrias possuía algumas disciplinas em comum com a Escola Normal, o que fez com que por motivo de economia para o Estado, devesse receber as normalistas. Mas a maior parte destas negava-se a freqüentar suas aulas, pois a Escola Normal era freqüentada por moças oriundas das famílias "importantes" da capital, enquanto a Escola de Artes e Indústrias era voltada à formação de trabalhadores.

O fato provocou protestos de Mariano de Lima, como podemos ver num relatório em que ele escrevia:

> Com a maior sem cerimônia, apregoam os nossos inimigos que isto aqui é a Escola da gente misturada, cremos que por nunca termos feito questão de gente de cor, mas sim de gente de caráter, mas não é razoável a injustiça e neste ponto protestamos em honra de todos os que fazem parte deste estabelecimento. [280]

A clientela "preferencial" começa então a ser disputada com seu ex-aluno, ex-professor em sua escola e agora desafeto e competidor, Paulo Ildefonso d'Assumpção, que voltando de um período de estudos bem sucedidos no Rio de Janeiro, inaugura seu Conservatório de Belas Artes, aberto ao público em janeiro de 1894. [281] A concorrência já aparece no relatório de Paulo Ildefonso d'Assumpção ao Secretário de Negócios, Interior, Justiça e Instrução Pública do Estado, em 1895, onde se lê: "Podereis julgar como os mais respeitáveis pais de família desta capital, em cujo lar mais predomina o amor da educação, vieram nos confiar a educação artística de suas filhas". [282]

---

[279] WACHOWICZ, Ruy. pp. 26-29.

[280] LIMA, Mariano. Relatório da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná de 1900 ao Secretário do Interior, Justiça e Instrução pública, Otávio F. do Amaral e Silva, OFFICIOS, 1901, vol. 2. DAMI. In WACHOWICZ, Ruy. Op. cit. p. 27.

[281] DIEZ, op. cit. p. 43.

[282] Relatório ao Secretário de Negócios, Interior, Justiça e Instrução Pública, em 1895, p. 6, apud QUELUZ, Gilson. L. op. cit. p. 40.

A disputa pelos estudantes recrudesce. Em 1900, o artista português participa com vários trabalhos seus e de seus alunos da Exposição de Chicago, incluindo um projeto de Candido de Abreu, sob sua orientação, para um Palácio da Cultura. O "rebuscado e monumental prédio, que deveria abrigar a escola com inúmeras novas atividades, desde então já idealizadas, como diversas oficinas, além do museu e da biblioteca pública", [283] ganha uma medalha de ouro. Mas, paradoxalmente, além de três outros alunos também receberem medalhas, o fato só faz subir o tom das críticas.

A competição se explicita em críticas públicas, mas a atuação de Paulo Ildefonso na sua instituição voltada à formação das moças das elites locais se dava de modo desigual. Além da intensa atividade social por seus relacionamentos familiares, Paulo d'Assumpção foi indicado como:

> Comissário de Polícia em 1900; foi Chefe de Gabinete do Presidente do estado, Vicente Machado, em 1904; Chefe de Gabinete do secretário do Interior Luiz Xavier em 1908 e, por fim, Diretor da recém criada Repartição de Estatística e do Arquivo Público, em 1909. [284]

Suas polêmicas têm uma clara conotação de disputa social com um competidor adventício, **e** por espaço político e profissional, pois o que estava em jogo era a disputa por verbas públicas e uma concepção de público preferencial para o ensino das artes. Assim:

> Enquanto Mariano de Lima enfrentava sérios problemas financeiros, Paulo Ildefonso rapidamente conseguiu subvenção do governo estadual para sua instituição. O Conservatório afastava-se do modelo defendido por Mariano de Lima de interação entre desenho e ofício, voltado especificamente para a formação literária e artística de suas alunas. [285]

Paulo Ildefonso ganha a parada e Mariano de Lima, pressionado por problemas financeiros e pessoais, abandona subitamente o Paraná, deixando a administração da escola para sua ex-aluna Maria Aguiar de Lima, com quem tinha

---

[283] DIEZ, op. cit. p. 40.

[284] Fonte: Documentação referente a Paulo Ildefonso d'Assumpção, Arquivo Público do Paraná. Apud QUELUZ, op. cit. p. 41.

[285] QUELUZ, op. cit. pp. 39-40.

se casado. O trânsito livre de Paulo Ildefonso nos meios políticos locais, assim como o fato de seu irmão, Pamphilo d'Assumpção, um dos fundadores da Universidade do Paraná, ter sido na época o presidente da Associação Comercial e Industrial do Paraná, lhe garantiu o apoio necessário para o estabelecimento de suas idéias e o levou a ser nomeado em 1910, para o cargo de Diretor da Escola de Aprendizes Artífices do Paraná. [286]

Sobre isso, Silveira Neto, jornalista e escritor que nas últimas décadas do século XIX já fizera parte do grupo na redação da revista do Clube Curitibano, escreve em 1935:

> A escola de Mariano de Lima, de que fomos aluno fundador, valeu como *ponto de partida*, para acordar no meio provinciano o gosto pelas artes plásticas; falha, porém, nos seus métodos, *por deficiência de preparo na direção*, não formou artistas. (...) Iniciaram aí estudos de modelagem Mário de Barros, distinto caricaturista; Aureliano da Silveira, futuro caricaturista e xilógrafo, de marcado talento artístico e poeta; João Zaco Paraná e João Turin, enviados mais tarde como pensionistas do estado para a Bélgica, *onde se fizeram escultores*. [287] (grifo meu)

De qualquer modo, a Escola de Artes e Indústrias do Paraná, por sua característica de órgão mantido pelo Estado, serviu como ponto de encontro de artistas e intelectuais de formação e origem social diferentes. Este trânsito entre os intelectuais estabelecidos e a Escola de ensino profissionalizante irá possibilitar as ligações entre os artistas egressos da instituição e as verbas públicas, necessárias para a continuidade de sua formação.

Quando chega a Curitiba, em 1902, Alfredo Andersen será convidado a lecionar na Escola, quando Mariano de Lima já havia deixado o Paraná. Silveira Neto atribui a Andersen o verdadeiro início da formação artística local, e o jornalista Sá Barreto justifica, porque: "A Alfredo Andersen cabe a glória incontestável de haver pintado, pela primeira vez, com acerto de desenho, com conhecimento seguro

---

[286] QUELUZ, op. cit. p. 44-45.

[287] NETO, Silveira. Artes plásticas no Paraná. Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes, tomo II, nº. 2, Curitiba, julho de 1941, pp- 141-162, (Conferência proferida na Academia Carioca de Letras, em 27 de agosto de 1935 e, em Curitiba, no Círculo de estudos Bandeirantes, em 21 de janeiro de 1937) p. 144.

de perspectiva, com realidade artística de cor e de luz, e com autêntico sentido de arte, o pinheiro paranaense, que é o soberano majestoso da nossa paisagem". [288]

Andersen, comparado vantajosamente com Mariano de Lima no mesmo texto de Silveira Neto, será chamado de "o pai da pintura paranaense", e vai continuar seu trabalho didático, formando outros artistas que também fariam parte do movimento paranista.

a.2. Os artistas e seus patronos

Os artistas efetivamente ligados ao movimento Paranista propriamente dito podem ser resumidos a três, todos iniciando sua formação na Escola de Artes e Indústrias ou com um seu ex-professor, Alfredo Andersen. O escultor Jan Zak, nasceu em 1884 na Polônia e veio com 8 anos para o Brasil. João Zaco Paraná, como passou a assinar após naturalizar-se brasileiro em 1923, veio com onze anos para Curitiba onde se matriculou, aos quatorze, com bolsa do governo do Estado na Escola de Artes e Indústrias de Mariano de Lima.

O menino, que vendia suas esculturas na estação ferroviária de Restinga Seca, foi incentivado por François Gheur e Affonse Solheid, engenheiros belgas trabalhando na construtora da ferrovia, que arranjaram para que ele em 1895 viesse para Curitiba, sob responsabilidade de Gheur, que se torna seu tutor. Com uma subvenção do governo paranaense e ajuda financeira de Solheid, vai para o Rio de Janeiro estudar na Escola Nacional de Belas Artes e depois para a Bélgica, onde estuda na Academia de Belas Artes de Bruxelas.

Sobre ele Raul Gomes escreve numa edição de 1928 da Ilustração Paranaense:

> O pai, turmeiro da linha ferroviária, parco de recursos, não podia satisfazer os anseios educacionais do futuro escultor. [Zaco só aprendeu a ler, por volta dos dez anos, com um amigo de sua idade]

[288] BARRETO, Sá. Alfredo Andersen, o "pai da pintura paranaense". Ilustração Paranaense, 1933. Recorte sem o número da edição, da Biblioteca do Museu Alfredo Andersen.

> Nas redondezas não havia escola. Nem a família podia custear-lhe a permanência em centros distantes de cultura, como Curitiba ou Ponta Grossa. (...)
> Conseguiram apoio do governo. A princípio o futuro estatuário manteve-se aqui, aperfeiçoando estudos elementares. (...)
> Mais tarde, conseguiram-lhe pensão, mantida enquanto ele fez prolongado estágio na Europa. (...)
> A apresentação primitiva ao Governador Santos Andrade fê-la o Sr. Manuel Cordeiro Gomes. [289]

Quando retorna definitivamente ao Brasil, em 1922, radica-se no Rio de Janeiro onde através de concurso obtém a cátedra de modelagem na Escola Nacional de Belas Artes, e onde reside até sua morte em 1961. Sua obra mais conhecida, a escultura O Semeador, feita sob encomenda da comunidade polonesa para as comemorações do Centenário da Independência, somente foi concluída em 1924. Zaco Paraná, apenas entrega a escultura dois anos após a data combinada e trabalha ao mesmo tempo em monumentos, também para as comemorações do Centenário, concebidos para o Palácio Tiradentes no Rio de Janeiro.

O Semeador é tido como uma das obras mais conhecidas do Paranismo. O que não deixa de ser curioso, pois o artista, que viveu décadas na Europa, para onde viaja com subvenção do Estado do Paraná, fixa residência no Rio de Janeiro na sua volta ao Brasil, onde leciona na Escola Nacional de Belas Artes e onde permanece, sempre enfrentando dificuldades financeiras, até sua morte.

O aspecto interessante a ser destacado é o fato de O Semeador não apresentar nenhuma característica, estilística ou temática, que o ligue ao Estado, sendo associado ao paranismo por suas relações pessoais com Turin e, como já vimos, pela descrição do imigrante trabalhador bastante do interesse das forças no poder desde então.

O também escultor João Turin era filho de imigrantes italianos vindos para trabalhar na estrada de ferro Curitiba-Paranaguá. Turin nasceu, ou foi registrado, em Porto de Cima, localidade próxima a Morretes, em 21 de setembro de 1878.

---

[289] GOMES, Raul. Os primeiros passos de Zaco Paraná. In Ilustração Paranaense, ano II, nº. 5, maio de 1928.

A família muda-se para Curitiba e aos doze anos Turin começa a trabalhar como aprendiz de sapateiro, e aos treze como entalhador na movelaria de Henrique Henke, "dono de uma fábrica de móveis de luxo, estilo Luís XV."[290] Segundo Elisabete Turin, sobrinha-neta do artista, ele "tinha consciência de que - se não fossem o interesse e a vontade política dos governantes - um artista pobre jamais conseguiria tal feito." (Viajar para aperfeiçoar seus dotes artísticos na Europa) Em apontamentos de próprio punho, ele declarava que:

> Se não houvesse os Médicis, os Papas e os ricos estetas, o fecundo germe daqueles sublimes artistas italianos não teria germinado. (...)[291]
> A nossa felicidade depende de nosso próprio esforço e da colaboração de todos que possuem meios suficientes para nos ajudar. Acabou-se o tempo de reis e mecenas. O artista, se quer viver e progredir, deve ser um inteligente diplomata e viver com os ricos, os nababos, porque os pobres por amor que lhes tenham não os podem ajudar. (...) [292]

Declarações que demonstram o entendimento do escultor das negociações sociais necessárias para atingir objetivos pessoais e profissionais.

João Turin inicia sua formação propriamente artística com Mariano de Lima, onde, em 1896 - aos 18 anos - já aparece nos registros como aluno-professor, e mantém contato com os literatos que lecionavam na escola. A partir daí recebe subvenção do governo do Estado, "obtida pessoalmente por Vicente Machado", [293] para estudar em Bruxelas, onde já estava Zaco Paraná que o ajuda, inclusive ao lhe comprar um casaco adequado ao inverno europeu para o que o jovem recém chegado não havia se preparado.

As relações com Romário Martins datam de antes de sua viagem. É o jornalista e historiador que intermedia uma bolsa de cem mil réis por mês, em 1905,

---

[290] TURIN, Elisabete. A arte de João Turin. Campo Largo, PR: INGRA, 1998, p. 24.

[291] TURIN, João. Manuscrito, Curitiba, s/d. Arquivo da Casa João Turin. Doc. Nº. 352 apud TURIN, Elisabete, op. cit. p. 28.

[292] TURIN, João. Manuscrito, Curitiba, s/d. Arquivo da Casa João Turin. Doc. Nº. 141 apud TURIN, Elisabete, op. cit. p. 28.

[293] ARAÚJO. Adalice M. de, Arte paranaense moderna e contemporânea; Em questão três mil anos de arte paranaense. Tese de livre-docência. Curitiba: UFPR, 1974, p.101.

1906, 1911, 1912 e 1913, [294] que lhe permite se manter estudando e trabalhando na Europa. Em março de 1906, demonstrando reconhecimento e submissão, Turin escreve de Bruxelas a Romário Martins:

> Ilustríssimo Sr. Romário Martins, peço desculpas pela demora em vos escrever, a causa foi de eu achar-me muito doente depois do primeiro mês que cheguei a Bruxelas. (...) agora que estou um pouco melhor vos escrevo pedindo perdão. (...) Talvez esta venha vos encontrar não muito contente com meu comportamento, mas Sr. Romário, eu me vendo no meio de mestres e artes doente, não queria dar notícias de minha desventura. Espero que não vos zangueis comigo. Vosso amigo e criado, Bruxelas, 20 de março de 1906, João Turin. [295]

É uma carta de quem reconhece a posição de inferioridade social e demonstra a percepção hierarquizada do contato com uma pessoa de quem seguramente ainda esperava bastante, no que, como veremos, tinha razão.

Turin volta ao Brasil no final de 1922 e chega a Curitiba em janeiro de 1923 trazendo o gesso do Tiradentes que realizara em Paris e que seria fundido e doado à colônia italiana do Paraná em 1927. Ao contrário de Zaco, permanece em Curitiba, ligando-se aos campos profissionais disponíveis, aceitando encomendas para monumentos públicos destinados a materializar uma visão positivista do início da República e de seus heróis como o Marechal Floriano e adaptando seu Tiradentes.

Turin foi o artista que seguiu mais continuamente as idéias de Romário Martins para construir uma produção artística especificamente paranista. Talvez isto possa ser explicado pelo fato de Zaco ter se radicado no Rio de Janeiro, desde sua volta ao Brasil e Lange de Morretes já ter abandonado a carreira de professor e ter saído do estado durante a gestão do Interventor Manoel Ribas.

Frederico Lange de Morretes, o outro artista a formar a trindade dos criadores da parcela visual do paranismo, nasceu em 5 de maio de 1892, e era filho de um engenheiro alemão de Leipzig, que chegara ao Brasil para trabalhar na estrada de ferro Paranaguá-Curitiba. Vem para Curitiba onde começa a estudar na escola de Alfredo Andersen, que o aconselha a viajar à Europa para aperfeiçoar seus estudos.

---

[294] TURIN, Elisabete. Op. cit, p. 28.

[295] TURIN, Elisabete. Op. cit. pp. 32-33.

Num livro de Carlos Rubens sobre Andersen, vemos uma declaração atribuída a Andersen, feita em 1915, quando Lange ainda era seu aluno:

> Chama-se Fred Lange de Morretes. [a informação mostra que o texto foi escrito após a volta da Europa, pois apenas lá o artista acrescenta o Morretes ao seu nome] É brasileiro e filho de alemão, como lhe denuncia o nome.
> (...) É um artista pessoal, com uma visão muito acentuada da paisagem. Ensinei-lhe a desenhar, meti-lhe os pincéis nas mãos e quando pressenti que o meio lhe ia atrofiando os seus maravilhosos recursos, aconselhei o pai a mandá-lo embora. E Fred. partiu. Foi para a Alemanha. [296]

Frederico Lange de Morretes acrescenta ao seu nome o da sua cidade de nascimento ao notar a quantidade de homônimos no período em que estuda na Alemanha, de 1910 até por volta de 1920. Estuda em Leipzig e Hamburgo, antes de entrar na Academia de Belas Artes de Munique. Na volta, é apresentado como um pintor moderno, ao contrário de seu professor Alfredo Andersen, agora considerado por alguns um artista sem características próprias. Num artigo de 1922, para a Gazeta do Povo, Laertes Munhoz escrevia sobre Lange:

> Começou seus estudos em Curitiba, com o professor Alfredo Andersen. Nesse tempo, era ele ainda um simples troca-tintas, com ideais, porém, de um dia vir a conseguir nome, pintando.
> Depois partiu para a Europa. (...) Ali precisou ele *desaprender tudo quanto havia estudado em Curitiba, para aprender a pintar como se deve pintar*, é ele próprio quem o diz. (grifo meu)
> E quando Lange de Morretes voltou ao Paraná, trouxe a força necessária para se propor a pintar nossas maravilhas.
> Hoje, ainda há quem lhe chame de discípulo de Andersen. Erroneamente, porque Lange de Morretes, embora tenha iniciado seus estudos de pintura com o professor Alfredo Andersen, mudou completamente de rumo quando em Munique. [297]

Nota-se já então a preocupação de opor um artista jovem, "moderno" a seu professor, tido como "sem características", embora as características modernas trazidas por Lange fossem, ainda àquela altura, um paisagismo com tinturas impressionistas sobre uma estrutura tradicional.

---

[296] RUBENS, Carlos. Andersen: Pai da pintura paranaense. São Paulo: O. Carvalho, s/d. (c. 1938, segundo nota de Rubens ao final do livro)

[297] MUNHOZ, Laertes. Alguns artistas paranaenses, Gazeta do Povo, 7 de setembro de 1922, s/p.

De volta da Europa, é nomeado em 4 de junho de 1924, pelo governador Caetano Munhoz da Rocha, professor vitalício de desenho da Escola Normal Secundária de Curitiba, [298] cargo que abandona, segundo um artigo, levemente maldoso, de Guido Viaro, por discordar, segundo ele:

> de um decreto federal que tolhia ao professor de desenho o direito de entrar em bancas de exame de matérias não afins. Ninguém dos colegas tinha culpa desta providência ministerial mas ele criou o caso que devia voluntariamente afastá-lo para sempre do cargo ocupado com tanta proeficiência (sic). Talvez esta sua resolução tenha influído profundamente para encaminhar sua nascente vocação para as pesquisas no amplo e quase inexplorado campo dos moluscos que lhe dera em pouco tempo um lugar de destaque entre os malocólogos (sic) mundiais. [299]

Por outro lado, um artigo de Denise Grein dos Santos para a coluna do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, num recorte sem data do jornal Gazeta do Povo, narra que Lange ambicionava o cargo de diretor do Museu Paranaense: "Manoel Ribas designa José Loureiro Fernandes para o cargo. Lange se irrita. Abandona tudo e vai com a família para São Paulo",[300] para trabalhar no Departamento de Zoologia e Paleontologia da Universidade de São Paulo, de onde só retorna em 1946, ano da morte do Interventor.

A filha do pintor, Berta Lange de Morretes, afirma que a família não teve conhecimento da disputa com Loureiro Fernandes e que seu pai sempre manteve boas relações com Ribas até "o momento que Ribas resolveu taxar as obras de arte. Nesta ocasião, meu pai escreveu um violento opúsculo intitulado "Arte e Fisco", atacando a proposta do governador. [301]

---

[298] Gazeta do povo. Curitiba: 4 de junho de 1989.

[299] VIARO, Guido. Fritz Lange de Morretes. Recorte de jornal, sem data ou referência. Centro de Pesquisa do MAC/PR.

[300] SANTOS, Denise Grein dos,. De Lange a Lange de Morretes. Gazeta do Povo, s/d.

[301] MORRETES, Berta Lange de. Entrevista concedida a SALTURI, Luís Afonso. In Frederico Lange de Morretes, Liberdade dentro de limites: Trajetória do artista-cientista. Curitiba: Dissertação, Sociologia, UFPR, 2007, p. 226.

Num texto datilografado, escrito por volta do primeiro semestre de 1948, Lange alude aos problemas que lhe custaram a interrupção dos trabalhos artísticos no estado.

> A Interventoria no Estado do Paraná durou demais. Não choro a fortuna que com ela perdi, representando o esforço de minha vida, mas não lhe perdôo o ideal que me foi destruído nem a glória que brutalmente me foi tirada do alcance.
> (mas) Terminada a "Natureza" síntese da beleza natural do Paraná, encontrou seu abrigo na Faculdade de Medicina da Universidade do Paraná. [302]

De volta ao Paraná, com a ajuda de Bento Munhoz da Rocha coloca-se no Museu Paranaense, onde continua suas pesquisas em biologia e desenvolve seus desenhos gráficos de símbolos paranistas até sua morte em 1954.

Estes dados biográficos importam a nosso estudo na medida em que deixam clara a origem imigrante e, excetuando Lange, filho de engenheiro e intelectual, pobre, dos artistas que, não obstante, conseguem através de seus contatos, quase sempre mediados por Mariano de Lima ou à sua volta, com os governos estaduais as subvenções para a continuidade de sua formação.

b. Identidade e Paranismo: a Origem das palavras.

O Paraná no final dos anos 1920 era um estado pouco desenvolvido para o oeste, mas a economia baseada na industrialização da erva mate havia possibilitado o desenvolvimento de Curitiba praticamente no mesmo ritmo das outras capitais do país. Embora moderna e pujante para o momento, a capital do Paraná ainda era um terreno pouco fértil para os que dependiam do gosto ou da vontade de fruição intelectual para viver.

Contudo, a modernização da capital de fato ocorre, e a vivacidade moderna é notada por observadores interessados nas direções que as forças da cultura tomavam

[302] MORRETES, Frederico Lange de. Erna e Maria Aparecida. Original datilografado c. 1948, Centro de Pesquisa do Museu Oscar Niemeyer. A pintura A Natureza atualmente faz parte do acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

na cidade. A grande contradição estética e política que se esboça é a aposta num cosmopolitismo intelectual baseado nos movimentos *fin-de-siècle*, buscando uma imagem moderna, construída por artistas de formação voltada para novas formas de produção.

Em 1927, Romário Martins, em uma mensagem ao Centro Paranista fundado em outubro deste ano, publica um manifesto intitulado Paranismo, onde procura definir o termo e as formas de ligação prática ou simbólica com um Estado que só existia nas caracterizações de seus escritores, ou melhor, na imagem desejada pelos detentores do poder.[303]

Em um tom voluntarioso, bem ao gosto do jargão convocatório dos partidos autoritários do período, escrevia na primeira página:

> Não queremos a adesão dos incapazes nem dos egoístas. Eles são os entraves do progresso e da civilização, - o peso morto da humanidade.
> Também não solicitamos dos nossos concidadãos apenas a cooperação pecuniária, mas também e sobre tudo a colaboração moral, intelectual e cívica. [e continua em corpo maior:] Quem não tiver pelo Paraná uma sincera afeição e não for capaz de um esforço pelo seu progresso, não deve se *alistar* entre os sócios do CENTRO PARANISTA. (Maiúsculas no original, grifo meu) [304]

Já distante das preocupações com os imigrantes, presentes em seus escritos da virada do século, Romário Martins agora constrói um ideário que serve para, quase, todos, afinal,

> Os Estados cosmopolitas como o nosso, povoados pelas imigrações, vão constituindo sua sociedade por agrupamentos entre si distintos pelas tradições, pelos costumes, pelas tendências espirituais e sentimentais, pelo pensamento e pela linguagem, seguindo os traços característicos de suas origens ancestrais. [305]

A inclusão dos imigrantes europeus, muito provavelmente, estava a serviço da manutenção de uma questão mais importante, porque básica para ele. Em

---

[303] O manifesto também foi publicado no jornal Gazeta do Povo de 27 de janeiro de 1928.

[304] MARTINS, Romário, Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista. Curitiba: Centro Paranista, não datado, (de acordo com Martins, no depoimento que segue, 1927) p. 1.

[305] MARTINS, Romário, Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista. Op. cit. p. 3.

resposta às discussões sobre a mestiçagem como fato consumado no Brasil, argumentava:

> Quem vier a Curitiba esperando ver uma cidade nos moldes das cidades históricas do país ou mesmo daquelas onde já penetrou determinado etno adventício, terá uma perturbadora surpresa. A capital do Paraná, originária de povoadores portugueses, espanhóis, índios e negros e seus mestiços e descendentes, *até 1825* tinha realmente os característicos das demais cidades do sul do país. (grifo meu)
> O que havemos de ser no futuro ainda distante, como tipo étnico nacional em terras do Paraná, não se resolve com as cogitações da hora presente, nem sequer o adivinham as previsões taumatúrgicas dos sociólogos. (...)
> Nós queremos raciocinar sobre realidades e não sobre as abstrações da fantasia. Precisamos criar comunicantes entre os tão variados agrupamentos étnicos que formam a nossa *atual* sociedade (...) (Grifo meu) [306]

Mas, nem todos estavam de acordo com as idéias de um Paraná ou paranaense característicos, como percebemos no artigo já citado de Brasil Pinheiro Machado, escrito para a revista A Ordem, do Rio de Janeiro, em 1930, ainda nesta altura com fortes tintas lobatianas:

> O Paraná é um Estado típico desses que não têm um traço que faça deles alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazônia, nem pitorescamente como o Bahia ou o Rio Grande do Sul. (...) Apesar de ser o estado de futuro mais próximo, forma nessa retaguarda característica de incaracterística (...) eu poderia afirmar sem errar por muito que o paranaense não existe. [307]

Mas, quem precisa de características? Na verdade, Romário Martins, já havia escrito no seu manifesto de 1927:

> Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido nesse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do Centro Paranista (...) Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. [308]

---

[306] MARTINS, Romário, Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista. Op. cit. p. 3-4.

[307] MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantâneos Paranaenses. A Ordem. Rio de Janeiro, fev. 1930, p.9 apud PEREIRA, Luís Fernando Lopes, p. 9.

[308] MARTINS, Romário, Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista. Op. cit. p. 2.

Em suma, praticamente todos, embora preferencialmente de constituição racial mais assemelhada à "atual sociedade" do Paraná, que aos "portugueses, espanhóis, índios e negros e seus mestiços e descendentes", típicos, segundo ele, do Brasil "pré-1825". Tal opção exclui por princípio a adesão às definições de brasilidade como postas pelos modernistas paulistas. Em uma entrevista à revista A divulgação, em 1948, Romário Martins dá um depoimento sobre a origem do termo paranismo e suas motivações na introdução de uma nova acepção do termo:

> Quem introduziu esse vocábulo entre nós foi Domingos Nascimento, em 1906, ao retornar de uma viagem ao norte do estado, onde notara que ninguém nos chamava de "paranaenses", e sim "paranistas". (...)
> A população de nossas terras do setentrião era, na sua quase unanimidade, constituída de paulistas, e estes, por natural aproximação com o nome dado aos naturais do seu Estado, designavam os paranaenses de "paranistas".
> Domingos Nascimento (...) viu na palavra não somente a beleza mas também que no sufixo "ista" encerrava significava de cultor de alguma coisa: - de paranaense devotado, defensor de sua terra, por exemplo.
> Quando de volta, anunciou e exaltou o achado em artigo na "A Notícia." (...) O vocábulo assim caminhou através dos anos, com um significado que a nossa gente não paranaense sempre antipatizou.
> Em 1927, isto é, vinte e um anos depois do seu aparecimento nessa capital, pus-me à frente de um movimento por uma acepção nova do termo paranista e procurei criar em Curitiba um centro paranista.
> Dessa acepção nova é que sou o autor. [309]

Mas toda esta discussão não é à toa. Reflete os problemas de identidade, de resto comuns ao Brasil da época, mas reforçados pela situação de um estado cujas elites travavam uma luta simbólica para adaptar seus pontos de vista tradicionais às novas situações políticas nacionais e internacionais.

No manifesto de lançamento do Paranismo, Romário Martins escreve que "um sociólogo teria em nosso meio um material etnográfico para estudar a diversidade de usos e costumes que fazem da sociedade paranaense a mais cosmopolita do Brasil." [310] Afirmação que denota a persistência do elogio ao cosmopolitismo e à diferença do conjunto da nação, na contramão dos cânones do nacionalismo que daria no Estado Novo. As inovações no ambiente urbano e o surto

[309] MARTINS, Romário. Paranística. A divulgação. Curitiba, fev-mar 1948, pp. 37.

[310] MARTINS, Romário. Paranística. A divulgação. Curitiba, fev-mar 1946, p. 92.

de ufanismo característico do país na época fazem com que a imprensa, neste caso a ufanista de nascimento Illustração Paranaense, comece a cunhar adjetivos e *slogans*, destinados a caracterizar a capital paranaense:

> Hoje Curitiba é cidade modernizada, transfigurada, ostentando bulício, exibindo sussurro, atrativos esportes, teatros concorridos, reclames luminosos, autos chiques a disparadas, fraturando pernas e costelas; artimanhas políticas, paixões partidárias. Em suma, é 'Cidade Sorriso' 'Princesa do Sul' 'Noiva Eterna da graça e da beleza'. [311]

O elogio de teor futurista, embora escrito em 1931, remete à construção da imagem moderna da capital, embora, como sabemos, o conjunto do estado não acompanhasse o ímpeto urbanizador, o que só começa a ocorrer no final dos anos 1940, com o surto cafeeiro na economia paranaense.

b.1. Identidade paranaense e Paranismo: a Origem das imagens.

Através do estudo dos símbolos e acompanhando sua implementação no imaginário de uma população, podemos perceber muito dos mecanismos de organização social e suas disputas internas. Para que eles tenham efetividade há a necessidade de uma base comum de significados que possibilite as recombinações de sentidos e a reconstrução da existência prévia das imagens na memória social. Ou, como dito por Argan:

> sem aquelas convenções que formam uma sorte de código comum ao artista e espectador, a obra seria indecifrável, e a arte, não atuando sobre um terreno cultural específico e aceito não colaboraria, como faz, para modificar este terreno. [312]

No caso de nosso estudo, as convenções não são de natureza estilística. No Paraná, desde o final do século XIX, os gêneros artísticos disponíveis aos artistas e ao público além das formas de paisagens, como ensinadas pela Escola Nacional de

---

[311] ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE. Curitiba, março 1931. s.n.p. In TRINDADE, Etelvina M. de [e] ANDREAZZA, Maria Luiza. Cultura e educação no Paraná. Curitiba: SEED, 2001. p. 100.

[312] ARGAN, Giulio C. Ideology and Iconology. In MITCHEL, W. J. T. (ed.) The Language of Images. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980, p. 20.

Belas Artes, eram a crescente utilização das artes gráficas. Estas seguiam, a princípio, a tradição das revistas ilustradas como as de Angelo Agostini, e depois, cada vez mais influenciadas pelas técnicas trazidas pelos imigrantes, as formas do que chamamos hoje de *design* gráfico com forte presença das estilizações modernas vindas do *art-nouveau* e depois do *art-déco*. Se as formas estilísticas das artes locais eram tudo menos características, restou, numa continuidade das maneiras vindas da Academia de Belas Artes, a escolha de um assunto, ou tema, característico.

Este recaiu sobre um elemento tirado da paisagem e frequentemente encontrado nas narrativas dos viajantes que passaram pela Província, a *araucaria angustifolia*, ou o pinheiro paranaense. Assim a produção do Paraná acaba optando pelas formas ufanistas em voga - *à la* Conde Afonso Celso, membro do IHGB desde 1892 e que escreve seu famoso Porque me ufano de meu país [313] em 1900 -, para compor imagens e textos destinados a levantar a auto-estima dos "incaracterísticos".

Sobre a adoção da imagem do pinheiro como símbolo do Paraná, lemos num artigo de Luís Piloto, onde se refere ao texto já citado de Sá Barreto:

> Desde Rugendas, Debret, Palliére, Keller, Calgan, e outros mais, aquarelas desenhos e telas a óleo, mostram com maior ou menor precisão , o que viria a ser nossa árvore símbolo – efeito da atenção despertada , em meio da natureza, por aquele gigante da floresta.
> Apesar desses registros, a Alfredo Andersen, pai da pintura paranaense, "cabe a glória incontestável de haver pintado, pela primeira vez, com acerto de desenho, com segurança e perspectiva, com realidade artística de cor e luz, com autêntico sentido de arte, o pinheiro paranaense". [314]

Trata-se então de construir símbolos precisos do Paraná, com vistas à manutenção das formas tradicionais de hegemonia política, econômica e agora, também, cultural, estabelecendo os elementos comuns pelos quais ela deverá ser reconhecida. Independente da atual constituição da população, esta imagem devia a

---

[313] CELSO, Afonso. (Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior) Porque Me Ufano do Meu País. Rio de Janeiro: Laemert & C. Livreiros - Editores, 1908. [1ª ed. 1901]

[314] PILOTO, Luís. Cem anos do nascimento de Lange de Morretes. Gazeta do povo. Curitiba: 5 de maio de 1992.

princípio, obedecer aos padrões de gosto e estar ligada às elites, com suas estruturas resistindo, como vimos, a qualquer transformação real. [315]

Tadeu Chiarelli encontra no livro de Angyone Costa, A inquietação das abelhas, de 1927 – mesmo ano do manifesto Paranista, como vimos -, comprovação do espraiamento das discussões sobre a questão de uma arte nacional entre os artistas "acadêmicos". A obra, escreve ele, "reúne 31 entrevistas e depoimentos com artista e arquitetos ligados direta ou indiretamente à Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro". [316]

Alguns deles, continua Chiarelli, "apontavam a necessidade dos artistas brasileiros se debruçarem no trabalho de estilização formal da flora e da fauna locais para a criação de uma arte decorativa autóctone - a base, para eles, de qualquer arte nacional", como se vê na declaração de Henrique Cavalleiro, citada por Costa:

> Preocupam-se muitos, neste momento, com a formação de uma arte brasileira. Não é com a pintura, propriamente dita, que ela há de ser conseguida. Enquanto não cogitarmos seriamente da arte decorativa, base de toda a arte, não teremos arte brasileira. Fazer arte brasileira não é pintar ou esculpir motivos nacionais. É estilizar, é tirar da natureza pátria elementos de composição, que, lentamente embora, acabem por dar nascença a um tipo de arte própria e inconfundível.
> À arquitetura, à pintura decorativa, à mobiliária, à cerâmica, e não à pintura propriamente, cabe a formação da arte brasileira. [317]

No Paraná, essas idéias encontram um terreno já fertilizado pelas discussões entre artistas e escritores, já se encaminhando para a adoção de um imaginário baseado na flora local. O escultor João Turin parece ecoar a opinião, num texto intitulado A arte decorativa no Brasil, sem data, mas escrito após sua volta a Curitiba, em 1923, depois de 16 anos na Europa, e antes de 1928. Ali escreve Turin:

> A arte decorativa que se possa chamar de arte brasileira não existe até agora no Brasil, tanto assim, que do norte ao sul, todos os artistas se reúnem sentindo a imperiosa necessidade de

[315] Para o estudo da permanência das tradicionais famílias ervateiras nas instâncias decisórias do Estado, consultar OLIVEIRA, Ricardo Costa. O silêncio dos vencedores: Genealogia, classe dominante e Estado no Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

[316] CHIARELLI, tese, 1995, p. 326.

[317] Ibid. p. 327.

> um esforço para combater as criações estrangeiras. (...) Todos os moldes ou modelos vêm prontos da Europa, é só aplicá-los.
> Os nossos arquitetos e os nossos artistas nunca deram-se a pena de olharem para esta deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna, entretanto até agora ela viveu esquecida e desprezada, na sua exuberante beleza, para dar lugar a ornamentos estrangeiros, que chegam deturpados dos modelos primitivos. (...) Não se compreende que um artista possa viver escravo das criações de outros povos e não aproveite a flora dessa terra fecunda, rica e bela.
> De todos os estados do Brasil, o único é o Paraná que possui um início de arte decorativa indígena e para provar ali estão: o Salão Paranaense do Clube Curitibano, por ordem do senhor Ulysses Vieira e a fachada da casa do Dr. Leinig, os únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro. Apesar de essas decorações não serem mais que um esboço do que desejo executar, já está ali lançada a base de um estilo paranaense, que tem por base o arbusto gigantesco que simboliza esse solo maravilhoso onde nascemos. [318]

Não se sabe se Turin e os artistas paranaenses tiveram contato com o livro de Angyone da Costa e o texto de Cavalleiro, mas Lange de Morretes, em um texto escrito em 1953, rememora a origem das estilizações baseadas na imagem do pinheiro.

No texto intitulado “O Pinheiro na Arte”, na edição da revista carioca Ilustração Brasileira, em homenagem ao centenário da Emancipação Política do Paraná, o pintor escreve, narrando a reunião do próprio Lange, João Ghelfi e Turin:

> Quando um artista paranaense está só, pensa no pinheiro; quando está na companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades, e as suas novas possibilidades para o campo da arte.
> Ghelfi, sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede do seu atelier traçou, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel.
> Fomos à confeitaria “Esmeralda”, da rua 15, comer empadinhas de camarão e palmito, tomar um chope e continuar nossa discussão. Depois, seguimos cada um para sua casa, com um pinheiro na cabeça envolto na bruma do chope. Turin e eu estávamos com uma semente no peito a germinar. E, curioso, o semeador Ghelfi, contentou-se com a semeadura. Talvez devido à sua morte prematura, corrida em 28 de agosto de 1925, nada realizasse nesse campo.
> Há sementes que não brotam ao cair da primeira chuva. Levam tempo. Assim, a estilização do pinheiro não nasceu da noite para o dia. Turin matutou muito. Eu não menos. No começo nossos trabalhos tinham sido empíricos. Turin como escultor, dedicou-se à fatura

[318] TURIN, João. A arte decorativa no Brasil. Sem data.

de capitéis. Eu como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me para o problema pictórico e o lado ilustrativo. [319]

Depois da Tormenta. Frederico Lange de Morretes. c. 1930. Publicado na Ilustração Paranaense, ano IV, nº. 7, julho de 1930.

O depoimento define a data do acontecimento para entre 1923 e 1925. Depois da volta de Turin da Europa, e antes da morte de Ghelfi em 1925, portanto, de antes da publicação do livro de Angyone Costa. Lange continua o texto lembrando que:

[319] MORRETES, Frederico Lange de. O Pinheiro na Arte. Ilustração Brasileira. Edição comemorativa do Centenário da Emancipação Política do Paraná. Rio de Janeiro/ Curitiba: ano XLIV, nº. 224, dezembro de 1953, pp. 168-169.

> Centenas de pinhões foram estudados em suas proporções até que uma bela noite me foi dado fixá-las em uma fórmula geométrica, saindo assim do empirismo.em que até então se encontrava a nossa ornamentação paranista. (...) [320]
> Lamento não poder fixar a data, que suponho ter sido em maio de 1930, porque a Ilustração Paranaense de 31 de julho de 1930 reproduzia um desenho meu, intitulado "Depois da Tormenta", com moldura fúnebre baseada na fórmula geométrica, e o número de 31 de agosto de 1930, da mesma revista, mais dois desenhos de minha autoria, representando variantes. [321]

O depoimento de Lange de Morretes, além de situar uma periodização para a origem das idéias de estilização dos motivos da flora paranaense, demonstram também sua intenção de marcar a diferença entre a produção "empírica" de Turin, - escultor de formação artesanal - que o precedeu nas imagens paranistas e a sua - numa auto definição como cientista ou intelectual - própria solução gráfica, baseada em uma "fórmula geométrica". Talvez aqui possamos ver a sugestão de uma diferenciação da situação, profissional ou social entre dois artistas, anotada por um deles, embora sendo ambos filhos de imigrantes e necessitados dos favores dos estabelecidos luso brasileiros.

A opção por uma orientação estética já disponível no repertório das artes brasileiras ocupadas com as definições nacionalistas, pode ter funcionado como confirmação aos artistas paranaenses que não tinham optado pelo radicalismo estético. Pelo contrário, não estavam sós ao se manterem em contato, sem a interrupção vanguardista, com uma formalização estabelecida pela tradição. Pois, não só no Paraná, certas:

> (...) inovações de linguagem estabelecidas e utilizadas pelos modernistas nas primeiras duas fases do movimento foram atenuadas ou deixadas de lado por autores que, preocupados em denunciar as condições sociais da população brasileira a partir de um viés ideológico de esquerda, recuperaram certas soluções estilísticas do século XIX, por considerá-las mais apropriadas para o embate que a literatura deveria travar contra as injustiças sociais. [322]

Embora as opções dos paranaenses não tenham sido necessariamente mobilizadas contra as injustiças sociais, faziam parte da estratégia, reconhecida por

---

[320] O termo *paranista* é aqui usado como um anacronismo, pois não era utilizado nesta acepção antes de 1927, quando foi definido por Romário Martins.

[321] Ibid. p. 274.

[322] CHIARELLI, tese, pp. 328-329.

eles, como aprendemos pelas declarações de Turin, de superar as *suas* desvantagens de origem. Desvantagens que faziam coincidir - até certo ponto - os limites das suas aspirações estéticas e políticas às de seus patronos e teorizadores. Com certeza, suas ligações com os literatos, somadas à suas formações nas artes gráficas, deixavam-nos mais à vontade para uma prática artística mais apoiada na literatura, isto é, mantendo uma orientação ilustrativa, descritiva e simbólica. Ao mesmo tempo, o alinhamento político trouxe contradições aos paranaenses que embora apoiando, mesmo que tardiamente, Vargas, como vimos com Turin, mantinham a preocupação regionalista.

Assim, percebemos a orientação para as artes aplicadas, adotada por grande parte dos artistas brasileiros do período, principalmente os escultores, que, além de esculturas tumulares, praticamente não encontravam campo profissional fora das encomendas públicas. Este fator de formação, como já vimos e ainda veremos adiante, faz com que estes artistas desenvolvam uma poética visual mais ligada à descrição de fatos e simbolismo - com raízes na literatura do final do século XIX - mais características da produção utilitarista das arte decorativas que das formas violentamente autônomas que as vanguardas *tinham* proposto - e isto na época já era visto no passado - no início do século XX.

O escultor João Turim, depois de sua volta da Europa, permanece em Curitiba onde realiza uma série de monumentos e obras particulares, sendo notáveis para nosso estudo a Sala Paranista, para o Clube Curitibano, e suas decorações e projetos arquitetônicos, entre os quais sua casa e atelier. Estes são ótimos exemplos da relação iconográfica de sua obra com as tendências decorativas, provavelmente aprendidas em sua estadia na Bélgica, que combinavam elementos da modernidade da eclética do *fin-de-siècle*, do a*rt-déco* e de uma estilização típica da moderna arquitetura fascista, com suas fachadas e elementos decorativos baseados nas formas clássicas monumentais.

Junto a esses exemplos encontramos traços de suas relações com representantes políticos do regime getulista, caracterizadas por seus estudos para

monumentos em homenagem à vitória da revolução de 30. Na época, Turin executa uma maquete em gesso chamada Revolução de 1930, onde uma vitória alada acompanha a imagem de um Getúlio heróico e militarizado.

Suas relações com o regime continuam, pois as caixas com obras suas executadas em Paris e presas por cinco meses na alfândega de Santos "puderam ser liberadas apenas com uma ordem especial do Presidente Getúlio Vargas".[323] Estas relações entre a produção de arte e a convivência com a prática política são importantes para entendermos as nuances e o ambiente em que as escolhas artísticas, profissionais e ideológicas eram feitas.

As estilizações das formas da pinha e do pinhão de Turin, junto às pinturas simbolistas de Lange de Morretes, são imagens ligadas às formas modernistas de programação visual. Se as estilizações gráficas aludem a uma visão moderna da sociedade, a pintura, que permanece devedora de uma poética simbolista, continua estilisticamente associada a uma visão romântica e idealizada da realidade.

b.2. As Artes gráficas e o poder

Se as elites, desde antes da República, procuraram construir uma imagem do país, o problema era como estender o discurso aristocrático às massas ignorantes, tidas pelas elites brasileiras como a causa real dos problemas do país. A estratégia, como vista já na revolução francesa foi lançar mão de elementos das artes gráficas e da imprensa popular.

No final do século XIX no Brasil, as revistas ilustradas tiveram uma época de ouro e foram importantes na difusão das idéias políticas em luta. Percebendo suas funções ideológicas e crescente função publicitária numa sociedade que se industrializava, os intelectuais também estudam as possibilidades de comunicação direta com as populações menos escolarizadas.

---

[323] TURIN, Elisabete. A arte de João Turin. Curitiba: Edição do autor, (Lei municipal de incentivo à cultura), 1998, p. 65.

Este foi o caso de Otto Neurath (1882-1945), professor socialista que por volta de 1912 participou do que foi chamado o primeiro Círculo de Viena. Tomando as artes gráficas modernas alemãs do período entre guerras, faz uso dela como estratégia de inserção das populações trabalhadoras, leia-se iletradas, às discussões teóricas sobre sócio-economia e suas análises políticas. [324]

Como diretor do Museu Social e Econômico de Viena, a partir de 1925, desenvolve um meio de apresentar idéias utilizando signos pictográficos destinados a apresentar o conhecimento social de forma que as camadas incultas das populações pudessem, independente de suas origens e nações, ter acesso às informações.

Para Neurath,

> se queremos difundir conhecimento social, deveríamos usar meios similares à publicidade moderna".(...) Além de ser mais internacional, a educação visual reforça desde o começo um approach mais humano que a educação pelas palavras. (...) Com auxílio visual, poderia-se criar algo que é comum a todos, poderíamos educar crianças em vários países... Porque eu acredito que o apoio auxílio tem essa peculiaridade, desejo promover a educação visual como um elemento de fraternidade humana.[325]

Estas visões sobre a utilização do *design* e da propaganda, como vimos, eram parte das estratégias políticas do início do século XX com raízes nas artes aplicadas que se espalharam pela Europa no final do XIX.

No Paraná da época vemos nas estilizações da figura da pinha e do pinhão por João Turin com formação na Escola de Mariano de Lima e de Lange de Morretes, que estudou artes gráficas na Alemanha nos anos 1920, a realização clara destes princípios e a prova da atualização dos artistas paranaenses com muitas formas de arte e meio de comunicação social alternativas às estratégias vanguardistas. Podemos acompanhar na sua produção a importância da formação profissionalizante na aplicação da ilustração das idéias dos literatos, ajudando a

---

[324] Ver: LEONARD, Robert J. 'Seeing is believing': Otto Neurath, Grafic arts and the social order. *In*: MARCHI, Neil De e GOODWIN, Crawford D. W. Orgs. Economic Engajements with art. London: Duke University Press, 1999, pp 452- 478.

[325] Neurath [1945]1973, 248). LEONARD, Robert J. 'Seeing is believing' : 466.

construir uma imagem do Paranismo adequada à divulgação pública dos pontos de vista “oficiais”.

As artes gráficas chegam ao Paraná, com o tipógrafo Cândido Martins Lopes trazido do Rio de Janeiro, no início de 1854, pelo primeiro Presidente da Província do Paraná, Zacarias de Goes e Vasconcelos. Cândido Lopes chega com apenas "pesada mesa de ferro, com prancha para a composição e o tosco mecanismo que devia fixá-la. Por cima o rolo de correr; as caixinhas de tipo, algum material acessório, ferramentas".[326] Com este pequeno equipamento monta a Tipografia paranaense e começa a impressão de folhetos e material de divulgação e publicidade, além do semanário O Dezenove de Dezembro, onde mais tarde um jovem Romário Martins se iniciou nos contatos com a imprensa.

Em 1880, chega a Curitiba o dentista, natural do Rio de Janeiro, Luís Antonio da Silva Coelho, frequentador de rodas literárias na Corte e que foi o responsável pela grande inovação tecnológica da imprensa paranaense da época. Em 6 de outubro de 1980 põe a funcionar um prelo mecânico que motivou versos em sua homenagem. O poema, escrito por Gabriel da Silva Pereira, cunhado de Jesuíno Lopes, por sua vez, filho do pioneiro, Cândido, intitulado "a imprensa", termina assim: “Surgiu a imprensa e dissipou as trevas!/ _Desfez-se em luz um horizonte baço_/ E a cada instante que gemia um prelo/ O mundo dava no progresso um passo!” O que demonstra que se já havia ambiente aberto à modernidade e apreciação pela tecnologia, a qualidade literária ainda estava por se fazer.

O crescimento dos negócios com a erva mate faz com que se adote a barrica de pinho, substituindo as bolsas de couro cru que acondicionavam a erva. A nova embalagem exigia a confecção de rótulos, impressos litograficamente, aumentando a sofisticação e as atividades das indústrias gráficas locais. Estas recebem o aporte dos profissionais treinados na escola de Artes e Indústrias, fundada por Mariano de Lima

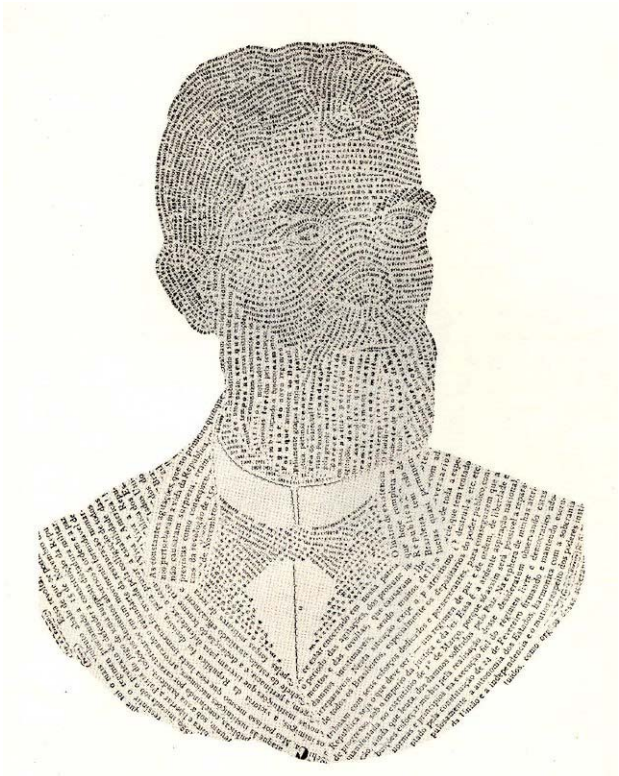
[326] QUADROS, Saul L. 'Contribuição da Biblioteca Pública às Comemorações do 250º. Aniversário de Curitiba', Boletim da P.M.C., nº. 8 março e abril de 1943. In CARNEIRO, Newton, As artes gráficas em Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975, p. 10.

"que despertou na mocidade o interesse pelo estudo do desenho, facilitando às oficinas gráficas o recrutamento de novos auxiliares".[327]

Um exemplo do virtuosismo da tipografia local foi o retrato, executado em 1895, do recém eleito Prudente de Moraes por Fernando Moreira. Empossado em meio às turbulências das disputas entre os partidários da ditadura militar florianista e as tradicionais oligarquias paulistas e cariocas, o presidente lança um

> "manifesto em que declarava confiar que 'todos os brasileiros contribuam com seus esforços dedicados e perseverantes para conseguirem que a República seja o que deve ser - um regime de paz e de ordem, de liberdade e de progresso, sob o império da justiça e da lei'".[328]

Utilizando os tipos móveis de impressão compondo seu manifesto como pontos de retícula ou como marcas de buril, Moreira compõe um retrato do presidente da República numa utilização da tipografia, de que não se tinha notícias no Brasil. Podemos associar o procedimento aos experimentos tipográficos – posteriores - de Mallarmé, com seu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, mas que pelo que tenho conhecimento, iniciativas semelhantes eram inexistentes no país da época.



Prudente de Moraes. Retrato em tipográfico por Fernando Moreira. Curitiba, 1895.

O uso da tipografia como elemento icônico, para desenhar a mancha da página foi comum também

[327] CARNEIRO, op. cit., p. 20.

[328] CARNEIRO, op. cit., p. 23.

nas páginas da Ilustração Paranaense, desde seu primeiro número. Na edição inicial da revista editada pelo Clube Curitibano, em novembro de 1927, o texto editorial de Romário Martins é composto de forma vertical, constituindo a imagem de um tronco de pinheiro, aludido no texto, encimado por uma ilustração litográfica com a imagem da copa da araucária.

A exuberância da indústria gráfica paranaense conduz a formação profissional de inúmeros jovens profissionais interessados em nas artes e em cultura em geral, como comprova a trajetória de Fernando Moreira que a partir de sua vivência nas artes gráficas passa a exercer o magistério em Curitiba. Com a quase completa ausência de formação artística, ligada às Belas Artes, a educação dos artistas gráficos, quase todos filhos de imigrantes, se fez através do ensino da Escola de Mariano de Lima. Este treinamento profissional foi a base da formação dos artistas plásticos, e de muito do gosto artístico dos literatos, que se reúnem em torno do movimento Paranista.

c – Ilustração Paranaense: o pedágio para a assimilação.

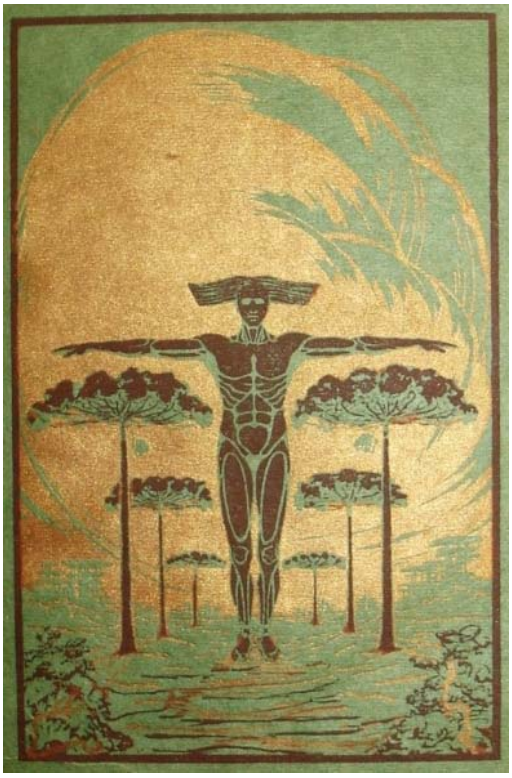


Ilustração da capa da Ilustração Paranaense, ano I, nº. 1 de novembro de 1927.

A revista Ilustração Paranaense foi o veículo por excelência das idéias paranistas, definidas por Romário Martins e desenhadas por João Turin e Lange de Morretes. A revista, dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff, foi pensada e produzida por um grupo vinculado aos círculos de intelectuais que freqüentava o Clube Curitibano, o que

mais uma vez comprova a posição dos paranistas, como porta-vozes das idéias das elites curitibanas e paranaenses. Seu primeiro número sai em novembro de 1927, e segue um padrão gráfico de alta qualidade, executado e ilustrado por João Turin, Lange de Morretes, Artur Nísio, fazendo uso de dourados e prateados e uma diagramação requintada. Turin também desenha a capa que se mantém em todos os números até 1930, com alterações apenas nas cores escolhidas para cada edição.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

MENSARIO PARANISTA DE ARTE E ACTUALIDADES

ANNO I — NUMERO 1 CURITYBA, NOVEMBRO 1927

O SYMBOLO PARANISTA

AO TRANSPOR A SERRA DO MAR, VINDO DOS LITTORAES, O HOMEM BRANCO ESTACOU ANTE A IMMENSIDADE DA COXILHA PONTEADA DE CAPÕES DE ALTISSIMOS PINHEIROS. ELLA O PAIZ DO TINGUY VALENTE, HOSPITALEIRO E GENEROSO. A' FLOR DOS CAMPOS BALOUÇAVAM OS TOLDOS DE POLHAGEM DE SUAS CAVERNAS ABERTAS NO SOLO, PARA QUE A CONSTRUCÇÃO DOS ACAMPAMENTOS NÃO MACULASSE A BELLEZA SEM PAR DAQUELLA NATUREZA, NEM O RUMOR DAS GENTES PRIMITIVAS PERTURBASSE A PASSARADA NO DOMINIO ABSOLUTO DA AMPLIDÃO. O PINHEIRO ERA O REI DESSE PAIZ. — REI DE BONDADE, ALTIVO NA SUA ESTRUCTURA, MAS FRATERNALMENTE ACOLHEDOR NOS LARGOS BRAÇOS SEMPRE ABERTOS DA SUA RAMADA. A ABUNDANTE PRODIGALIDADE DOS SEUS FRUCTOS POSSIBILITOU A VIDA DAS TRIBUS AMERINDAS E AS INCURSÕES DOS EMBOABAS COLONIAES. FOI O PÃO E A SOMBRA DOS QUE PRIMEIRO POSSUIRAM E AMARAM NOSSA TERRA E QUE DERAM SEU SANGUE PARA NOSSA RAÇA. FOI DO SEU LENHO A CASA DOS PRIMEIROS VINDOS, — A CASA, A MESA, O BERÇO, O ESQUIFE DOS QUE VIERAM DEPOIS. HOJE E' AINDA A MAIS ABUNDANTE RIQUEZA DO NOSSO SERTÃO, A ARVORE MAIS CARACTERISTICA DA NOSSA FLORA, A MAIS TOCANTE BELLEZA DA NOSSA PAISAGEM. E SE FOI O PINHEIRO A ARVORE PROVIDENCIAL DE NOSSOS PRIMEIROS DIAS, E', AINDA AQUELLA QUE PELA SUA UTILIDADE POSSIBILITOU A COLONISAÇÃO SYSTEMATICA DO NOSSO SO'LO, E ASSIM, A FIGURA SERA' TAMBEM PARA A POPULAÇÃO DE TODAS AS ORIGENS QUE AQUI HABITA, O SYMBOLO INTEGRADOR DO PASSADO AO PRESENTE E A ALVORADA PROMISSORA DE NOSSA ACTUALIDADE A ESSE FUTURO QUE HA DE SER FATALMENTE GRANDIOSO, PORQUE GRANDIOSOS TAMBEM SÃO AS LINHAS DA ESTRUCTURA PHYSICA E MORAL DA NOSSA TERRA E DE NOSSA GENTE.

ROMARIO MARTINS.

Editorial da primeira edição da Ilustração Paranaense, de 1927.

Na sua página de abertura, lê-se o subtítulo "Mensário Paranista de arte e atualidades". O texto do editorial é diagramado como se fosse um tronco de pinheiro, cuja copa é uma ilustração, provavelmente litográfica baseada em uma xilogravura, de Artur Nísio. Com o título de "Símbolo Paranista", o texto dizia:

> Ao transpor a Serra do Mar, vindo dos litorais, o homem branco estacou ante a imensidade da coxilha ponteada de capões de altíssimos pinheiros. (...) O pinheiro era o rei desse país, - rei de bondade, altivo, na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos de sua ramada. (...) E assim, a figura será também para a população de todas as origens que aqui habita, o símbolo integrador do passado ao presente e a alvorada promissora de nossa atualidade a esse futuro que há de ser fatalmente grandioso, *porque grandiosos também são as linhas da estrutura física e moral da nossa terra e da nossa gente*. [329] (grifo meu)

Desde o primeiro número, aparece a referência ao paranismo que, como vimos, havia tido seu manifesto lançado em outubro daquele ano. A partir do

[329] MARTINS, Romário. Símbolo Paranista. Ilustração Paranaense. Curitiba: ano I, nº. 1, novembro de 1927.

segundo percebe-se o acompanhamento das discussões modernistas nacionais e latino-americanas, assim como uma preferência cada vez mais marcante por partidos de massa europeus como o fascismo. Somado a isto, como já ressaltado, vemos uma indisfarçável simpatia pelas idéias de Plínio Salgado. Apesar de anotar a existência do movimento antropofágico e da obra de Mário de Andrade, com a publicação da primeira parte do Macunaíma no ano de seu lançamento, publica igualmente, como já visto, uma crítica de Frederico Schmidt sobre o escritor e crítico paulista.

Também no primeiro número, vê-se, além de notícias sobre uma exposição de Alfredo Andersen em Oslo, um artigo mais extenso com uma ilustração maior que o retrato de Andersen, apresentando ao público:

> Uma grande esperança" que a Ilustração Paranaense vem por em contato com o público.
> Nísio, nome sonoro e cantante, é hoje a mais esperançada e cerebração (sic) de artista do Paraná. (...)
> Nísio é uma das maiores esperanças da pintura brasileira contemporânea. É uma das mais lindas expressões do sonho de Brasil de pompear beleza. [330]

Vê-se aí já uma tentativa de elevar o, ou um, pintor paranaense ao posto de representante de um estilo brasileiro, e não, ainda, paranista.

Mais adiante, num artigo descrevendo as qualidades dos "lindos motivos dos desenhos indígenas", que "vinham sendo reconhecidos por antropólogos e pesquisadores", lemos que:

> A nossa Praça Tiradentes, ora em reconstrução, por determinação do ilustre prefeito sr. dr. Moreira Garcez, vai ter os seus passeios e a sua parte central decorados com desenhos guaranis e cayuás, sendo a escolha dos motivos dessa ornamentação, confiados ao Diretor do Museu Paranaense, sr. Romário Martins.
> A primeira vez, porém, que o desenho dos nossos índios teve uma aplicação consagradora, foi quando a prefeitura municipal de Curitiba o adotou nos passeios a Petit-pavée da Avenida Luiz Xavier. [331]

O texto do artigo aparece emoldurado acima e abaixo, por frisos geométricos "indígenas" e uma legenda dizendo: "DECORAÇÃO INDÍGENA que pode ser aproveitada em frisos, bordados, entalhes, etc."

---

[330] CESAR, Samuel. Nísio. Ilustração paranaense, op. cit.

[331] "Os lindos motivos do desenho indígena". Ilustração Paranaense, op. cit. não assinado.

Além disso, nesta primeira edição, a orientação estética modernista ainda não está definida, pela divisão entre a ênfase em Andersen, já tendo seu status de "moderno" contestado, e Artur Nísio e Lange de Morretes. Provavelmente os interesses não eram apenas artísticos, como é da natureza de qualquer publicação que precisa de anúncios para sobreviver. Na mesma edição vemos um artigo sobre o mobiliário paranaense, em que são apresentados imagens de um "*buffet* artisticamente entalhado, estilo romano, original composição do artista sr. Ritzmann, adaptado com motivos romanos, móvel que pela beleza de suas linhas e pelos admiráveis entalhes que o adornam muito honra o nome de seus fabricantes".[332]

De qualquer modo, e apesar de logo a orientação mais claramente "modernista" dominar as orientações do *design* defendidas pela revista, os arroubos modernistas serão sempre temperados por matérias que distribuem equilibradamente os elogios aos escritores e artistas como Andersen e José de Alencar, além dos paranaenses Emílio de Menezes e Emiliano Perneta. Esta inclinação "eclética" talvez diga menos da falta de uma definição estrita do que seria o estilo "paranista", que da inevitável necessidade da convivência das formas da tradição, com suas novas roupagens.

Na segunda edição da revista, em comemoração aos 74 anos da Emancipação política do Paraná, o editorial é composto tipograficamente em forma de pinhão. Além dos textos históricos de "grandes paranistas" sobre os inícios da nova Província, consta, como signo de adesão a uma modernidade "telúrica", o texto já citado de Cordillo Filho, "A anta, símbolo da modernidade e o "totum" (sic) da nossa raça".[333]

---

[332] A mobília artística paranaense. Ilustração Paranaense, op. cit.

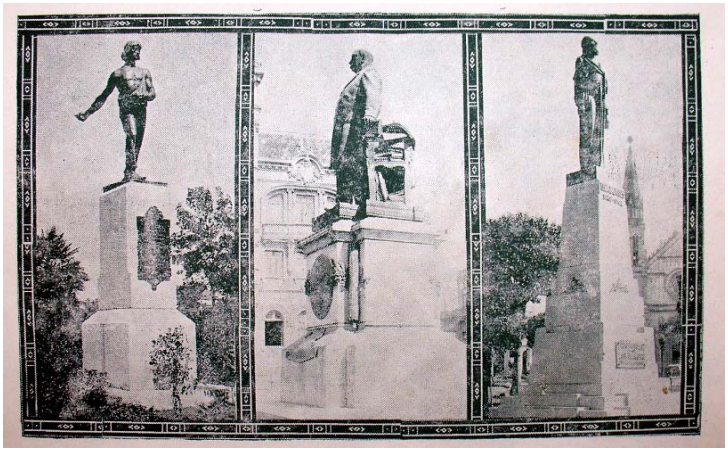
[333] A anta, símbolo da modernidade e o "totum" (sic) da nossa raça. Ilustração Paranaense. Ano I, nº. 2, dezembro de 1927.

É na primeira edição, de janeiro de 1928, que as formalizações paranistas começam a se definir. É neste número que João Turin publica pela primeira vez suas estilizações de capitéis e colunas, baseadas na idéia de Ghelfi, e que passam a ser as marcas registradas da revista e do "estilo Paranista", apresentando seus "fragmentos inspirados em nossos imponentes e majestosos pinheiros". Numa das primeiras páginas se vê um retrato do Presidente eleito do estado, Dr. Afonso Alves de Camargo, de autoria de Artur Nísio, o que não impediu que dois anos depois, em outubro de 1930, a revista publique na capa, modificada pela primeira vez, o retrato do *General* Plínio Tourinho, comandante das forças de Getúlio, que destituiu Camargo no Paraná. [334]

A edição de janeiro de 1928 apresenta também reproduções das esculturas No exílio, de Turin, executada na Europa, O filósofo, de Zaco Paraná e um auto retrato de João Ghelfi, àquela altura já falecido. A estas obras, segue-se um artigo de Hermes Fontes

[334] Na capa da Ilustração Paranaense, ano IV, nº. 9 de out de 1930, consta a legenda: "O *General* Plínio Tourinho - comandante em chefe das forças revolucionárias do Paraná e Santa Catarina." O jornal O Dia, de 5 de outubro de 1930 traz na primeira página o *lead* "A convite do *Major* Plínio Tourinho, chefe militar do movimento no estado, assumirá hoje o governo do Paraná, às 2 horas da tarde, o *General* Mário Monteiro Tourinho. (grifos meus)

intitulado “A Cidade sorriso” onde ele afirma que “No Paraná, tudo é característico”. Ilustrando suas afirmações, estão imagens de esculturas públicas de Curitiba, como O semeador, de Zaco Paraná, o Barão do Rio Branco, de Rodolfo Bernardelli, e o Tiradentes, de João Turin, todos exemplos de esculturas públicas habituais, e ironicamente, assim como as outras obras citadas, das mais “incaracterísticas”. Mais que falta de definição estilística, estas combinações de tradição e modernidade, como vistas nas sucessões de peças gráficas arrojadas e manifestações plásticas bem estabelecidas, explicitam como as forças combinadas da tradição social se acertaram com os novos agentes adventícios para estabelecer suas visões de mundo



Imagens ”características” de Curitiba. O semeador; Barão do Rio branco e Tiradentes. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 1 de 1928.

c.1. Idéias e imagens: a aceitação condicional dos ádvenas.

As diferenças começam a ser amalgamadas, mas de modo irregular e sempre condicionadas às formas bem comportadas. Bem comportadas no sentido que sempre se esperou dos imigrantes morigerados e laboriosos, vindos para construir um *Brasil diferente* e substituir a mão de obra cativa. Mas também no sentido em que se enquadravam nas construções simbólicas estabelecidas e muitas vezes no puro e simples utilitarismo.

Finalmente, as idéias paranistas de João Turin, como vimos em seu texto sobre a arte decorativa, são aceitas por Ulisses Vieira, presidente do Clube Curitibano, e o escultor projeta, por volta de 1928, o Salão Paranaense, perdido quando a antiga sede do Clube é demolida para a construção do novo prédio nos anos 1950.

Imagens do Salão Paranaense. Projeto de João Turin. c. 1928

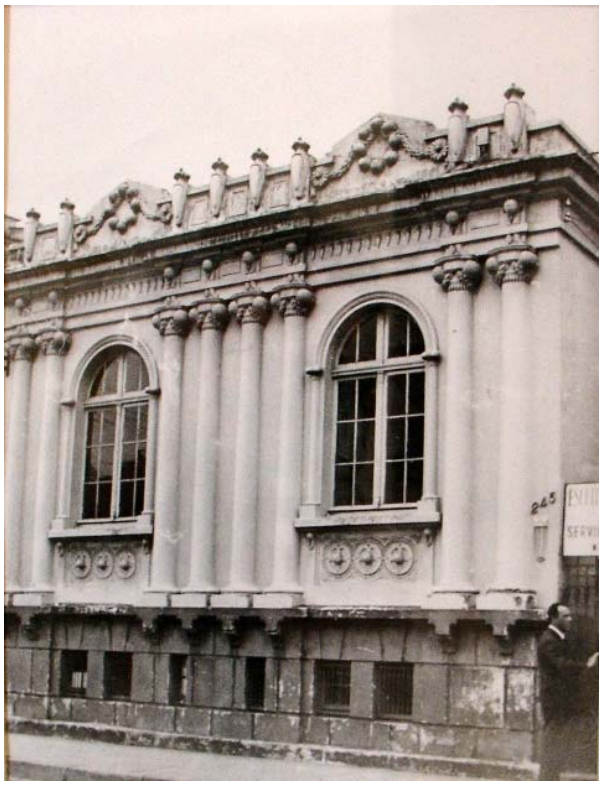
Escrivaninha Paranista. F. Szabo. 1928. Atualmente no Centro de Letras do Paraná. Foto: Lilian Hollanda Gassen, 2007.

Como escreve Leôncio Correia na Ilustração Paranaense de janeiro de 1930, num artigo intitulado “O Clube Curitibano”:

> O Sr. Ulisses Vieira rompeu o preconceito de que, tudo o que devíamos ter, deveria ser importado do estrangeiro. Entregou a J. Turin a ornamentação da referida construção, (um salão *restaurant*) concretizando assim o estilo paranaense. Depois, necessitava-se reformar a biblioteca e o atual presidente teve a idéia de fazê-la com motivos também paranaenses. Entregou a obra aos importantes atelieres dos Srs. Maida & Irmãos que indiscutivelmente estão em primeiro plana, (sic) na construção de móveis artísticos no Brasil. Estes pelo trabalho do escultor entalhador F. Szabo, confeccionaram essa obra prima que enriquece a nossa aristocrática sociedade. - E assim, surgiu o início de uma era nova no

> Paraná, abatendo a mania da cópia e da inspiração em obras de outros povos. - Estamos certos que o nosso estilo será o precursor da criação do estilo brasileiro. [335]

Outra das obras paranistas de Turin, a fachada da casa do Dr. Leinig, na rua José Loureiro, também foi demolida para a construção de um edifício. Assim como a sua casa atelier, na Rua Sete de Setembro.



Fachada da casa do Dr. Bernard Leinig. Por João Turin. c. 1928. Acervo Casa João Turin.

Lange de Morretes executa suas estilizações vistas até hoje nas calçadas em *petit pavé* de Curitiba, mas essas são as suas únicas contribuições ao "estilo" aplicado às artes decorativas. Sua versão do paranismo são as pinturas de paisagens paranaenses, geralmente com títulos evocando um significado simbólico associado ao pinheiro, e algumas pinturas de grandes formatos, de caráter abertamente alegórico, como a já mencionada A natureza e A alma da floresta .

[335] CORREIA, Leôncio. O Clube Curitibano. Ilustração Paranaense, ano IV, nº. 1 de janeiro de 1930.

A Natureza. Frederico Lange de Morretes, s/d. Acervo EMBAP. Foto: Lilian H. Gassen, 2007.

Embora o Paranismo, em sentido estrito, não possa, em nosso entendimento, ser estendido além dos esforços de Romário Martins, nos limites da existência da Ilustração Paranaense, que não resiste às mudanças políticas e, apesar do adesismo imediato à "revolução", acaba por volta de 1931, e da obra de Turin e Lange de Morretes, suas idéias teóricas e plásticas se mantêm de várias maneiras. Uma delas é a obra de Oswald Lopes, discípulo de Lange, que foi professor de Modelagem na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e a quem Nísio vai substituir, depois da sua morte em 1964.

Bisneto de Candido Lopes, o introdutor da imprensa no Paraná, Oswald, cuja mãe era de origem italiana por parte de pai, aprende a língua materna e estabelece laços com a cultura e a política da Itália enquanto segue ardorosamente os princípios paranistas como estabelecidos por seu professor. As ligações familiares lhe granjeiam

acesso às autoridades, tendo tido, por exemplo, o Interventor Manoel Ribas como padrinho de casamento. [336]

Como professor da Escola de Belas Artes, era conhecido pela insistência na estilização de formas vegetais, principalmente dos motivos paranistas, sendo famoso o fato de ter projetado e construído, com a ajuda de seus alunos da Escola, o próprio caixão, baseado na forma de um pinhão. Em um recorte de jornal, em italiano, não datado, também vemos as ligações com as idéias do fascismo, quando segundo a notícia, presenteia o cônsul italiano Amedeo Mammallela com uma efígie de Mussolini, acompanhado de "*una bella ed espressiva dedica*".

d. Totalitarismo, literatos e artistas plásticos.

As relações entre a arte - como instrumento de legitimação - e os poderes, constituídos ou em busca de validação, passam pelas mesmas tensões entre persistência e a inovação das formas artísticas. Acompanhar como os atores sociais interpretam, artística e socialmente, os problemas políticos e sociais colocados nacional e internacionalmente nos ajuda a ter uma idéia mais clara de como os agentes se mobilizam para fazer valer seus pontos de vista em alguns casos, e passar a ter o direito a um ponto de vista em outros.

As tensões entre as formas "inovadoras" e "tradicionais" fazem parte das disputas "artísticas", e, como estamos entendendo aqui, políticas e sociais, mas não, como já estamos acostumando a ver e apesar dos discursos, de modo polarizado. No caso da União Soviética, mesmo antes que o realismo socialista fosse entronizado como o estilo oficial do Estado soviético, alguns grupos de artistas contrários às vanguardas em atuação no país durante o período revolucionário, propunham uma arte de "continuidade" e não de ruptura com o passado:

> O historiador Paul Wood chama a atenção para a atuação nos anos 20 naquele país da Associação de Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR - e, a partir de 1928: Associação dos Artistas da Revolução - AKhR). Seus slogans (mais do que propostas definidas), que na

[336] Fonte: LOPES, Cássio. Entrevista com o filho do artista. Curitiba, 20 de setembro de 2007.

> década seguinte se transformariam nas bases do Realismo Socialista estavam direcionados à criação de um realismo heróico, pautado na procura da documentação da vida comunista. Contra as vanguardas, eles pregavam uma arte de conteúdos determinados e a continuidade de uma tradição figurativa do século XIX. [337]

Vemos assim que as pregações de Mário de Andrade no entre-guerras, por uma arte brasileira de orientação popular para descrever costumes e atividades "típicas", estavam inscritas numa tendência que ia muito além das batalhas puramente internas às lutas pela construção de uma imagem brasileira. Essas imagens eram pensadas para associar, ou prover, as sociedades em questão com um passado heróico e glorioso que pavimentasse o terreno do imaginário social para a aceitação das transições do presente, quase nunca heróico, ao provável e esperado futuro grandioso.

As associações entre arte e política estavam longe de se resumir a simples metáforas. Elas eram estabelecidas sem a menor cerimônia, desde que os tempos das vanguardas autônomas tinham ficado num passado já considerado distante, o início do século, e nos livros de história da arte. No Paraná as coisas não são diferentes, como podemos depreender da leitura de um artigo do cônsul italiano em Curitiba, Amedeo Mammallela, na edição de janeiro e fevereiro de 1929 da Ilustração Paranaense, intitulado Coluna Littoria e coluna Paranaense.

No artigo, Mammallela escrevia:

> Nenhuma forma de arte, desde a queda do Império Romano do Ocidente aos nossos tempos, realizou um tipo de coluna que se diferenciasse notavelmente da concepção egípcia e helênica. Ora, a coluna não é somente um elemento do Estilo; antes, verossimilmente, o Estilo nasce do desenvolvimento de um tipo de coluna. (...)
> Hoje sucedem dois fatos novos e de desenvolvimento quase contemporâneos em dois países afastados pelo espaço embora espiritualmente vinculados pela comum alma latina. (...) A Coluna Littoria pensada pelo gênio multiforme de Benito Mussolini tem características especiais além do que resulta de sua origem toda estranha às formas vegetais da tradição; (...) O importante é que a idéia nova tenha surgido e surgido com um cunho guerreiro que hoje na Europa é a expressão de uma civilização e de uma Era. (...)
> João Turin é da estirpe daqueles grandes senhores da Arte que na renascença Itálica celebravam a beleza única; cultivando-a em todos os ramos figurativos e contemplativos. (...) Como o Duce concebeu uma novíssima coluna para a Arquitetura da Potência Fascista, assim João Turin soube encerrar a majestade e a significação do pinheiro de sua terra em

[337] WOOD, Paul. ob.cit. pag. 273 e segs. Nota de CHIARELLI, 105-106 e segs.

> coluna e motivos arquitetônicos verdadeiramente originais. (...) A característica principal na nova coluna é o capitel concebido como uma coroa de Pinhas, sobrepondo-se a um rico motivo sobre pinhões estilizados à maneira dos óvulos do estilo Jônico. [338]

Além disso, a produção de imagens estilizadas e altamente idealizadas, mais típicas da produção autoritária do realismo socialista ou do nacional-socialismo, não era a única forma de arte produzida ou defendida pelos regimes. Todo um programa que apresentava os trabalhadores do campo ou da cidade envoltos em sua vida cotidiana e em cenas de trabalho e uma visão mítica da natureza estava presente nas obras de artistas apoiadores ou bem aceitos pelos regimes totalitários.

A associação da natureza idealizada - remetida a uma Idade do Ouro da humanidade - e do homem do campo, o *Volk* romântico, com um mundo que se apresenta como opção à realidade cruel das sociedades atuais foi sempre o modelo para estas produções. Este é o caso do pintor paranaense Artur Nísio, que viveu na Alemanha durante o período do nacional-socialismo e participou de numerosas exposições e salões de arte oficiais, sendo premiado e tendo obras adquiridas em pleno período nazista.

Nísio, um verdadeiro ídolo da arte "moderna" local, teve sua formação artística, iniciada em 1924 com o paranista Lange de Morretes depois de breve estada com bolsa de estudos no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, suplementada por longos anos na Alemanha durante a vigência do Nacional-socialismo. Em depoimento à historiadora da arte Adalice Araújo, Nísio conta que recebeu uma:

> subvenção para o meu aperfeiçoamento nas artes durante um período de três anos na Europa, concedido pelo Governador do Estado do Paraná [Afonso Alves de Camargo, de quem Nísio executa um retrato publicado na Ilustração Paranaense de janeiro de 1928. Em maio do mesmo ano, o governador adquire dois quadros da primeira exposição individual

[338] MAMMALLELA, Amedeo. Coluna Littoria e Coluna Paranaense. (trad. de Pamphilo d'Assumpção) In Ilustração Paranaense, ano III, nº. 1 e 2 de jan. e fev. de 1929. Ver também VALENTINI, Giuseppe. "10 novembre" in Littoria, II, 14, nov/1938, onde o autor, assessor de imprensa da Embaixada italiana no Rio de Janeiro, compara o Estado Novo com o fascismo e Vargas com Mussolini. Apud BERTONHA, João F., O Brasil. Os imigrantes italianos e a política eterna fascista, 1922-1943, in Revista Brasileira de Política Internacional, Brasília, v. 40, n. 2, p. 106-130, 1997 pp. 127-128, nota 41.

> do artista] Na mesma ocasião recebi também uma bolsa de estudos com a mesma finalidade, outorgada pela Prefeitura de Curitiba, da qual era prefeito o Dr. João Moreira Garcez. No dia 3 de junho de 1928, embarquei para a Alemanha. [339]

Ao cruzarmos as datas da apresentação do jovem Nísio ao mundo das elites na Ilustração Paranaense, a publicação do retrato do governador - que o teria levado a comprar as obras? - e o recebimento das subvenções do Estado e da Prefeitura, temos uma idéia do esforço para a inserção em um meio de poucas oportunidades e como a circulação das reputações se fazia.

Com o fim das subvenções, o artista continua na Alemanha e durante a Segunda Guerra, recebe aprovação oficial para pintar. Nísio conta no mesmo depoimento que um oficial da Gestapo vai a seu atelier "saber se (...) é realmente um profissional, um artista, Agora, se estiver fazendo coisas só para vender, nós não lhe daremos a licença". Depois de enviar cinco obras ao comando da Gestapo para análise, recebe um documento declarando que ele pertencia à câmara e poderia continuar pintando. "No decorrer de 1938, 39, 40 e 41 e 42 já em plena guerra, expus em diversos salões oficiais, em conjunto com outros artistas, (...) e no Salão de Baden-Baden, reconhecido internacionalmente", continua ele. [340]

Se conservarmos a palavra com próprio Nisio, em outra entrevista, temos alguns elementos muito interessantes sobre sua visão de arte, que apesar dos volteios verbais, não difere substancialmente da proposta pela cartilha estética do nacional-socialismo. No número 3, de julho de 1946, da revista Joaquim, Nisio - que voltara ao Brasil em maio - discute seu período de formação artística européia, começando por afirmar que "A ascensão de Hitler ao poder deteve a indagação, ou, pelo menos, fechou-lhe a liberdade de procurar em todos os caminhos. (...) logo assim que assumiram veio a proibição de todo o movimento revolucionário da pintura contemporânea". E, continua o artista, "veio a indicação de um caminho que se

---

[339] NÍSIO, Artur. Depoimento a ARAÚJO, Adalice Maria. In Arte paranaense moderna e contemporânea . op. cit. p. 123.

[340] Ibid. p. 124.

tornaria como uma indicação dominante ou pelo menos oficial. Como forma, um realismo que chegou a ser um retrocesso quase, em relação até ao próprio impressionismo".

Mais adiante, Nísio numa descrição da "vocação natural do povo alemão para o naturalismo", que, além de esquecer da existência do expressionismo, poderia muito bem ser aplicada à sua própria obra, explicita: "seu amor pelo detalhe; nas artes plásticas, o seu apego ao modelado e ao desenho minucioso. (...) Dados tais fatores, a pintura alemã evoluiu no sentido de obter, quase sempre, um alto apuro de forma, um extraordinário rigor plástico propriamente. É inegável o mérito do que obteve, muitas vezes, nesse rumo. Mas, deve-se dizer," contemporiza o pintor, "esse resultado foi obtido, com freqüência, com sacrifício do efetivamente artístico".[341]

Mais adiante na entrevista, porém, o pintor escorrega no que poderia parecer um belo *ato falho*: "Na Alemanha, acostumamo-nos a considerar a atual revolução em arte, – era a sugestão oficial, – como um estado de crise e degeneração." [342]

Nisio termina a entrevista com a expressão de uma experiência que "está gritando dentro de mim". O artista declara, numa profissão ambígua de fé na liberdade de criação, que, ao mesmo tempo em que se afirma como tal, abre caminho para a negação de todos os valores artísticos de vanguarda em seu tempo:

> Vejo muito que, em muitos artistas, em todas as artes, há uma preocupação de fazer uma arte dentro do espírito do tempo. (...) Creio que isso encerra um dos mais graves perigos para a arte. Isso é como que ir subordinar a criação artística a uma idéia pré-estabelecida, alheia ao plano artístico. Eu digo que essa experiência está gritando em mim, porque eu venho da Alemanha. Era uma arte dentro do espírito do tempo que se pregava por lá. E nós queríamos fazer apenas arte. E a violência da experiência me fez compreender até os ossos que é necessário fazer apenas arte. O espírito do tempo não é necessário procurá-lo. Nós o revelaremos em nossa obra, mesmo que não o procuremos. [343]

Esta negação do *zeitgeist* parece apropriada para a situação peculiar das artes plásticas do Paraná, nutrida desde seus inícios por uma condição em que convivem

---

[341] NÍSIO, Artur. Problemas contemporâneos da arte. Entrevista por Erasmo Pilotto. Joaquim, ano I, nº. 3, p.4, julho de 1946.

[342] Ibid. p. 6.

[343] Ibidem.

aspectos românticos e técnicos, o passado e a “modernidade”, demonstrando mais uma vez, que a persistência dos valores da tradição é o grande elemento de união entre tantas diferenças.

Percebemos por esses exemplos a formação de um padrão na estratégia da luta pela assimilação dos artistas de origem imigrante. Junto com a introdução de suas soluções às construções simbólicas dos estabelecidos, começam a elaborar, pela convivência mais direta junto aos regimes políticos nacionais e de suas pátrias de origem, formas de reconstrução de auto-estima e pertencimento. Pode ser instrutivo pensar em como suas obras principais se inscrevem nas relações entre as instituições com os artistas locais e as formulações visuais afinadas aos programas defendidos por partidos europeus e suas contrapartes brasileiras.

Estas relações justificam-se pelas ligações concretas de alguns artistas com as idéias e atividades do Fascismo, [344] explicitadas pelas publicações sobre o regime de Mussolini na Ilustração Paranaense, como as já mencionadas de efígies de Mussolini por Oswald Lopes e pelas medalhas em bronze representando Plínio Salgado, confeccionadas por Erbo Stenzel, presentes no acervo do Museu Oscar Niemeyer. João Turin é agraciado, em 1930, com a Comenda de Cavalheiro da Ordem da Coroa da Itália pelo cônsul Mammallela e a homenagem é divulgada pela Ilustração Paranaense na mesma página em que Mammallela é mostrado em uma fotografia ao lado do Duce, na Itália. O fato de Turin ter sido um dos principais professores e mentores do escultor Erbo Stenzel, assim como as ligações familiares deste com o nacional-socialismo, contribuem para indagarmos até que ponto as idéias e o ambiente político de sua época informaram suas soluções visuais, definindo as táticas de negociação com seus patronos e clientes preferenciais.

[344] PEREIRA, op. cit. 1998, p. 150.

Erbo Stenzel. Efígie de Plínio Salgado. s/d. Molde de gesso. Acervo do Museu Oscar Niemeyer.

d.1. Um novo Estado no Estado Novo.

Embora o Paranismo, como estilo ou como movimento, tenha se esgotado com o fim da circulação da Ilustração Paranaense já no início dos anos 1930, muitas idéias iniciadas por ele continuam a se reproduzir no imaginário local. E, o que para nós é mais importante, as assimetrias nas relações das elites dirigentes com os artistas plásticos e a elaboração de símbolos de "grandeza" paranaenses, não acabam com ele.

O fenômeno nos dá a idéia da força de persuasão simbólica que os esforços de Romário Martins e os artistas à sua volta vieram a estabelecer. E bem adiante no tempo, já no fim da última gestão de Vargas, o Paraná, através de um representante de suas elites, mais uma vez investe na construção de símbolos paranaenses, mostrando que a lição tinha sido aprendida e continuava a dar frutos.

No início dos anos 1950, a situação do Paraná já era mais complexa e movimentava interesses maiores. O governador Bento Munhoz da Rocha Neto, já nosso conhecido pelos debates sobre a afirmação das características paranaenses, demonstra interesse na política brasileira mais ampla e nas formas de estabelecer sua

"marca" no circuito político local. O trabalho de promoção política, ideológica e pessoal de Getúlio Vargas é um modelo a seguir, mas Bento acompanha igualmente as atividades modernizadoras de JK na prefeitura de Belo Horizonte em 1944, de que os paranaenses têm notícias pelas referências enviadas por Poty, na época com pouco mais de 20 anos, mas que já fazia parte do círculo de intelectuais que circulava à volta de Bento. [345]

A amplitude da ambição e a complexidade do cenário local, porém, pedem novas formas de comunicação, que adquirem forma monumental e escala urbana. Para atingir seus objetivos o governo de Bento dá início a uma série de obras públicas, de urbanização e de monumentos destinados a dar corpo a suas idéias em que a escala monumental e o monumento mesmo mantêm sua antiga função de comunicação, como dito num fragmento de Giulio Carlo Argan:

> O monumento em seu alegorismo concilia a autoridade e a persuasão: como forma plástica que tende a revelar a universalidade de um valor ideal; como forma alegórica que não esboça somente mas explica o tema ideológico; como forma urbana que abre, desenvolve e articula o monumento 'sagrado' no espaço da cidade 'sagrada'.[346]

Argan nos mostra como o monumento permeia a racionalidade mesma que desenha a própria cidade. Com sua ajuda, vemos que o caráter fundamental do monumento reside na sua função de representação; e que ele tem sempre um conteúdo ou um significado ideológicos. E o planejamento da cidade, visto como estratégia do poder para construir uma representação espacial exemplar de seus valores, é apoiada pelas a percepção das funções que uma imagem poderia ter. Em seu livro The Power of the images. Studies in the history and theory of response, David Freedberg escreve:

> Através dos tempos foi sendo construída uma 'total assunção da efetividade das imagens' - ao ponto que elas têm o potencial de afetar mesmo (ou talvez especialmente) os mais jovens

[345] Ver: "Poty e a prata da casa". Entrevista por Erasmo Pilotto. Joaquim, Curitiba, ano I, nº. 1, 1946, p. 7-8.

[346] ARGAN, Giulio C. L'âge barroque. Genéve: Éditions d'art Albert Skira S.A. 1994, p. 42.

> dos espectadores, e afetá-los não apenas emocionalmente, mas de maneiras que têm conseqüências comportamentais de longa duração.[347]

A tendência de se aceitar o caráter exemplar, ou "educativo", das imagens deve estar presente ao pensarmos o papel que as idéias dos governantes, sobre os projetos dos monumentos que encomendam, desempenham no diálogo com as formas de representação escolhidas pelos artistas. Tais idéias e formas fazem parte de um repertório que, como vimos, está associado a um contexto de disputas em que a estética e a ideologia se misturam, constituindo o campo de atuação de artistas e pensadores políticos na luta por sua instalação no meio estabelecido de prestígio político, estético e social.

Curitiba já havia testemunhado a proliferação de obras públicas e comemorações em grande escala, em 1922, com as executadas para o Centenário da Independência do Brasil, que na esteira das modernizações científicas das cidades brasileiras, reproduziam uma visão de urbanismo saneador onde as manifestações públicas estavam pautadas pela organização e disciplina.

A afirmação monumental do vigor - e independência - políticos e pujança econômica foi a tônica no Paraná no último período getulista, como observamos na construção do Centro Cívico, idealizado para marcar as comemorações do Centenário da Emancipação Política do Paraná, em 1953. A retomada das novas obras de modernização da capital do Estado, já no início dos anos 1950, concretiza a busca de uma nova imagem do poder, pelo governador Bento Munhoz da Rocha Neto, baseado no desenvolvimento econômico, agora sustentado basicamente pela cafeicultura, mas mantendo a linha de pensamento dos antigos "paranistas". Num editorial de 1954, da revista do Clube Curitibano, logo após as comemorações do Centenário da Emancipação que apoiara com entusiasmo, lemos que:

> Encerrou-se o período de cem anos em que o Paraná desde os pioneiros da emancipação, alçou a bandeira de unidade autônoma e construiu seu progresso.

---

[347] FREEDBERG, David. The Power of the images. Studies in the history and theory of response, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 4.

> (...) A Terra do Futuro, de Nestor Vítor, já é a Terra do Presente, mas de uma atualidade que cresce em vertical para o céu.
> O gráfico ascensional registra o valor nativo, fixa os empreendimentos do homem sadio dos planaltos, do tinguí forte miscigenado com o sangue das mais ricas etnias. [348]

Neste texto da publicação que divulga a posição das elites paranaenses, na realidade, curitibanas, num momento em que o poder econômico já se dividia com os cafeicultores das regiões mais novas do Estado, explicita-se a permanência das idéias que temos acompanhando desde o início do século.

d.2 Moralismo como crítica ideológica velada: A recepção do Homem nu

A escultura do Homem Nu, instalada na Praça 19 de Dezembro para a comemoração do Centenário da Emancipação Política, foi encomendada a Erbo Stenzel, [349] participante de um grupo de artistas que se reunia por, entre outras afinidades, falarem alemão. O artista, trabalhou no Instituto Teuto-brasileiro até o final da década de 1930,[350] como alternativa à sua carreira artística, quando, após uma campanha de amigos junto ao governo do Estado, seguiu para o Rio de Janeiro para estudar escultura.

Com a morte de Turin, em 1949, é chamado a retornar ao Paraná para terminar várias obras que o escultor deixara inacabadas. Volta definitivamente a Curitiba em 1950, para assumir a cadeira de Anatomia artística da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, embora no final seu registro e salário no Estado tenham se mantido de inspetor de alunos do Colégio Estadual do Paraná.

---

[348] "Novo século". Editorial da Revista do Clube Curitibano, (nova edição, iniciada em 31 de março de 1950) ano V, nº, 28 de 1954, p. 1.

[349] Erbo Stenzel, autor da efígie de Plínio salgado, como vimos, era filho de imigrantes austríacos e alemães e nasceu em Curitiba, em 1911, onde morreu em 1980. Estudou com Frederico Lange de Morretes assim como Turin, e por influência deste último passa a se dedicar à escultura. Em 1939, com a ajuda de amigos, ganha do governo do Estado uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com Zaco Paraná, permanecendo no Rio por 11 anos.

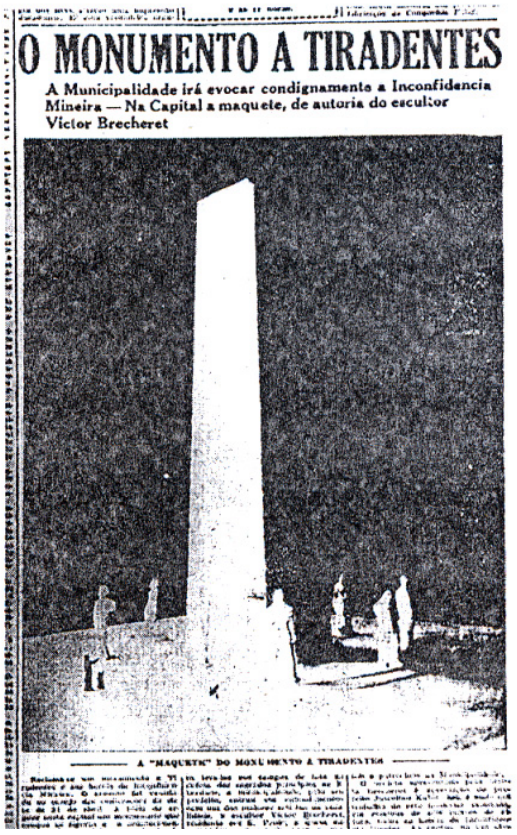
[350] Carta de STENZEL, 1939. Casa Erbo Stenzel, Fundação Cultural de Curitiba.

O conjunto das obras incluía a estátua de um adolescente de punhos cerrados dando um passo à frente, simbolizando o Paraná saindo à frente dos outros Estados do Brasil. Também faziam parte do conjunto, um obelisco com o brasão do Estado e um painel em baixo relevo com uma descrição da história do Paraná de um lado e um painel em cerâmica encomendado ao jovem Poty de outro. Stenzel, porém, necessitava de um atelier que comportasse suas proporções grandiosas e de alguém tecnicamente capacitado a trabalhos desta envergadura. Por isso procurou ao escultor, radicado no Rio de Janeiro, Humberto Cozzo, habituado a encomendas oficiais e de grandes proporções. Cozzo executou a escultura, assim como o mural, com notáveis inovações em relação ao projeto original, o que causou algum descontentamento ao autor.

Embora Stenzel tenha sido o autor do projeto vencedor do concurso para a construção do conjunto dos monumentos, os desenhos e idéias originais foram realizados, segundo Cassiana Lacerda, a partir de fortes sugestões do governador Bento Munhoz da Rocha Netto, que queria um grupo de figuras representando os estados do Brasil, com o Paraná dando um passo à frente. [351] O escultor conseguiu modificar a idéia para apenas uma figura. Uma curiosidade, que provavelmente ficará sem resposta, foi levantada pela historiadora Vera Vianna Baptista, ao perceber uma notável semelhança entre a maquete de Stenzel e uma feita por Brecheret, em 1944, para uma obra encomendada por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte e que não chegou a ser executada. A maquete foi mostrada por ocasião de um encontro de arte e arquitetura modernas, patrocinada pela prefeitura de Belo Horizonte, onde entre outros expôs Poty Lazarotto.

[351] Ver a série de três artigos sobre a Praça Dezenove de Dezembro por Cassiana Licia de Lacerda, publicados no jornal Gazeta do Povo, em 22/03/2003; 28/03/2003 e 14/04/2003.

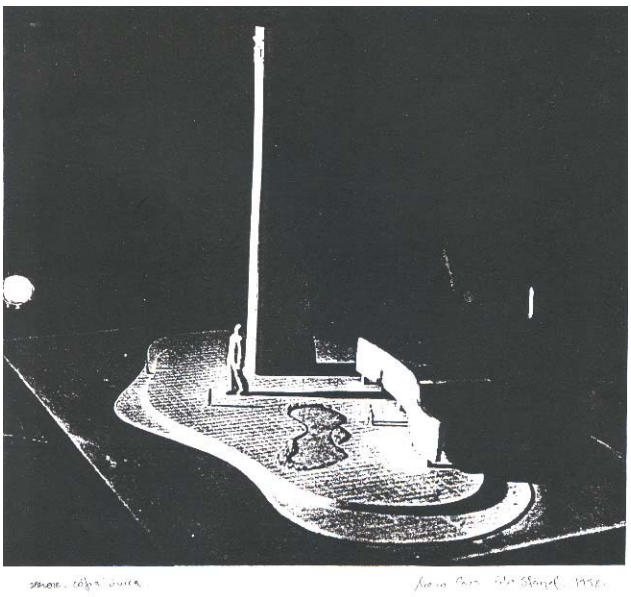
Monumento à Inconfidência Mineira, de Brecheret. "Pouco se sabe(...) além do que informam duas notas de jornais, publicadas às vésperas da exposição de Arte Moderna.(...) A maquete previa um conjunto de figuras de seis metros de altura, representando os personagens da Inconfidência, dispostos em torno de um obelisco com trinta metros. [352]



O MONUMENTO A TIRADENTES

A Municipalidade irá evocar condignamente a Inconfidencia Mineira — Na Capital a maquete, de autoria do escultor Victor Brecheret

A "MAQUETE" DO MONUMENTO A TIRADENTES



Maquete de Stenzel. *c*. 1953.

Amigo e colaborador de Stenzel no mural da Praça Dezenove de Dezembro, Poty, assim como Stenzel, residia no Rio de Janeiro à época da exposição. O jovem artista dá notícias, em 1946, sobre a visão cosmopolita de Juscelino em matérias para a revista *Joaquim*, da qual também eram colaboradores vários intelectuais do círculo de Bento Munhoz da Rocha. Provavelmente nunca saberemos se um dos artistas realmente viu a maquete, cuja foto constava no catálogo da exposição, ou se

[352] Catálogo da mostra Imagens da Modernidade. Exposição e debates sobre a Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte promovida pela administração de Juscelino Kubitschek, em 1944. Belo Horizonte, MG, 1996.

ela chegou ao conhecimento do governador Bento Munhoz da Rocha, que admirava Juscelino, seu hóspede em Curitiba por várias ocasiões.

A obra projetada tem um caráter e constituição heróicos, típicos, assim como o mural, também de sua autoria e situado na mesma praça, de uma morfologia corrente à época, ainda baseada nas noções de realismo ligadas às polaridades ideológicas e com ares *art-déco*. Conservavam, grosso modo, ligações com o realismo-socialista, cuja adaptação brasileira mantém relações com o muralismo mexicano e, por outro "lado", as formulações realistas derivadas do nacional-socialismo e do fascismo italiano.

Como curiosidade que passou ao largo das discussões na imprensa diária, temos um texto de Rubem Braga na Revista do Clube Curitibano, em 1954, em que tece comentários, de um ponto de vista externo ao Estado, sobre a obra de Stenzel e Cozzo:

> Muitos fazendeiros do norte do Estado xingam o governador Bento Munhoz por gastar em Curitiba tanto dinheiro saído de suas lavouras, quando há tanta coisa mais urgente a se fazer. Não sei até que ponto esta crítica é razoável. (Mas) Eu jamais convidaria o sr. Júlio Sena para decorar um palácio moderno (ele chama a uma sala "*petit-comité*" e a outra "pé de cachimbo") e muito menos o sr. Humberto Cozzo a fazer aquela enorme estátua de falso moderno, na verdade um monumento ao mau gosto. [353]

Muitas críticas da época apontavam os traços africanos da estátua, que tendo sido idealizada para representar o "homem paranaense", não deveria, para os seus detratores, apresentar estas características, já que a mística do movimento paranista havia desde já algumas décadas, removido a contribuição africana da constituição do paranaense, que, para eles, seria o resultado da fusão das "raças" portuguesa e indígena.

[353] BRAGA, Rubem, "Curitiba". In Revista do Clube Curitibano, ano V, maio-dezembro de 1954, n°. 28, p. 3.

Monumento comemorativo à Emancipação Política do Paraná. Erbo Stenzel, 1955. Fotos do autor, 2007.

A Praça Dezenove de Dezembro foi inaugurada em 1953, com a presença do Presidente Getúlio Vargas e do governador Bento Munhoz da Rocha Netto entre outras autoridades, mas apenas o obelisco havia sido concluído a tempo para as festividades. A escultura do homem e o painel foram entregues apenas em 1955, sofrendo forte oposição estética e "filosófica" de várias camadas da população. O jornal O Dia publica a coluna Tópicos da cidade, que, com títulos sensacionalistas, apresentava declarações de "autoridades" e intelectuais, unidos na condenação do "monstro de granito" do "Taradão" ou da "obcenidade". Aqui percebemos ecos do que Dain Borges chamara de "temas centrais da prévia geração positivista '*Belle Époque*' de 1898-1914, temas que foram amalgamados de um modo complexo em sua categoria global de 'raça'".[354]

Extremamente importante para nosso estudo da recepção da obra por parte da população de Curitiba, embora se deva ressaltar que O Dia era um jornal de

[354] BORGES, Dain, op. cit. 1995, p. 60.

oposição, é a declaração do autor, que assina Ariel e, certamente ecoando opiniões *autorizadas*, afirma a "má sorte do pobre MONSTRO de granito, que aliás não é culpado da absurdidade daquela interpretação inchada e atarracada da esbelteza apolínea da mocidade do Paraná!" [355]

Em tais declarações percebemos o componente racial das declarações críticas, mas, se tomarmos em consideração a cultura visual em que a escultura se inscrevia, estas também poderiam indicar a negação das características estéticas, que, por sua vez, traziam em seu bojo toda uma concepção política que estava longe de agradar aos envolvidos no debate "artístico". Não podemos esquecer que o tipo de figuração difundido por Portinari, notoriamente associado ao Partido Comunista, ou a monumentalidade das figuras de Brecheret, que traziam características anatômicas semelhantes às criticadas na representação do homem paranaense, eram correntes no Brasil desde, pelo menos, a década de 40.

É provavelmente o historiador David Carneiro, um conhecido positivista, quem está por trás destas opiniões, pois numa reportagem assinada por Jofre E. Gineste, no Estado do Paraná de 10 de julho de 1955, em que os depoentes são identificados, lemos que "o matutino da praça Carlos Gomes, provavelmente por razões políticas, vem realizando acérrima campanha contra aquilo que ele chama de 'o monstro', estátua da praça Dezenove de Dezembro."

Nela o jornal publica a opinião do historiador que afirma: "aquilo não representa coisa nenhuma. Não tem expressão. Não significa coisa alguma, e muito menos o adolescente, ou o homem deste Paraná dolicocéfalo, loiro e belo. Um simples bloco de granito nos representaria melhor".[356] Assim, percebemos que as declarações de David Carneiro ecoam um debate que remonta a pelo menos o meio do século XIX e por trás de sua aparente objetividade, esconde intrincada rede de relações políticas, estéticas e ideológicas.

---

[355] Tópicos da cidade. O Dia, Curitiba, 5/07/55 e 8/8/55.

[356] GINESTE, Jofre in Estado do Paraná de 10 de julho de 1955.

d.3 Estabelecidos *ma non troppo*.

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe também, além do final da influência, pública e aberta, dos regimes autoritários europeus, o inicio da aceitação por intelectuais paranaenses, das idéias modernistas da vertente paulista. Uma nova geração de literatos, reunidos em torno da revista Joaquim, criada por um Dalton Trevisan de 21 anos, e mantida em grande parte pelos anúncios da fábrica de cerâmicas de seu pai.

Esta geração termina de enterrar a reputação de Alfredo Andersen como artista a ser seguido, estabelecendo as bases para uma arte moderna paranaense mais aproximada da figuração portinariana, e da figuração de esquerda, derivada do muralismo mexicano e do Picasso do Retorno à Ordem, como foi o caso de Poty e Viaro. Porém, os "mestres paranistas" não tiveram diminuído seu *status* entre governantes e artistas como vimos pela entrevista de Nísio à Joaquim, em sua volta da Europa.

Foi em Dezembro de 1924. A grande declamadora Angela Vargas, conquistara extraordinário sucesso em seus festivais nesta Capital. Delibera o Clube Curitibano, então presidido pelo dr. Virmond Lima, recepcioná-la condignamente. Marcou época, a reunião social realizada, e é do meio principal o flagrante acima. Figuram ai, da esquerda para a direita: Os consis drs. Caio e Antonio Jorge Machado Lima; o desembargador Otavio do Amaral, o cronista J. Turin e o dr. Luiz Medeiros, todos os tres falecidos; a senhora Isarina Wirmond; o dr. Paulo Assunção, falecido; Angela Vargas; o dr. Virmond Lima e a senhora Elsa de Almeida Amaral, esposa do des. Otavio do Amaral.

Turin em banquete no Clube Curitibano, em 1924. Revista do Clube Curitibano, 31 de maio de 1950, ano I, nº. 3.

Os "velhos modernistas" paranistas, e seus alunos e seguidores, continuam aumentando, embora gradualmente, seu potencial de influência, como professores na escola de Música e Belas Artes do Paraná, fundada em 1948. Nesta época já havia a

demanda por cursos de artes plásticas nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes, em que filhos das famílias tradicionais pudessem ser formados nas Belas Artes, mas as relações dos artistas com as instituições e com seus patronos permaneciam de muitos modos com poucas modificações.

Se as relações dos artistas com as elites que os patrocinava havia sido, desde os tempos da Escola de Artes e Indústrias, de estudada subserviência, percebemos o lento trabalho de inserção dos trabalhadores visuais nas rodas de influência. Observamos, por exemplo, já em 1924, a presença de João Turin num banquete no Clube Curitibano, em homenagem à declamadora Ângela Vargas, mas pelas motivações e ocasião especial, vemos que a presença de artistas e representantes das elites no ensino das artes fazia sentido, "naquela" oportunidade.

A presença adventícia começa a ser assimilada, e, embora ainda mantendo distinções sociais, suas contribuições não podiam mais ser dispensadas. Os tempos eram outros, diferentes da virada do século, quando um legítimo representante das elites luso brasileiras, o poeta Júlio Perneta podia escrever em 1900:

> Enquanto os outros povos, ciosos do seu passado, vão recolhendo com carinho, tabernaculizando com amor as suas tradições e os seus costumes, nós, numa prodigalidade criminosa, vamos esquecendo os nossos, deixando que outros povos, afastados de nós pela raça, pelos costumes e tradições, vão nos impondo os seus *pinheirinhos*, *germanizando* os nossos costumes, repelindo as nossas tradições para o fundo sombrio e tenebroso de ingrato esquecimento. (...)
> Não sou dos que combatem sistematicamente o elemento estrangeiro, não! Eu o quero na agricultura, na indústria e no comércio; porém, não intervindo, como infelizmente aqui acontece, nos negócios públicos da minha pátria.
> (...) Mas, meus senhores, - porventura essa árvore simbólica que a raça germânica implantou principalmente no sul do Brasil, será mais bela, encarnará mais intensamente essa homenagem de amor que rendemos ao nascimento desse extraordinário filósofo, esse sublime e incomparável rabino da Galiléia, esse meigo e dulçuroso amante da dulçurosa e meiga Madalena? [357]

Com o passar do tempo parece que sim, que os paranaense acabam preferindo o pinheirinho ao "presepe", pois nas páginas da Ilustração Paranaense de março de

[357] PERNETTA, Júlio. Pelas tradições. Curitiba: Impressora Paranaense, 1900, pp. 10-34.

1930, Pamphilo d'Assumpção escreve um artigo chamado "Os pinheirinhos", com certeza debatendo com o texto de 30 anos atrás:

> De todas as colônias que entraram a cooperar na vida paranaense, é sem dúvida a alemã que nela imprimiu mais acentuados traços de sua influência.
> (...) De tudo, porém, mais interessante é a transformação do costume tradicional brasileiro do presepe do Natal, pelo pinheirinho, a árvore de Noel, que tão cheia de encanto é para o povo das lendas místicas, que dão aos seus heróis e à sua história um cenário feito de névoas, náiades, ninfas e walkírias... (...)
> (...) A árvore pegou facilmente na nossa terra. (...) E a verdade é que o costume alemão tornou-se hábito nosso.
> O presepe é material demais para enlevar o espírito das crianças na doce esperança de receber os prêmios ou as penas do pai Noel que vem a deshoras armar a árvore simbólica (...) [358]

Como sempre, os que *escrevem* são os luso brasileiros, pontificando quanto à pertinência da presença dos elementos "estrangeiros", e, como vimos com o governador Bento Munhoz da Rocha, ainda propõem aos artistas a construção da sua visão dos símbolos da "tradição" paranaense. Mas embora a sua contribuição fosse já inescapável, a assimetria é coisa, porém, que leva mais tempo para ser superada, com os artistas muitas vezes permanecendo nas posições que tanto angustiavam um Mozart como pensado por Elias, a de produtores de elementos para as elites festejarem. No caso, não na composição de óperas, mas na decoração dos salões para os bailes de carnaval. [359]

Como temos acompanhado, as relações entre literatos e artistas, luso brasileiros e imigrantes, estabelecidos e *outsiders*, desenvolvem-se num desenrolar de negociações em que os últimos, partindo de uma posição de substitutos do trabalho cativo no Brasil, crescentemente oferecem as vantagens de uma formação técnica inexistente entre os estabelecidos e abrem seu caminho na direção de sua aceitação. No decorrer do século XX, os artistas de origem imigrante sabem

---

[358] D'ASSUMPÇÃO, Pamphilo. Os pinheirinhos. In Ilustração Paranaense, ano IV de março de 1930.

[359] "Extraordinariamente animados foram também os grandes bailes do carnaval de 1941 (...) os quais, graças a uma rica e característica ornamentação, obra dos artistas Turin, Viaro e De Bona, e às adaptações feitas, oferecendo aos sócios do Curitibano o mesmo ambiente de distinção e conforto". In Álbum do Clube Curitibano, nº. 1, dezembro de 1942, p. 6.

aproveitar as possibilidades abertas por um ambiente político favorável, apostando no novo papel aberto às camadas populares e as oportunidades de prestígio oferecidas pela adesão às formas de difusão política internacionais.

*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> A criação de um mito de origem é fenômeno universal que se verifica não só em regimes políticos mas também em nações, povos, tribos, cidades. Com frequência disfarçado de historiografia, ou talvez indissoluvelmente nela enredado, o mito de origem procura estabelecer uma versão dos fatos, real ou imaginada, que dará sentido e legitimidade à situação vencedora. [360]

A procura das definições de nação e nacionalidade, na segunda metade do século XIX, informava as disputas intelectuais e políticas, e o estabelecimento do que seria a identidade nacional concentrou a atenção dos intelectuais brasileiros. Esta discussão, a partir de características culturais e raciais que pudessem ser aceitas no seleto rol das nações civilizadas, definiu o ambiente em que os literatos paranaenses começaram a desenhar uma imagem do Paraná para colocar a nova província à altura deste pertencimento.

Ao acompanhar a construção das imagens do Paraná, seguimos o processo de reorganização das forças políticas tradicionais abaladas com a República, e as lutas dos artistas de origem adventícia para colaborar na consolidação simbólica do Estado. Como vimos, isto era parte de um movimento que ia bem além de suas fronteiras, acompanhando os intercâmbios entre processos culturais do Paraná, do Brasil e de países americanos e europeus.

Gradualmente, os membros das elites paranaenses, a partir de idéias retiradas do Simbolismo, recuperam elementos do movimento Romântico - já àquela altura tratado como passadista pelos parnasianos -, associando-os a uma interpretação livre das noções cientificistas sobre a influência do meio e da raça na constituição da população e do "caráter" das nações. Cientes das idéias "científicas" que problematizavam a possibilidade de acesso à civilização pelas nações mestiças,

---

[360] CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. 15ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 13-14. (1ª. ed. 1990)

elaboram uma composição do “homem paranaense” em que o elemento africano já teria sido “extinto”, dando lugar à mistura romântica do indígena heróico com os igualmente heróicos descendentes dos bandeirantes.

Esta definição, elaborada já na virada do século por membros do IHGPR, estabelece os parâmetros para a construção de uma imagem do Paraná de características européias e brancas. Porém, a imigração em massa de trabalhadores europeus destinados a substituir o trabalho cativo acaba trazendo problemas novos para estas formulações. Formulações que, como normalmente acontece, eram a face pública de esforços para a manutenção do *status quo* pelos detentores do poder econômico, nas mãos das famílias ervateiras e criadoras de gado desde a época da Emancipação. Com a República este poder tem que ser renegociado, mas suas representações mantêm, por sua própria natureza, laços políticos e culturais com as tradições da corte.

No início, o “benefício branqueador” é logo esquecido pela presença dos personagens adventícios, que transforma subitamente os novos paranaenses luso-brasileiros em tradicionais donos da terra, com seus costumes ameaçados pelos imigrantes. Logo, porém, a presença inescapável desta população, detendo novas técnicas e habilidades modernizadoras, faz com que os “paranaenses” acabem incorporando suas contribuições, tratando, porém, de manter as distâncias sociais.

Os imigrantes, necessitando da ascensão social e participação na economia dos grupos tradicionais, fazem seu papel e comparecem com suas habilidades, estéticas e políticas, com os artistas plásticos incorporando as formulações estabelecidas ao mesmo tempo em que procuravam se inserir nos círculos da tradição pelas relações com a terra. Atitudes como a de Zaco Paraná, incorporando ao seu o nome do Estado, e de Lange de Morretes, fazendo o mesmo com o de sua cidade de nascimento, não impedem que mantenham a ligação de sangue com a ancestralidade étnica. Isto lhes confere o cacife adicional de estarem aos poucos alterando seu *status* numa situação social em que estavam em desvantagem e, ao mesmo tempo, conservarem as “vantagens” de suas identidades de origem.

Esta atitude prova ser útil no período entre-guerras, quando o acesso às idéias dos partidos de massa europeus acena com novas possibilidades de elevação da auto-estima dos ainda considerados estrangeiros no Brasil. A aceitação das idéias totalitárias como o fascismo e o Integralismo têm que ser pensada como parte de uma complexa "relação simbiótica" em que os tradicionais donos do poder precisam manter sua estrutura de influência. Para isto, aderem às formulações autoritárias como meio de continuar seu projeto de garantir a depuração da população e controlar as possibilidades de acesso de elementos indesejáveis em suas áreas de influência. Por outro lado, os descendentes de imigrantes têm a possibilidade - teórica - de passarem a fazer parte de novas estruturas de poder, possibilidade que aumenta seu saldo nas trocas de prestígio com as camadas dominantes.

Logo depois da Primeira Grande Guerra, as discussões nacionalistas associadas às formulações artísticas tornam-se um importante fator de discussão política. É aí que a amplitude nacional das pregações modernistas paulistas, procurando construir, como vimos na obra de Mário de Andrade, uma idéia de Brasil que se dissociasse das representações ligadas ao liberalismo do Império e início da República, coloca mais um problema aos paranaenses. Pois estes, além de umbilicalmente ligados àquelas tradições, igualmente não se reconheciam na imagem andradiana de um país miscigenado e tropical.

É neste ambiente que Romário Martins, catalisando um conjunto de idéias em construção desde as últimas décadas do século XIX, e já, como vimos, em processo de construção visual pelos artistas plásticos locais, define em 1927 a idéia de Paranismo e participa na elaboração da Ilustração Paranaense. A revista será doravante a porta voz de suas idéias, e das forças decisórias do Estado, até que crises políticas e econômicas, advindas da quebra da bolsa de valores e da revolução de Vargas, encerre o ciclo de sua publicação.

Esta associação, vantajosa para ambas as partes, entre estabelecidos e *outsiders* faz com que a adoção da paisagem paranaense, com seu pinheiro transformado em símbolo, seja um modo de manter os parâmetros da "tradição

moderna" liberal à qual se sentem, estética e politicamente, ligados. O que, ao mesmo tempo, marca as diferenças com a versão do modernismo paulista que lutava para se desvencilhar das suas antigas oligarquias vendendo ao país como um todo sua versão do homem e natureza nacionais. Além da opção pela pintura de paisagem, a formas artísticas derivadas, como decorrência de sua formação, das artes gráficas e decorativas são inseridas na equação pelos artistas paranaenses. Isto acontece, não devemos esquecer, num momento em que a radicalidade das vanguardas do início do século já estavam postas no passado pela história, e no ostracismo pelo engajamento dos artistas e intelectuais nas idéias totalitárias.

Porém, as idéias paranistas não se encerram com o final da publicação da Ilustração Paranaense, como vimos nos acontecimentos das comemorações do Centenário da Emancipação, em 1953, pelo governador e membro de tradicional família ervateira, Bento Munhoz da Rocha Neto. Já entrando na segunda metade do século XX, vemos a persistência das noções de especificidade paranaense e particularidade racial. Elas se concretizam "cientificamente" pela publicação, em 1955, da obra Um Brasil diferente, de Wilson Martins, ligado ao grupo de Bento, e nas críticas do "último paranista" David Carneiro à escultura de Erbo Stenzel, de quem se esperava representar o paranaense "tradicional" tal como ele se imaginava, "dolicocéfalo, loiro e belo".

A manutenção do poder de persuasão simbólica das idéias paranistas, e a permanência das condições que a engendraram, é tal que, como vimos, permitem a manutenção das assimetrias tradicionais ainda nas relações de Bento Munhoz da Rocha com Erbo Stenzel. E, embora a esta altura já não seja o caso de se estranhar, na presença de encomendas por governantes, já na virada para o século XXI, de monumentos e prédios oficiais baseados nas idéias e formas paranistas.

*

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, F. História da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939 (1938 na lombada).

ANCONA LOPEZ, Telê P. (org.) Mário de Andrade: Táxi e Crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mario de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1974.

ANDRADE, Mário de. Pequena história da Música. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976, [1ª. ed. 1942]

ANDRADE, Oswald de. Telefonema. 2 ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald. Ponta de lança. 2ª. ed. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1971, [1ª. ed. 1945]

ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe. 3ª ed. São Paulo: 1976, [1ª. ed. 1954].

ANDREAZZA, Maria Luiza. Paraíso das delícias: um estudo da imigração ucraniana. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999.

ARAUJO, Ricardo B. Totalitarismo e revolução: O integralismo de Plínio Salgado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ARGAN, Giulio C. L'âge barroque. Genéve: Éditions d'art Albert Skira S.A. 1994.

ARGAN, G. C. Ideology and iconology. In: MITCHELL. W. J. T. The language of images. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1980, pp. 15-23.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. 1858. Viagem pelo Paraná. Curitiba: Farol do saber, 1995.

BIGG-WITHER, Thomas P. Novo caminho no Brasil meridional: a província do Paraná, três anos de vida em suas florestas e campos - 1872/1875. Trad. Temístocles Linhares. Rio de Janeiro: José Olympio; Curitiba: UFPR, 1974.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITO, Mário da S. História do modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974. [1ª. ed. 1958].

CARNEIRO, Newton, As artes gráficas em Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

CARVALHO, Alessandra Izabel de. Nestor Vítor: Um intelectual e as idéias do seu tempo. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. A Formação das Almas. O imaginário da República. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAVALARI, Rosa M. F. Integralismo: Ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937). Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CAVALCANTI, Lauro (org). Quando o Brasil era Moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro*:* 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALHEIRO, Edgard. Monteiro Lobato – Vida e obra. 2 vols. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1955.

CELSO, Afonso. (Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior) Porque Me Ufano do Meu País. Rio de Janeiro: Laemert & C. Livreiros - Editores, 1908. [1ª ed. 1901]

CODATO, Adriano N., e SANTOS, Fernando J. dos. Partidos e eleições no Paraná: Uma abordagem histórica. Curitiba:Tribunal Regional Eleitoral do Paraná, no prelo.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia., 1911. [1ª. ed. 1902]

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. A arte brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 1995, [1ª. ed. 1888]

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Trad. Sergio Góes de Paula; rev. téc. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert [e] SCOTSON, John L. Os estabelecidos e os *outsiders*: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FABRIS. A. (Org). Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAUSTO, Boris (org.), O Brasil Republicano, 3º Vol., Sociedade e política (1930-1964). 2ª. Ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

FERREIRA, Félix. Belas artes, estudos e apreciações. Rio de Janeiro: Baldonero Carqueja Fuentes Editor. Pedro Jardim e Gaspar Impressores, 1885.

FERREIRA, J. & DELGADO Lucilia de A. N., (org.), O Brasil Republicano, O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FER, B; BATCHELOR, D; WOOD, P. Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars. 2 ed. New Haven & London: Yale Un. Press, 1994.

FREEDBERG, David. The Power of the Images. Studies in the story and theory of response. Chicago: University of Chicago Press,1991.

IPARDES. O Paraná Reinventado, Política e Governo**.** Curitiba: IPARDES/SEPL/FUEM, 1989.

IPARDES. Resultados eleitorais. Paraná, 1945-82, 2ª ed. Curitiba: Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social, 1989.

JAMESON, Frederic. Modernidade singular. Ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

LACERDA, Cassiana L. Prefácio a MARTINS, Romário. Terra e gente do Paraná. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, s/d, pp. xx-xxi.

LESSER, Jeffrey. A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. Trad. Patrícia de Queiroz C. Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

MAGALHÃES, Marionilde B. de,. Pangermanismo e nazismo: a trajetória alemã rumo ao Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP/FAPESP, 1998.

MARCHI, Neil De e GOODWIN, Crawford D. W. Orgs. Economic Engajements with art. London: Duke University Press, 1999.

MARTINS, Romário, História do Paraná. 3. ed. Curitiba: Ed. Guaíra Ltda., 1953.

MARTINS, Wilson. Um Brasil diferente. São Paulo: Editora Anhembi Ltda., 1955.

MAYER, Arno J. A Força da Tradição: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914. (Trad. Denise Bottmann). São Paulo: Cia. das letras, 1987.

MICELI, Sergio. O nacional estrangeiro. História cultural e social do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

NABUCO, Joaquim. Minha Formação. Brasília: Senado federal, 1998.

NADALIN, Sergio Odilon. Paraná: Ocupações do território, populações e migrações. Curitiba: SEED-PR, 2001.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NUNES, Benedito. Nhengaçu Verde Amarelo: Manifesto do Verde-amarelismo ou da Escola da Anta. Correio Paulistano, 17 de maio de 1929. In ANDRADE, Oswald de. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

OLIVEIRA, Ricardo Costa. O silêncio dos vencedores: Genealogia, classe dominante e Estado no Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, M. P.; GOMES, Ângela M. C. Estado novo. Ideologia e Poder. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1982.

PENA, Eduardo S,. O jogo da face. A astúcia escrava frente aos senhores e à lei na Curitiba provincial. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. Paranismo: O Paraná Inventado. Cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

PEREIRA, Magnus R. de M,. Semeando iras rumo ao progresso: Ordenamento jurídico e econômico da sociedade Paranaense, 1829-1889. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

PILOTO, Valfrido. Cogitações e retratos. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1975.

QUELUZ, Gilson L. Concepções de ensino técnico na República Velha. (1909-1930). Curitiba: Editora CEFET-PR, 2000.

RAMA, Carlos M. Nacionalismo e historiografia en America Latina. Madrid: Editoral Tecnos S.A., 1981.

ROMERO, Silvio e GUIMARÃES, Arthur. Estudos Sociais. O Brasil na primeira metade do século XX - Problemas brasileiros. Lisboa: Ed. da Mala da Europa/ Tipografia da A Editora, 1911.

RUBENS, Carlos. Andersen: Pai da pintura paranaense. São Paulo: O. Carvalho, s/d. c. 1938.

RUSKIN, John. Arte primitivo y pintores modernos. Buenos Aires: Ed. El ateneo, 1944, [originalmente publicado em 1843]

SANTOS, Antonio César A. Memórias e cidade. Depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990). Curitiba: Ed. Aos quatro Ventos, 1997.

SCHWARCZ, Lilia M. O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHORSKE, Carl E. Viena fin-de-siècle: Política e cultura. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SKIDMORE, T. E. Preto no Branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SÊGA, Rafael Augustus. Melhoramentos da Capital: A reestruturação do quadro urbano de Curitiba durante a gestão do prefeito Candido de Abreu (1913-1916).

SEYFERTH, Giralda. Imigração e cultura no Brasil. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990.

SQUEFF. Letícia. O Brasil nas letras de um pintor. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

TRINDADE, E. M. de C.; ANDREAZZA, M. L. Cultura e Educação no Paraná. Curitiba: SEED, 2001.

TURIN, Elisabete. A arte de João Turin. Campo Largo, PR: INGRA, 1998, p. 24. (Lei municipal de incentivo à cultura), 1998.

VENTURA, Roberto. Estilo Tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VÍTOR, Nestor. Como nasceu o simbolismo no Brasil. [A propósito de luar de inverno] Obra crítica de Nestor Vítor, vol. III. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do esporte, 1979

WACHOWICZ, Ruy. A Universidade do Mate. História da UFPR. Ed. APUFPR: Curitiba, 1983.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997 [1ª. ed. 1982].

ARTIGOS

ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. Revista brasileira de Ciências Sociais, vol. 15, nº. 44, out. de 2000, pp. 35-54.

BERTONHA, João F., O Brasil. Os imigrantes italianos e a política eterna fascista, 1922-1943, Revista Brasileira de Política Internacional, Brasília, v. 40, n. 2, p. 106-130, 1997

BERTONHA, João Fábio. Divulgando o Duce e o Fascismo em terra brasileira: a propaganda italiana no Brasil, 1922-1943. Revista de História Regional 5(2): 83-112. Inverno 2000.

BORGES, Dain. The recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890-1940. Luso Brazilian Review, vol. 32, n º 2, winter, 1995.

BORUSZENKO, O. e KUBO, E. Mari. Os japoneses na obra de Romário Martins. Boletim do Depto. de História da UFPR, Curitiba, 1974, n. 21, pp. 105-108.

CHAVES,Niltonci B. A Saia Verde está na ponta da escada: As representações discursivas do Diário dos Campos a respeito do Integralismo em Ponta Grossa. Revista de História Regional. 4 (1): 57-80, verão, 1999.

COLI, Jorge. Memória e preservação: A mansão Matarazzo. RESGATE. Revista de cultura do Centro de Memória da UNICAMP: Campinas, n. 3, 1991, pp. 88-96.

CUNHA, Luiz A. O ensino Industrial manufatureiro no Brasil. Revista Brasileira de Educação. Nº 14, pp. 89-107, 2000.

GRAF, Maria E. de Campos. A população negra do Paraná no século XIX. Curitiba: Boletim do Depto. de História da UFPR, n. 21, 1974, p. 75-78.

LAMB, Roberto E. Semeadores dissonantes: imigrantes e policiais na Província do Paraná – século XIX. Revista de História Regional. Ponta Grossa 1 (1): 87-110, 1996.

MORAES, Pedro R. Bodê de. O Jeca e a cozinheira: raça e racismo em Monteiro Lobato. Revista de sociologia e política. Curitiba: GEES/UFPR, n. 8, 1997, pp. 99-111.

OROVIO, Consuelo Naranjo. Creando imágenes, fabricando história: Cuba em los inícios del siglo XX. Historia Mexicana, octubre – diciembre, año /vol LIII, nº. 002. El Colégio de México, A.C. Distrito Federal, México, pp. 511-540.

SANTOS, Antonio César de Almeida. Ideário do progresso e cidades: Uma Curitiba das primeiras décadas do século XX. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXIV, n.1, p. 75-94, junho 1998.

SVARÇA, Décio R., e CIDADE, Maria L. 1955: O voto “verde” em Curitiba. História: questões e debates. Curitiba: v. 10, n. 18, p. 181-211, jul-dez, 1989.

TESES E DISSERTAÇÕES

ARAÚJO, Adalice Maria de. Arte paranaense moderna e contemporânea; Em questão três mil anos de arte paranaense. Tese de livre docência, Curitiba: UFPR, 1974.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. Sonho e Invenção do Paraná. Geração simbolista e a construção de identidade regional. São Paulo: Tese, Sociologia, USP, 2001.

BELTRAMI, Rafael C. de C. Da poesia na ciência. Fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, uma história de suas idéias. Curitiba, 1900. Curitiba: Dissertação, UFPR, 2002.

CHIARELLI, Domingos Tadeu: De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A crítica de arte de Mário de Andrade. São Paulo:Tese, USP, 1995.

COLATUSSO, Denise Eurich. Imigrantes alemães na hierarquia de status da sociedade luso brasileira (Curitiba, 1869 a 1889). Curitiba: UFPR, Dissertação. Depto. de História, 2004.

GUARILHA, Hugo Xavier. A Questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado. Campinas: UNICAMP, História da Arte, dissertação, 2005.

MAIA, Paulo C. Castelos de Vento: miragens literárias em Dario Vellozo e Emiliano Perneta. Curitiba: Dissertação, UFPR, Letras, 2006.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. O Espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX. Tese de doutorado. História Social. USP: São Paulo, Or.: Raquel Glezer, 2002.

PERIÓDICOS/ ENTREVISTAS

Aos italianos de Curitiba. Ilustração Paranaense. Curitiba, ano IV, nº. 5, de 31 de maio e nº. 6, de 30 de abril de 1930.

AZEVEDO MACEDO, F. R. de. A Arte moderna (uma tentativa de estudo). Seção Filosófica, Revista do Clube Curitibano, 31 de janeiro de 1892, ano III, nº. 2, p. 3.

BARRETO, Sá. Alfredo Andersen, o “pai da pintura paranaense”. Ilustração Paranaense, 1933. Recorte sem o número da edição, da Biblioteca do Museu Alfredo Andersen.

BRAGA, Rubem, “Curitiba”. Revista do Clube Curitibano, ano V, maio-dezembro de 1954, n°. 28, p. 3.

CARDILLO FILHO. A Anta é o símbolo da modernidade e o “totum” (sic) da nossa raça. Ilustração Paranaense. Curitiba: dezembro de 1927, ano I, nº. 2.

CESAR, Samuel. Nísio. Ilustração paranaense. Curitiba: ano I, nº. 1, novembro de 1927.

CORREIA, Leôncio. O Clube Curitibano. Ilustração Paranaense, ano IV, nº. 1 de janeiro de 1930.

Da crítica literária. (assinado APC). Revista do Clube Curitibano, 1º. de dezembro de 1890, ano I, nº. 22, p. 5.

DEPARTAMENTO DE CULTURA. O Dia. Curitiba, 3 de agosto de 1949.

Entrada de “Macunaíma”. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 7, julho de 1928.

FREIRE, Ezequiel. *Au retour du Bal*. Seção variada. Revista do Clube Curitibano. Curitiba, 31 de março de 1892, ano III, nº. 6, p.6.

GINESTE, Jofre E., O monstro e uma enquete de “O Dia”. O Estado do Paraná. 10 de jul. de 1955.

GOMES, Raul. Os primeiros passos de Zaco Paraná. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 5, maio de 1928.

GOMES, Raul. Os sábados na Rua José Bonifácio. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 6, junho de 1928.

Ilustração Paranaense, ano IV, nº. 9 de out de 1930.

LACERDA, Cassiana L. de, 2003. 3 Artigos sobre a Praça Dezenove de Dezembro.

LEÃO, Ermelino A. de. O Jubileu do Paraná. Revista do Clube Curitibano, edição especial comemorativa ao cinqüentenário da emancipação. Curitiba: 19 de dezembro de 1903.

LOPES, Cássio. Entrevista com o filho de Oswald Lopes. Curitiba, 20 de setembro de 2007.

MACHADO, Antonio de A. O modernismo na literatura em 1928. Ilustração Paranaense, jan-fev. de 1929, ano III, nº. 1 e 2 de 1929.

MACHADO, Brasil Pinheiro. Instantâneos Paranaenses. A Ordem. Rio de Janeiro, fev. 1930.

MAMMALLELA, Amedeo. Coluna Littoria e Coluna Paranaense. (trad. de Pamphilo d'Assumpção) Ilustração Paranaense, ano III, nº. 1 e 2 de jan. e fev. de 1929.

MARTINS, Romário. Expediente. MORAES, José Gonçalves de, (org.) Almanaque paranaense para 1896. Curitiba: Ed. de Jesuíno Lopes e cia. 1896.

MARTINS, Romário. A alma da terra. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 15 de julho de 1896, ano VI, nº. 7, p. 5.

MARTINS, Romário. Cury-tim! Ilustração Paranaense. Curitiba: ano III, nº. 3, março de 1928.

MARTINS, Romário. Paranismo. Mensagem do centro Paranista. Gazeta do Povo de 27 de janeiro de 1928.

MARTINS, Romário, Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista. Curitiba: Centro Paranista, não datado, c. 1927.

MARTINS, Romário. Símbolo Paranista. Ilustração Paranaense. Curitiba: ano I, nº. 1, novembro de 1927.

MARTINS, Romário. Paranística. A divulgação. Curitiba, fev-mar 1948, p. 37.

MONTARROYOS, Eliseu. Seção filosófica. Revista do Clube Curitibano, 15 de julho de 1891, ano II, nº. 13, pp. 4-5.

MORRETES, Berta Lange de. Entrevista concedida a SALTURI, Luís Afonso. In Frederico Lange de Morretes, Liberdade dentro de limites: Trajetória do artista-cientista. Curitiba: Dissertação, Sociologia, UFPR, 2007.

MORRETES, Frederico Lange de. Erna e Maria Aparecida. Original datilografado c. 1948, Centro de Pesquisa do Museu Oscar Niemeyer.

MORRETES, Frederico Lange de. O Pinheiro na Arte. Ilustração Brasileira. Edição comemorativa do Centenário da Emancipação Política do Paraná. Rio de Janeiro/ Curitiba: ano XLIV, nº. 224, dezembro de 1953, pp. 168-169.

MUNHOZ, Laertes. Alguns artistas paranaenses, Gazeta do Povo, 7 de setembro de 1922, s/n/p.

Mussolini fala Ancona. O Dia, Curitiba, 27 set. de 1933, p. 2.

NETO, Silveira. Pelos Índios. (datado de 28-02-96) Revista do Clube Curitibano, 15 de março de 1896, ano VII, nº. 3, pp. 1-2.

NETO, Silveira. Artes plásticas no Paraná. Revista do Círculo de Estudos Bandeirantes, tomo II, nº. 2, Curitiba, julho de 1941, pp- 141-162, (Conferência proferida na Academia Carioca de Letras, em 27 de agosto de 1935 e, em Curitiba, no Círculo de estudos Bandeirantes, em 21 de janeiro de 1937)

NÍSIO, Artur. Problemas contemporâneos da arte. Entrevista por Erasmo Pilotto. Joaquim, ano I, nº. 3, p.4, julho de 1946.

NÍSIO, Artur. Depoimento a ARAÚJO, Adalice Maria de. Arte paranaense moderna e contemporânea; Em questão três mil anos de arte paranaense. Tese de livre docência, Curitiba: UFPR, 1974, p. 123.

Novo século. Editorial da Revista do Clube Curitibano, (nova edição, iniciada em 31 de março de 1950) ano V, nº, 28 de 1954, p. 1.

O Dia, de 5 de outubro de 1930. p. 1.

PERNETA, Emiliano. Arte moderna (ao Gonzaga Duque Estrada). Revista do Clube Curitibano, ano VI, nº. 11, 15 de junho de 1895, p. 7-8.

PILOTO, Luís. Cem anos do nascimento de Lange de Morretes. Gazeta do povo. Curitiba: 5 de maio de 1992.

Poty e a prata da casa. Entrevista por Erasmo Pilotto. Joaquim, Curitiba, ano I, nº. 1, 1946, p. 7-8.

15 de Novembro. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 15 de nov. de 1890, ano I, nº. 21, p. 3.

República, A, Curitiba: 10 ago. 1889, p. 1, apud PEREIRA, Luís Fernando Lopes. O Espetáculo dos maquinismos modernos - Curitiba na virada do século XIX ao XX. Tese de doutorado. História social. USP: São Paulo, 2002, p.23.

Revista do Clube Curitibano, 1 de fev. de 1890, ano I, nº. 2. p. 7.

RUBINSKI, Mário. Entrevista. Curitiba, 25 de março de 2005.

SALGADO, Plínio. Significado da Anta. Ilustração Paranaense, ano II, nº. 5 de maio de 1928.

SANTOS, Denise Grein dos,. De Lange a Lange de Morretes. Gazeta do Povo, s/d.

SCHMIDT, Augusto Frederico. “A propósito de ‘Macunaíma’”, Ilustração Paranaense, ano II, nº. 10 e 11, out. e nov. de 1928.

SILVA, Ciro. A resignação do camponês. Ilustração Paranaense. Curitiba: ano II, nº. 6, junho de 1928.

Tópicos da cidade. O Dia, Curitiba: 5/07/55 e 8/8/55.

TRAPLE, Altino. Entrevista. Curitiba: 15 de março de 2006.

Um artista de futuro: Erbo Stenzel, sob o patrocínio do Governo paranaense veiu (sic) aperfeiçoar-se no Rio. A Pátria, Rio de Janeiro, 12/03/1939.

VELLOSO, Dario. Rascunhos - Através do passado. Revista do Clube Curitibano, 31 de janeiro de 1892, ano III, nº. 2, p. 5.

VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 15 de março de 1892, ano III, nº. 5, p. 4.

VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 31 de março de 1892, ano III, nº. 6, p. 5.

VELLOSO, Dario. Do futuro do Brasil. Revista do Clube Curitibano, 15 de abril de 1892, ano III, nº. 7, pp. 3-4.

VELLOSO, Dario. Cartas abertas. Revista do Clube Curitibano, 15 de julho de 1892, ano III, nº. 11, pp. 4-5.

VIARO, Guido. Fritz Lange de Morretes. Recorte de jornal, sem data ou referência. Centro de Pesquisa do MAC/PR.

VÍTOR, Nestor. Seção Literária: Missal. Revista do Clube Curitibano. Curitiba: 31 de março de 1893, ano IV, nº. 6, p., p. 4.

FONTES E DOCUMENTOS

BAUREPAIRE ROHAN, Henrique de. Relatório do vice-presidente de Província à Assembléia Legislativa Provincial do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 1856.

DIEZ, Carmen Lúcia Fornari. Mariano de Lima: o olhar para além da modernidade. Curitiba, (pesquisa documental, Biblioteca do Museu Alfredo Andersen), janeiro de 1995. (mimeografado).

Imagens da Modernidade. Catálogo da exposição. Belo Horizonte, MG, 1996.

LACERDA, Cassiana L., Monumentos e obras de arte em logradouros públicos I: Praça Tiradentes. Curitiba: Casa Erbo Stenzel/Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

MATTOS, Francisco Liberato de. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Typographia Paranaense de Candido Martins Lopes, 7 de janeiro de 1859.

MIRANDA RIBEIRO, José Cesario. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia da Gazeta Paranaense, 1888.

MUNHOZ DA ROCHA, Bento. A significação do Paraná. Palestra proferida ao Círculo de Estudos Bandeirantes, e publicada no Diário da Tarde, Curitiba, 4 de abril de 1930, p. 1 e 2.

NOGUEIRA, Antonio Barbosa Gomes. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia do Correio Oficial, 15 de fevereiro de 1862.

REZENDE, Theofilo Ribeiro de. Relatório do Vice-presidente da província do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 1855.

STENZEL, Erbo. Carta de 6 de abril de1939. Acervo Casa Erbo Stenzel.

VASCONCELLOS, Zacarias de Góes e. Relatório do Presidente da Província do Paraná. Curitiba: Tipografia Paranaense de Candido Martins Lopes, 15 de julho de 1854.

TURIN, João. A arte decorativa no Brasil. Folheto da Casa João Turin, s/d, SEEC/Pr. Centro de Pesquisa do MAC/PR.

SITES

Exposição de Belas Artes. Gazeta de Noticias, nº. 236, ano X, sábado, 23 de agosto de 1884, p. 1. Contribuição de Camila Dazzi, transcrição de Hugo Guarilha. Texto disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>GINESTE, Jofre. O Estado do Paraná, 10/07/1955.

NADALIN, Sérgio O. Gestão e análise da população: por uma história demográfica dos contatos culturais em Curitiba; 1866-1939, p. 1, 1995, disponível *on-line*:<www. abep.org.br>.

<http://www.prodam.sp.gov.br/dph/publica/rearquiv.htm >