

LILIAN HOLLANDA GASSEN

**MUDANÇAS CULTURAIS NO MEIO ARTÍSTICO DE CURITIBA
ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Cesar de Almeida Santos

**CURITIBA
2007**

LILIAN HOLLANDA GASSEN

**MUDANÇAS CULTURAIS NO MEIO ARTÍSTICO DE CURITIBA
ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1990**

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

Orientador: Prof. Dr. Antonio Cesar de Almeida Santos

**CURITIBA
2007**

Aos meus pais, Airton e Noemy Gassen,
a Geraldo Leão e Ivo Oss Emer.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de demonstrar, em algumas poucas palavras, o quanto sou grata pelo incentivo dispensado por muitos para que eu pudesse realizar esse trabalho. Agradeço a meus pais, Airtton e Noemy Gassen, que sempre me apoiaram em tudo que me propus empreender e em quem sempre me espelho quando de alguma dificuldade.

Agradeço também a Geraldo Leão, companheiro de batalha, pelas conversas intermináveis, pelas indicações de leituras, pela paciência inabalável ao me ouvir, mas principalmente pelos questionamentos que me fizeram refletir. Preciso expressar minha gratidão ao professor Antonio Cesar de Almeida Santos por todo o apoio e compreensão prestados, mas, sobretudo pelo bom humor, vital nas horas de estresse.

Sou muito grata ao Programa de Pós-Graduação em História por ter me propiciado um aprendizado tão rico e à Capes pela concessão da Bolsa. Com a mesma intensidade agradeço aos colegas da Pós-Graduação, por todos os debates, mas principalmente à Ana Paula, Bruna e Nádia por me arrancarem da frente do computador para alguns cafés com crochê.

Ao pessoal do Centro de Pesquisa do Museu de arte Contemporânea do Paraná, dos Arquivos do Museu Metropolitano de Arte e da Fundação Cultural de Curitiba e a todos os artistas, críticos e galeristas expressei toda minha gratidão pela atenção e disponibilidade prestadas, todos foram muito importantes para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	I
ABSTRACT	II
INTRODUÇÃO	1
A obra de arte como documento histórico.....	3
Como olhamos para as mudanças culturais em Curitiba de 1960 a 1990.....	8
1. Curitiba e seu meio artístico	13
1.1 O meio artístico e o ensino de arte em Curitiba.....	13
1.2 Instituições para a exposição de arte em Curitiba.....	19
1.3 As mudanças no meio artístico de Curitiba.....	27
2. Dos cavaletes às metalúrgicas: o percurso da obra de arte	42
2.1 Pinturas abstratas em Curitiba.....	43
2.1.1 Como fazer: matérias e técnicas.....	51
2.1.2 Finalização das obras de arte: títulos e molduras.....	61
2.2 Esculturas e novas linguagens artísticas: transição (1973-1989).....	68
2.2.1 Instalações: uma nova dimensão para a arte.....	71
2.2.2 A procura por novos materiais: a arte e seu contexto.....	76
2.2.3 Emoldurando objetos.....	80
2.3 A arte como um objeto no mundo.....	84
3. Salões, galerias e salas de exposição: mostra e comercialização da obra de arte	94
3.1 O Salão Paranaense de Belas Artes entre 1960 e 1990.....	94
3.2 Expor e vender: a comercialização de obras de arte.....	111
3.3 Dos cavaletes para as casas e das indústrias para os supermercados.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
FONTES	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142
ANEXO	146

RESUMO

Neste trabalho, discutimos algumas mudanças culturais no meio artístico curitibano relacionadas a duas maneiras diferentes de se entender a arte – como pintura e como objeto – entre as décadas de 1960 e 1990. A partir disso, procuramos saber quem eram os indivíduos relacionados a cada um desses entendimentos de arte e como isso interferia na produção artística, nas instituições da arte, na comercialização e no público das artes plásticas. Para isso, em nossa abordagem, tratamos a obra de arte como um *objeto cultural* que permite analisar o percurso da obra na sociedade, desde sua criação, passando por sua exposição, até sua comercialização, de modo a possibilitar também observarmos os agentes relacionados a cada um desses momentos do percurso da obra e suas transformações ao longo de quatro décadas em Curitiba.

Palavras-chave: Meio artístico, mudanças culturais, concepções de arte.

ABSTRACT

In this work I have discussed the cultural changes in the artistic environment of Curitiba related to different conceptions of art – as paintings and as objects – between the decades of 1960 and 1990. From this point, I have researched to discover who were the people related to each different conceptions and how it would interfere on artistic production, the institutions of art, the commercialization and the public of art. For that, in my approach, I treated the artwork as *cultural objects* which have permitted me to analyze their trajectory in the society, from their creation, passing by their exhibition to their commercialization, in order to make it possible to observe the agents related to each one of these moments of the trajectory of artwork and the transformations of the artistic objects during four decades in Curitiba.

Key-words: Artistic environment, cultural changes, conceptions of art.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho iremos apresentar algumas discussões acerca do meio artístico curitibano compreendido entre as décadas de 1960 e 1990. Embora afastada dos grandes centros, a capital curitibana estava sintonizada com as inovações artísticas ocorridas no Brasil. Esta sintonia é observada por meio das grandes transformações culturais ocorridas em Curitiba desde a luta por espaço entre a arte figurativa e a abstrata, passando para a possibilidade de convivência da diversidade artística. Essas transformações estavam envoltas em muitas disputas pela direção da política cultural do Estado do Paraná e do Município de Curitiba e, também, em formas diferentes de se entender e exercer ações de política cultural.

Em função desse contexto, nosso intuito foi investigar de que modo ocorreram essas transformações, quem elas envolveram e como isso tudo incidiu sobre o público das artes plásticas. Fizemos isso com um enfoque que buscou nas obras de arte essas respostas, mediante uma abordagem da obra de arte como *objeto cultural*, em que a obra é entendida como um objeto complexo que, além de muitos outros fatores, por meio de seus suportes materiais nos informa a respeito da época quando foi criada.¹

Essa investigação possibilitou discutirmos os processos de continuidades e descontinuidades que demarcaram as fronteiras estéticas e geracionais de duas concepções de arte distintas. A partir dessa distinção observamos ainda que para cada uma dessas concepções de arte colocavam-se contextos diferentes no que se refere à formação dos artistas, execução, exposição e comercialização da arte. Além disso, pudemos observar de que maneira as características das gerações interferiram no meio artístico, e o papel delas nas mudanças do meio artístico curitibano.²

¹ Roger Chartier desenvolveu uma abordagem para a análise de livros, na qual o livro é tomado como um objeto cultural complexo que proporciona observar a ação de diferentes indivíduos dentro de uma sociedade. CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 220.

² Conforme Wilhelm Dilthey no qual uma “geração é constituída por um ciclo restrito de indivíduos que estão ligados a um todo homogêneo por sua dependência dos mesmos grandes eventos e transformações que aparecem em sua época de [máxima] receptividade, apesar da variedade de outros fatores”. Apud SCHORSKE, Carl E. Pensando com a história: Indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Cia das Letra, 2000. p. 177.

Nesse sentido, caminhamos ao encontro daquilo que Michel de Certeau definiu, em A escrita da história, como sendo a “operação historiográfica”, na qual a História é relativa a um lugar, a um tempo e a uma prática, em que “tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira”, procuramos elucidar o percurso traçado pelas obras de artes plásticas dentro do meio artístico de Curitiba, de 1960 a 1990.

Definimos as obras de arte e os artistas para a nossa análise a partir de sua capacidade de representar um grupo maior de obras e artistas. São elas: a Pintura I (1962), de Fernando Calderari, uma pintura sem título (1964), de Loio-Pérsio, a pintura Para amanhã sem falta (1966), de Antônio Arney, a Pintura horizontal violeta (1968), de Fernando Velloso, a pintura Geodésia (1971), de Osmar Chromiec, a pintura Poluída até certo ponto (1971), de Suzana Lobo, o desenho Presentificação passional (1972), de Carlos E. Zimmermann, e as esculturas Forjado I (1960), de Paulo Gnecco e Touro (1966), de Renato Pedroso.

Selecionamos também um segundo grupo de obras de arte produzidas por artistas que consideramos de uma geração distinta da anterior: as esculturas Protesto ecológico (1976), de Elvo Benito Damo, Vênus II (1989), de Lígia Borba, a instalação Auto novo, auto velho, automovel/velo/lho (1976), de Rettamozo, o objeto Objeto (1987), de Rossana Guimarães, as pinturas Estruturando módulos (1979), de Ronald Simon, Sem título II (1984), de Raul Cruz e Pata de vaca (1981), de Rogério Dias, e o desenho Algo na fertilidade (1982), de Francisco Faria.

Por fim, um terceiro grupo de obras e artistas: a escultura As três Graças (1991), de Eliane Prolik, o objeto Trombas (1991), de Carla Vendrami, a fotografia da série Galinhas Olímpicas (1995), de Carina Weidle, e as pinturas sem título (1996), de Geraldo Leão, e uma da série Conservadores de carne (1999), de Fábio Noronha.³

Além das obras de arte, analisamos artigos publicados em periódicos locais, que tratavam das obras e da trajetória dos artistas acima citados, catálogos de exposição dos artistas e entrevistas. Nestas circunscrevemos cinco grandes temas: a formação em arte, as exposições de arte, a comercialização de arte, o

³ Estas obras estão em anexo, na página 146, em forma de cartões que poderão ser manuseados ao longo da leitura dos capítulos.

desenvolvimento da poética pessoal do artista e o meio artístico de Curitiba. As informações obtidas com essas fontes auxiliaram na análise das obras de arte produzidas em Curitiba no período abrangido por este estudo.⁴

Além dos documentos com os quais trabalhamos, procuramos identificar sob que balizes teóricas e metodológicas se definiria nossa análise das obras de arte como documentos históricos.

A obra de arte como documento histórico

Estudar as transformações ocorridas em uma dada sociedade é função própria do historiador. Desde meados dos anos 1970, muito se questionou a respeito do olhar que o historiador lança ao passado quando privilegia certos acontecimentos e personagens sociais. Esses questionamentos provocaram profundas mudanças nos modos de ver e abordar as transformações nas sociedades ao longo dos tempos, tornando possível a uma historiografia voltar seu olhar para as trocas, as relações e, até mesmo, as fusões entre grupos sociais distintos.

Inseridas nesse contexto da prática histórica, encontramos pesquisas que procuram compreender as discontinuidades da ação humana no tempo, a partir de análises que buscam nas obras de arte e no meio artístico seus vestígios. Algumas pesquisas em especial, publicadas de 1960 a 1980, proporcionaram um alargamento no entendimento desse tipo de documento e, também trouxeram contribuições metodológicas que possibilitaram um enfoque mais preciso da relação entre a obra de arte e seu contexto espaço-temporal.

Esses títulos servem para mostrar como é possível uma obra de arte informar ao pesquisador sobre um determinado tempo, na medida em que se observe, justamente, a existência de uma relação entre a obra e o contexto em que foi produzida. Preocupado em entender essa relação mais profundamente, Carlo Ginzburg aponta para certos problemas em análises que, pretendendo abordar a relação entre arte e contexto, simplificam a discussão por meio de breves paralelismos. Ele também ressalta que não se pode esquecer da necessidade das

⁴ As entrevistas (fitas) ficarão depositadas no arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

análises estéticas das obras (a iconográfica, a estilística, entre outras) e nem usá-las para mera ilustração. O esquecimento de qualquer aspecto estético encobriria pistas reais para a investigação histórica.⁵

Ginzburg discute ainda a datação das obras de Piero della Francesca por outros pesquisadores que restringiram a extensão e profundidade de suas análises: ora os pesquisadores optavam pela análise iconográfica, ora pela estilística, mas não chegavam a uma definição mais precisa do período em que as obras haviam sido executadas, o que demonstrava as limitações nas abordagens. Foi diante do desejo de procurar solucionar o problema da datação, que Ginzburg buscou outros meios de abordar a obra de arte, além dos estéticos, introduzindo a análise da clientela, como forma de detectar o alcance social que as obras analisadas tinham e o quanto elas podiam revelar do momento e do lugar em que foram realizadas.⁶ As obras analisadas por Ginzburg – O Batismo, O Ciclo de Arezzo e A Flagelação – são todas obras de tipo figurativo, com narrativas histórico-religiosas, em que os métodos de análise iconográfica e estilística são bastante eficazes.

Esse tipo de abordagem não deve ser encarado como o único modelo a ser seguido quando se utilizam obras de arte como fonte para o trabalho histórico. Ainda existem outras facetas da relação entre arte e contexto que precisam ser observadas mais de perto. Ainda que possa parecer óbvio que uma dada invenção poderia se dar no momento específico que ela ocorre, como é possível identificar essa relação? Essa questão foi abordada por Pierre Francastel que, em Pintura e Sociedade, propõe discutir a invenção e o uso da perspectiva em pintura, não como um fato exclusivo e natural da representação pictórica do mundo real, mas sim como uma forma de entender o mundo, que perpassa toda uma sociedade em um longo período.⁷

⁵ GINZBURG, Carlo. Indagações sobre Piero. O Batismo – O ciclo de Arezzo – A Flagelação. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1989. p: 25.

⁶ Com a análise estética e da clientela, Ginzburg conseguiu uma aproximação maior das datas de início e de conclusão das obras analisadas e também procedeu à realização daquilo que ele chamou de uma “história social da produção artística”, à qual relacionou visceralmente a obra de arte, por meio de sua clientela, a seu meio social, no caso em questão, com a política e a religião da Itália da época de Piero della Francesca.

⁷ FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Como ele procura demonstrar, a criação e o desaparecimento de um modo de representação do espaço em arte estão intrinsecamente ligados ao processo histórico que se estuda. Ou seja, para ele, o processo de desenvolvimento da representação do espaço pela perspectiva geométrica está ligado a um processo de desenvolvimento civilizacional que vai do Renascimento ao final do século dezenove. Com o final desse processo, na visão de Francastel, observa-se um novo nascimento, ou seja, a invenção da representação do espaço pelo entendimento cubista, surgido de uma nova mudança civilizacional, que se constrói a partir do início do século vinte.⁸

Francastel produziu sua discussão por meio de conceitos extraídos da Teoria da Arte, os quais discutem o uso e o significado da perspectiva. Essa abordagem diferencia-se bastante das análises iconográficas ou estilísticas, como utilizadas por Ginzburg. A estratégia metodológica de Francastel faz nossa atenção voltar-se para as especificidades teóricas do campo artístico e de seu desenvolvimento e, simultaneamente, faz-nos ver também determinados significados atribuídos ao entendimento do espaço da natureza e do plano pictórico.

Carl Schorske, ao estudar a passagem do século XIX para o XX, trabalhou com a noção de geração, para delimitar suas balizas temporais. Com isso, enfocou alguns aspectos culturais daquele momento tão conturbado, observando a relação entre arte e contexto mediante as análises daquilo que ele chamou de “crise edipiana”⁹, que toda uma geração de jovens intelectuais da época vivenciou na Europa. Em sua análise, Schorske realiza uma interpretação de símbolos e sinais relacionando-os às filiações estéticas dos artistas por ele enfocados, para assim chegar à narrativa das pinturas. A narrativa das pinturas analisadas por ele é reveladora do pensamento daquela geração de jovens intelectuais, ao mesmo tempo em que é demonstrativa da crise vivenciada por esses mesmos jovens. Para estabelecer relações entre política e cultura, Schorske fez uso de uma grande rede de relações analíticas, que incorporou o estudo da produção dos jovens artistas e

⁸ Idem.

⁹ Com este termo o autor faz referência à crise geracional vivida na virada do século XIX para o XX por jovens intelectuais europeus, que descreditavam nos preceitos políticos, sociais e culturais da geração anterior (a de seus pais), e buscavam com muita angústia pessoal compreenderem-se como indivíduos modernos. SCHORSKE, Carl E. Viena fin de siècle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

intelectuais do período e as crises psicológicas que eles viveram, como registradas em suas biografias.

Considerando as três abordagens acima mencionadas, podemos observar que os autores trabalharam com obras de tipo figurativo¹⁰, o que possibilitou interpretações a partir de abordagens como a da iconografia, a dos estilos e a da Teoria da Arte. Ginzburg e Schorske optaram pelas interpretações das obras baseadas em análises tanto iconográficas quanto de estilo. Francastel preferiu interpretações calcadas na Teoria da Arte. Entretanto, o que, de fato, mobilizou essas diferentes escolhas, a obra de arte? A relação entre a obra e o contexto?

A discussão proposta em Pintura e sociedade foi construída a partir de um recorte cronológico muito amplo. Nesse caso, se Francastel optasse por interpretações baseadas na análise iconográfica das obras, ele provavelmente teria problemas em dar conta da multiplicidade de signos e significados relacionados aos diferentes tipos de arte inseridos no período proposto. Como resultado do problema colocado pela variedade simbólica, Francastel precisou encontrar um modelo mais abrangente de análise, que não o detivesse nos detalhes de significação das obras. Ele encontrou esse modelo na Teoria da Arte, com a formulação dos conceitos da perspectiva do espaço plástico pictórico (a perspectiva linear, atmosférica e cromática, a partir de um ponto fixo de observação)¹¹.

Francastel teve nas mãos uma prática artística – que é também um modo de entender o espaço – que perpassou todo o Renascimento e seguiu até o Impressionismo. Essa prática artística lhe possibilitou trabalhar com a idéia da passagem de um estágio para outro da civilização ocidental.¹² Vê-se, portanto, que

¹⁰ Obras figurativas são aquelas em que é possível reconhecer o que é representado na obra, como pessoas, animais, paisagens, objetos, situações.

¹¹ Para um aprofundamento dos conceitos da perspectiva da teoria da arte, ver: ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. E, DUNNING, William V. Changing images of pictural space: a history of spacial illusion in painting. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1991.

¹² Podemos citar mais alguns exemplos de conceitos da Teoria da Arte que também podem ser bastante úteis em estudos que pretendam relacionar arte e história, seguindo o exemplo de Francastel. Alguns deles são os formulados por Heinrich Wölfflin, em seu livro Conceitos fundamentais da história da arte, como o do *linear e pictórico*, que define tipos específicos de tratamento de superfícies, aplicável em análises de desenho, pintura, escultura e arquitetura. Outro exemplo é o conceito (de) *grids* elaborado por Rosalind Krauss, em seu livro The originality of the avant-garde and other modernist myths, que trata de um outro tipo de entendimento de espaço

não foram as obras de arte tomadas individualmente o objeto de atenção de Francastel; ao contrário, ele as tomou em seu conjunto, privilegiando um padrão, ou um modelo, a perspectivação do espaço pictórico.

Para a análise de obras figurativas com narrativas lineares (como a histórica, a religiosa, a teatral), as abordagens iconográfica e estilística são bastante recomendadas. Por meio dessas abordagens podemos reconhecer símbolos que representam e fazem referência a situações externas à obra, como também peculiaridades de tratamentos formais que são característicos de uma dada época e espaço sociais. Ginzburg e Schorske não foram os únicos que fizeram uso desses tipos de abordagem. No entanto, ambos acrescentaram as categorias de clientela e a da questão geracional, respectivamente, a suas análises. Esse acréscimo ampliou as discussões, fazendo emergir outros tipos de documentos relacionados às obras que, efetivamente, reforçaram a relação entre arte e contexto.

Um outro aspecto a ser notado nessas pesquisas é o da temporalidade. Carlo Ginzburg, foi impulsionado a precisar as datas de execução de três obras de arte, pretendendo resolver uma operação histórica preliminar, a datação¹³. Pintura e sociedade, de Pierre Francastel, é outro tipo de exemplo, no qual é trabalhado um longo recorte temporal, do *quattrocento* ao século dezenove, definido pela constatação da utilização, durante esse longo período, dos métodos da perspectiva nas obras de arte¹⁴. Carl Schorske, em Viena fin-de-siècle, analisou o momento da virada do século dezenove para o vinte, observando nesse recorte uma questão geracional¹⁵.

Também é importante considerar que uma obra de arte é produzida dentro de um espaço sociocultural específico, com características próprias de funcionamento. Nessa direção, Geraldo Leão Veiga de Camargo, ao analisar as mudanças do meio artístico da cidade de Curitiba e nas instituições ligadas à produção artística local, na virada de 1950 e 1960, focalizou as obras de arte propriamente ditas, abordou

posterior ao do cubismo, que é construído a partir de uma estrutura fixa como a de uma grade. Em muitos artistas, desde Mondrian até alguns mais atuais, podemos constatar essa prática.

¹³ GINZBURG, Indagações...

¹⁴ FRANCASTEL, Pintura...

¹⁵ SCHORSKE, Viena...

alguns conceitos da Teoria da Arte que, no período, margeavam as discussões das práticas artísticas. Sua atenção fixou-se nas tensões entre as produções figurativa e abstrata no cenário das exposições do Salão Paranaense de Belas Artes, atentando também para a relação entre os círculos social, artístico e político, por meio dos conceitos de campo e *habitus*. Seu trabalho tornou possível identificar as possibilidades poético-artísticas e de política cultural de que o meio artístico curitibano dispôs para a promoção de sua “modernização”.¹⁶

Como olhamos para as mudanças culturais em Curitiba de 1960 a 1990

Para discutir a relação entre obra de arte e o contexto de sua produção, utilizamos uma abordagem que trata o objeto artístico a partir de suas relações com o meio cultural em que se insere. Procuramos, assim, compreender essas relações percebendo de que maneira elas ocorrem e o que e quem elas envolvem, considerando os momentos de **execução, exposição e comercialização** da obra de arte plástica.

O trabalho de Roger Chartier enfoca o objeto livro e não a obra de arte plástica, mas suas considerações acerca da relação entre objeto cultural e contexto são essenciais à discussão que empreendemos. O modo de ver o livro, como proposto por Chartier, amplia as possibilidades de abordagem em pesquisas que pretendam estudar qualquer tipo de obra artística, como as literárias, plásticas e musicais, porque propõe um enfoque que procura tornar visível e analisável todos os aspectos do objeto: a proposta estética, os materiais empregados, as técnicas e, não pode ser esquecido, os agentes envolvidos no processo de produção do objeto cultural, inclusive, a clientela. Entendemos, à propósito, que o processo de produção de um objeto cultural contempla as etapas de execução, exposição e comercialização.

Roger Chartier procurou demonstrar que “é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade”.¹⁷ Em relação ao

¹⁶ CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Escolhas Abstratas – Arte e Política no Paraná (1950 - 1962). Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, 2002.

¹⁷ CHARTIER, op. cit. p. 220.

livro, este traz, além dos sentidos e significados referentes ao texto escrito, informações relativas aos processos de edição, que podem estar destinados a um público específico e a certas formas de leitura em uma dada época. Ao transferirmos esse mesmo raciocínio para a análise de uma obra de arte plástica, estaremos considerando que nenhuma imagem existe sem os elementos materiais que a tornam apreciável; ou seja, não se torna prudente, em qualquer tipo de análise de obras de arte, desvincular a imagem dos outros elementos que a compõem.

Ver a obra de arte como um objeto cultural possibilita entender que ela traça um percurso dentro da sociedade, partindo do espaço privado do ateliê, transitando no espaço público das exposições e, finalmente, quando é comercializada e passa a ocupar um outro espaço privado ou um espaço público. Nesse sentido, vemos como necessária a análise da ação de indivíduos como o artista plástico, o curador¹⁸ e o observador/comprador¹⁹. Com isso, entendemos que a obra de arte pode tornar visíveis as redes de relações culturais que proporcionam o conhecimento e uso de determinados procedimentos técnicos, o advento de novos materiais e categorias artísticas e as novas maneiras de exposição e de comercialização da obra plástica.

Na análise do percurso da obra de arte, entendemos que o primeiro aspecto a ser observado diz respeito à etapa de execução da obra plástica²⁰. Essa etapa nos permite um retorno ao momento da criação artística, em que o artista faz suas escolhas para a obra que pretende produzir. O olhar do historiador, portanto, pode ver na obra plástica finalizada, o resultado dessas escolhas e, a partir dele, redesenhar uma trajetória possível em que aquelas escolhas se tornaram acessíveis ao artista.

A liberdade de criação de um artista plástico é mediada ou circunscrita por certas características culturais de seu meio social, como as informações oriundas de

¹⁸ A partir de 1980, a figura do curador ganha mais uma função, a da interpretação das obras em função do tema inspirador da exposição. Walter Zanini é o primeiro, no Brasil, a utilizar essa prática na XVI Bienal de São Paulo em 1981.

¹⁹ Este último aspecto foi realçado a partir da abordagem de Ginzburg sobre a **clientela** da arte. (ver Indagações sobre Piero. O Batismo – O Ciclo de Arezzo – A Flagelação.).

²⁰ É importante ressaltar que a abordagem aqui proposta pode ser aplicada a qualquer gênero de artes visuais, escultura, desenho, gravura, instalação, objeto, novas mídias, isso porque enfatiza as discussões em torno da materialidade do objeto cultural e do seu percurso dentro de um recorte espaço-temporal específico.

uma tradição artística, da atuação da crítica de arte ou de outros processos seletivos e das peculiaridades do mercado de arte. Essas características ajudam-nos a compreender que as escolhas que um artista faz para produzir uma obra estão relacionadas ao contexto que as contém. Esse contexto pode ser mais ampliado ainda se considerarmos também a formação do artista (por exemplo, autodidata ou acadêmica), a convivência social (outros artistas e intelectuais com quem conviveu) e por fim, as características comerciais locais que permitem ou não acesso a certos materiais e procedimentos artísticos.²¹

Como afirmamos, as escolhas de um artista, durante a execução de uma obra, estão relacionadas às características de seu meio. Essa relação pode ser observada a partir de três frentes analíticas do processo de manufatura do objeto artístico. Uma delas chamaremos de ‘o momento da inspiração do artista’, ou seja, aquilo que ele tem vontade de fazer. Outra frente é o momento da escolha de como fazer aquilo que tem vontade, com que materiais e técnicas. E, finalmente, o momento da escolha de como a obra deve ser exposta, a que altura na parede, por exemplo. Optamos por frentes analíticas porque não existe uma ordem fixa para a observação desses momentos: alguns tipos de obras de artes plásticas partem, por exemplo, da experiência com os materiais ou, por outro lado, de um espaço arquitetônico determinado, como é o caso das instalações. É importante ressaltar que nessas três frentes poderão estar entrecruzadas muitas, senão todas, das características culturais acima mencionadas.

Existem muitas alternativas técnicas e de materiais que podem ser usadas; no entanto, as escolhas de artistas específicos estão relacionadas às trajetórias pessoais deles, que podem mostrar as associações de experiências que levam um artista a fazer aquelas escolhas técnicas e de materiais e não outras. Quanto ao momento da exposição, o que implica na sua finalização, ele começa, no caso de pinturas, por exemplo, com a escolha do tipo de moldura, e termina com a montagem da obra em uma exposição.

²¹ Não é demais reafirmar que estamos seguindo um modelo proposto por Chartier em Textos, Impressões e Leituras. A metodologia desenvolvida por Chartier para a análise de livros também trata da importância das discussões que vão além do texto escrito. O autor divide suas análises em três eixos: o universo do autor, o universo do editor e o universo do leitor.

Uma exposição é um momento especial do percurso de uma obra de arte, pois é quando e onde ela se torna pública. É nesse momento que acontece a tensão entre obra e observadores. Uma exposição de arte nunca é um campo neutro para o observador,²² da mesma forma que a obra de arte não o é. Isso significa dizer que uma exposição possui suas próprias características e significados, que podem ou não ter relação com os da obra exposta.

O momento de criação da obra de arte, como indicamos, é mediado por fatores, como a formação do artista, as disponibilidades técnicas e de materiais e a convivência social. O momento da exposição permite observar, por um lado, a relação entre essa ação e o funcionamento das instituições que a acolhem e, por outro, a relação entre os processos específicos de montagem e de organização das obras na exposição, que podem ou não estar dirigidos a um público ou a uma visualização determinada.

O terceiro e último momento do percurso da obra é o da aquisição, ou seja, a observação e discussão dos modos de comercialização das obras de arte, observando a sua circulação no interior de uma determinada cultura. Nessa circulação estão as pistas para nos aproximarmos do modo como aquele objeto foi recebido em uma sociedade específica.

A partir da abordagem descrita acima, procuramos discutir os processos de mudanças culturais ocorridas em Curitiba, de 1960 a 1990. Fizemos isso, dividindo nossas discussões em três capítulos, sendo que no primeiro deles apresentamos um panorama do meio artístico curitibano, com suas instituições de ensino, exposição e comercialização da arte, e das mudanças que nele ocorreram no decorrer das décadas de 1960 e 1990.

No segundo capítulo, o mais longo de nosso estudo, tratamos do primeiro momento do percurso da obra de arte na sociedade, o momento da execução. Nesse capítulo discutimos uma mudança na maneira de entender a arte que, também,

²² Para o aprofundamento desse aspecto das exposições de arte sugerimos a leitura de: ALTSHULLER, Bruce. The avant-gard in exhibitions: new art in the 20th century. Berkeley: University of California Press, 1998. GREEMBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. Thinking about exhibitions. Nova York: Routledge, 1996. REIS, Paulo. Exposições de Arte: Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em Historia). PGHIS/Universidade Federal do Paraná.

significou uma mudança na realização das obras de arte, em Curitiba. Essa mudança ficou explícita na medida em que abordamos cada etapa da execução das obras selecionadas: “o que fazer”, “como fazer” e “como finalizar”. Nesse sentido, também, nos deparamos com transformações nos espaços de ensino e produção da arte.

E, no terceiro capítulo, discutimos os momentos da exposição e da comercialização da obra de arte, de modo a possibilitar a percepção das continuidades e descontinuidades na maneira de se mostrar e comercializar a arte em Curitiba entre as décadas de 1960 e 1990, proporcionando apontamentos sobre os diferentes grupos que, juntos, formam o público da arte em Curitiba, como também os seus distintos interesses por ela.

1. CURITIBA E SEU MEIO ARTÍSTICO (1960-1990)

No meio artístico curitibano dos anos 1960, conviviam artistas de diferentes interesses estéticos. Havia artistas que defendiam a figuração moderna, filiada a correntes como a do Impressionismo; esses artistas eram, na sua maioria, discípulos de Alfredo Andersen²³ e professores fundadores da única escola oficial de arte do estado do Paraná. Havia também artistas ligados à figuração advinda das simplificações formais, como as encontradas em Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Contrapunha-se a esses dois grupos de artistas adeptos da figuração um outro, interessado na atualização do meio artístico de Curitiba.

Naquela época, Curitiba era uma cidade com poucas instituições destinadas às artes plásticas. Por esse motivo, os artistas locais tinham que se esforçar para conseguir um espaço para expor sua arte. Mas, à medida que a cidade foi crescendo, mais e mais artistas e categorias estéticas passaram a conviver, forçando a uma ampliação do meio artístico com a criação de novas instituições especializadas.

Para definirmos melhor essas mudanças e demonstrarmos o contexto em que nossa discussão se insere, iremos apresentar um painel do ambiente artístico de Curitiba, entre as décadas de 1960 e de 1990.

1.1 O meio artístico e o ensino de arte em Curitiba

Curitiba, durante a década de 1960, dispunha de um aparato institucional restrito que possibilitava a formação de artistas plásticos e a divulgação da produção artística. A instituição de ensino em arte de maior relevância era a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), que proporcionava uma formação de nível superior²⁴. Havia também instituições que ofereciam cursos livres de arte para

²³ Alfredo Andersen (1860 – 1935). Nascido em Critianssand/Noruega. Chegou em Paranaguá, em 1893 e, em 1902, mudou-se definitivamente para Curitiba, onde passou a lecionar na Escola Alemã e no Colégio Paranaense.

²⁴ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi fundada em 1948. Teve seu reconhecimento pelo Conselho Federal de Educação em 1954.

crianças e para adultos, como o Centro Juvenil de Artes Plásticas²⁵ e a Casa Alfredo Andersen²⁶. Os professores que lecionavam nessas instituições, em sua maioria, foram alunos do pintor Alfredo Andersen, e procuravam divulgar os ensinamentos daquele que é considerado o “mestre da pintura paranaense”.

A organização de ensino da EMBAP foi baseada em alguns modelos já existentes no Brasil. Para a sua definição, o então presidente da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)²⁷, Fernando Corrêa de Azevedo, visitou algumas entidades de ensino de artes para observar seu funcionamento e adotar os modelos que mais lhe pareceram convenientes. As escolas de belas artes visitadas foram a Escola de Desenho da Associação de Artistas Brasileiros no Rio de Janeiro, a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, a Escola de Belas Artes de Niterói e o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Somando algumas das características de ensino dessas instituições com as experiências práticas adquiridas pelos discípulos de Alfredo Andersen²⁸, o Departamento de Belas Artes da EMBAP foi, então, criado, e era formado pelos seguintes professores e respectivas disciplinas:

DISCIPLINA	PROFESSOR
Modelagem	João Woiski *
Desenho do gesso e do natural	Estalislau Traple *
Desenho geométrico	Oswaldo Lopes **
Arte decorativa: Desenho e Composição	Guido Viaro
Geometria descritiva	Oswaldo Pilotto
Perspectiva e sombra	Waldemar Curt Freyesleben *
Anatomia e Fisiologia	Frederico Lange de Morretes *
Desenho do modelo vivo	Artur Nísio **
Arquitetura analítica	David Carneiro
História da Arte e Estética	Erasmus Pilotto
Pintura	Theodoro De Bona *
Escultura	João Turin ***
Gravura	José Peón
* Discípulos de Alfredo Andersen.	
** Discípulos de Lange de Morretes, por sua vez discípulo de Andersen.	
*** Aluno da Escola de Artes e Industrias em Curitiba.	

²⁵ Idealizado por Guido Viaro, o Centro Juvenil de Artes Plásticas foi fundado e ligado ao Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Paraná, de acordo com Decreto 9628, publicado no Diário Oficial de 16 de junho de 1953.

²⁶ Através do Decreto n.º 25.800, de 08 de outubro de 1959, foi instalada a “Casa de Alfredo Andersen – Museu e Escola”, subordinada a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, e no mesmo ano, através do Decreto 25.801, de 08 de outubro, foi aprovado o seu Regimento.

²⁷ Era uma sociedade privada de músicos em Curitiba, de muita importância para o desenvolvimento de atividades musicas, como concertos, entre 1944 e 1976.

²⁸ Os mais conhecidos são: Lange de Morretes, Waldemar Curt Freyesleben, Theodoro De Bona, Estalislau Traple.

Considerando as disciplinas relacionadas no quadro acima, observamos que a maioria delas estava relacionada ao aprendizado de como melhor representar objetos, pessoas e animais, por meio do desenho, da pintura, da gravura ou escultura. Apenas em três delas seria possível aos alunos terem contato com informações sobre arte não figurativa: História da Arte, Arquitetura analítica e Arte decorativa: Desenho e Composição. Segundo Fernando Velloso, aluno da primeira turma da EMBAP, João Osório Brzezinski²⁹ e Fernando Calderari³⁰, alunos da décima turma da mesma instituição, nenhuma das duas primeiras disciplinas traziam informações sobre a produção artística posterior ao Impressionismo em arte³¹. Essa informação é corroborada pelas atividades realizadas na disciplina Arte decorativa, onde os alunos aprendiam a executar padrões, como os de tecidos e papel de parede. Isso era o mais perto que o ensino da EMBAP conseguia chegar da produção abstrata.

Essa situação quanto às disciplinas constantes do currículo da EMBAP, indica que o ambiente artístico de Curitiba, anterior a década de 1960, caracterizava-se por uma produção artística exclusivamente voltada ao figurativo. Contudo, isso não significa dizer que a produção era homogênea e que não havia conflito, pois já no transcorrer da década de 1950, encontramos trabalhos figurativos ligados à linha impressionista e aqueles que simplificavam as formas e as cores, influenciados pela temática de Cândido Portinari e Di Cavalcanti.

O meio artístico local, com a formação propiciada pela EMBAP, a convivência com a produção dos artistas locais e a visibilidade proporcionada pelo Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA)³², promovia a permanência da produção

²⁹ BRZEZINSKI, João Osório. Entrevista. Curitiba, 18/01/2006. Uma fita, 56:20 min. Pintor e professor de arte nascido em Castro – PR em 1941. Graduou-se em pintura, pela EMBAP. Lecionou na EMBAP e na UFPR, como também em oficinas de arte do Centro de Criatividade de Curitiba.

³⁰ CALDERARI, Fernando. Entrevista. Curitiba, 15/12/2005. Uma fita, 44:59 min. Pintor e professor de arte nascido na Lapa – PR em 1939. Formou-se em pintura, pela EMBAP, onde também foi Professor.

³¹ VELLOSO, Fernando Pernetta. Entrevista. Curitiba, 05/09/2005. Duas fitas, 70:16 min. Pintor nascido em Curitiba – PR em 1930. Formou-se pela Escola de Belas Artes do Paraná, em pintura, no ano de 1952, e em Direito, pela Universidade Federal do Paraná em 1955.

³² O Salão Paranaense de Belas Artes é um certame da arte, mantido e realizado pelo Governo do Estado do Paraná desde 1944 até os dias atuais.

dita acadêmica e, especialmente, figurativa. Além disso, ainda havia o significado político atribuído aos modos de expressão figurativo e abstrato. Durante a primeira metade da década de 1950, muitos artistas, como Loio-Pérsio, optavam pela figuração motivados pelos ideais políticos de esquerda. Segundo Vera Regina Baptista, para alguns artistas a prática da abstração era o mesmo que optar politicamente pelo capitalismo norte-americano.³³

A EMBAP, entretanto, não era o único espaço em que os jovens estudantes podiam ter acesso a informações sobre arte. Havia ainda a coleção de livros de arte da Biblioteca Pública do Paraná, que dispunha de volumes ilustrados da Renascença ao Impressionismo. Também ocorriam viagens à Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 1951³⁴, nas quais encontravam tipos de arte muito diferentes do ensinado na EMBAP, como o Cubismo, o Abstracionismo e até o Expressionismo Abstrato.



*Viagem à 1ª Bienal de São Paulo, embarque:
Renato Pedroso, Werner Jehring, Bakun, maestro
Jorge, Thomaz Wartelsteiner, Francisco Bettega
Neto e Loio Pérsio.*

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 50

³³ BAPTISTA, Vera Regina. A arte de Loio-Pérsio. Curitiba: Museu de Arte do Paraná: Cronos, 1999. p. 21 a 22.

³⁴ CAMARGO, op. cit. p.36-49. Com a autonomização da Bienal, na primeira metade da década de 1960, ela separa-se do Museu de Arte Moderna de São Paulo e passa a ter sua própria Fundação, com isso passa a chamar-se Bienal de São Paulo.

Jovens artistas e intelectuais, como Fernando Velloso, Loio-Pérsio³⁵, Paul Garfunkel³⁶, Eduardo Rocha Virmond³⁷, entre outros, que também estudaram na EMBAP, tiveram contato com alguns livros de arte e com as Bienais de São Paulo. Com isso começou a ficar visível para esses jovens um contraste entre o que era ensinado, produzido e consumido como arte em Curitiba e o que eles viam nos livros de arte e nas Bienais.

Inconformados com o academicismo da pela EMBAP ao meio artístico curitibano, aqueles jovens artistas reuniam-se para discussões sobre arte na Galeria Cocaco, de propriedade de Ennio Marques Ferreira³⁸. Destes encontros resultou, em 1957, o Movimento de Renovação, que marcou uma ação coletiva de artistas com produções que tentavam se desvencilhar das amarras figurativas da academia curitibana.

Em relação a cursos livres de arte, a pessoa interessada poderia ter aulas em instituições, como o Centro Juvenil de Artes Plásticas, a Casa Alfredo Andersen e com os próprios artistas em seus ateliês. Esse era o caso, por exemplo, de Osvaldo Lopes e Artur Nísio que frequentaram o ateliê e aprenderam com Lange de Morretes; o mesmo ocorreu com Loio-Pérsio, que frequentou os ateliês e aprendeu com Guido Viaro e João Turin. Durante os anos 1940, e até mesmo depois da fundação da EMBAP, observamos a existência de artistas que optaram por uma formação não oficial ou autodidata, a partir da vivência em ateliês de artistas mais

³⁵ Loio-Pérsio Navarro Vieira Magalhães (1927-2004). Pintor nascido em Tapiratiba/SP, passa a residir em Curitiba de 1943-1958 e novamente de 1995-2004. Reside em São Paulo de 1958-1995. Formado em Direito pela Universidade Federal do Paraná em 1955. Frequentou os ateliês de Viaro e Turin, provavelmente entre os anos de 1944 a 1949, enquanto se ambientava em Curitiba.

³⁶ Pintor nascido em Fontainebleau/França, (1900-1981). Transferiu-se para o Brasil em 1927 e fixou-se em Curitiba.

³⁷ Nascido em Curitiba, em 1929. Advogado, jornalista e crítico de arte que muito contribuiu para a inserção da arte abstrata no cenário artístico de Curitiba. Foi Diretor do Museu de Arte do Paraná (MAP), que funcionava em uma Sala da Biblioteca Pública do Paraná, no começo da década de 1960. Teve um papel relevante na criação da Fundação Cultural de Curitiba, em 1973. Foi também Secretário de Cultura da Secretaria e Estado da Cultura na primeira gestão de Jaime Lerner, em 1994.

³⁸ Nascido em Curitiba, em 23/01/1926. Graduou-se em Agronomia pela Escola Nacional de Agronomia no Rio de Janeiro. Retornou a Curitiba em 1953, onde abriu uma pequena fábrica de molduras, em 1955, e que mais tarde seria a Galeria Cocaco. Foi Diretor do Departamento de Cultura da SECE, de 1962 até 1968. Durante 1976-1980, foi diretor-presidente da Fundação Cultural de Curitiba.

experientes e do aprendizado em cursos promovidos pelo Centro Juvenil de Artes Plásticas e Casa Alfredo Andersen.

Até 1970, os modos acima indicamos foram os únicos meios pelos quais se obtinha formação em arte, em Curitiba. Em 1973, foi inaugurado o Centro de Criatividade de Curitiba (CCC), com um complexo que oferecia cursos livres de escultura e gravura. Em 1975, a Universidade Federal do Paraná (UFPR) abriu o seu Departamento de Artes, oferecendo o curso de Educação Artística. Em 1976, a Faculdade de Arte do Paraná (FAP) também abriu seu curso de Educação Artística. E, em 1980, foi inaugurado o Solar do Barão, que dispunha de ateliês de gravura.

Os professores que lecionavam nessas instituições, em sua grande maioria, foram formados pela EMBAP, no curso de bacharelado em pintura, o único que havia. Conforme Adalice Araújo³⁹, Fernando Calderari⁴⁰ e João Osório Brzezinski⁴¹, a licenciatura era obtida em curso complementar de um ano, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), depois de concluído o curso na EMBAP. A partir dos anos 1970, a EMBAP passou a contar também com um curso de licenciatura em desenho, para aqueles que desejassem seguir o magistério. O quadro de professores era o seguinte:

DISCIPLINA	PROFESSOR
Modelagem	Adolph David
Desenho do modelo vivo	João Osório Brzezinski
Desenho do gesso e do natural	Thomaz Wartelsteiner
Desenho geométrico	Amaury de Ribeiro
Composição	Ivens Fontoura
Geometria descritiva	Orlando S. Pereira
Pintura de Paisagem	Luis Carlos Andrade Lima
Pintura de Natureza Morta	Leonor Botteri
Arquitetura analítica	Fernando Carneiro
História da Arte e Estética	Adalice Araújo
Pintura de Figura Humana	Fernando Calderari
Gravura	Fernando Calderari

³⁹ ARAUJO, Adalice Maria de. Entrevista. Curitiba, 27/06/2005. Duas fitas, 72:3 min. Crítica e Professora de arte nascida em Ponta Grossa/PR, em 1934, graduada em Pintura pela EMBAP. Lecionou História da Arte na EMBAP e na UFPR, manteve publicações semanais em colunas de artes visuais, de 1969 a 1994, em jornais como, Diário do Paraná e Gazeta do Povo.

⁴⁰ CALDERARI, Entrevista.

⁴¹ BRZEZISNKI, Entrevista.

A ênfase do conhecimento transmitido por esses meios de formação (instituições de ensino, cursos e ateliês), entre 1960 e 1980, era o da pintura, do desenho e da gravura. Mesmo com a existência de artistas escultores em Curitiba, como Erbo Stenzel e João Turin, seus conhecimentos sobre fundição em metal, escultura em pedra e argila não foram transmitidos. Os estudantes tinham, na década de 1960, acesso ao ensino de técnicas de baixo relevo na EMBAP e, só a partir de 1970 alguns artistas locais começaram a ensinar técnicas de escultura em ferro à base de solda, e de cerâmica em cursos temporários na EMBAP e no Centro de Criatividade de Curitiba.

Anos mais tarde, no início da década de 1990, a EMBAP reformulou o curso de arte, abrindo novos bacharelados. Com isso, o Departamento de Belas Artes passou a dispor dos Bacharelados em Pintura, Escultura e Gravura, e ainda, a Licenciatura em Desenho. Essas modificações foram implantadas graças a mobilização de ex-alunos e artistas, que haviam se tornado professores da Escola nos anos 1980, dentre eles citamos Lígia Borba, Ingo Moosburger e Sergio Kirdziej. Para ministrar as novas disciplinas foram contratados muitos outros ex-alunos e artistas, como Elizabeth Tilton, Estela Sandrini, Juliane Fuganti, Jussara Age, entre outros.

No final dos anos 1990, como continuação de suas transformações internas, a EMBAP abre sua Pós-Graduação, com um curso de Especialização em História da Arte. Como o Corpo Docente da Escola não dispunha de muitos mestres e doutores, algumas disciplinas da Especialização eram ministradas por professores convidados, como Maria José Justino e Fernando Bini, de Curitiba, e Lorenzo Mammi, de São Paulo.

1.2 Instituições para a exposição de arte em Curitiba

Esses artistas, também professores, em sua maioria, buscavam espaço para exporem suas obras. O ambiente de exposições, até meados do século XX, era bastante restrito. Em 1947, o Governo do Estado do Paraná criou a Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura (SEC), que ficou responsável pela implementação de políticas públicas para “difundir e aperfeiçoar a cultura em todos

os aspectos”.⁴² Mais tarde, em 1979, essa secretaria de estado foi dividida, sendo criada a Secretaria da Cultura e do Esporte (SECE). Em 1987, ocorreu nova mudança, quando os negócios afetos à cultura e ao esporte ganharam secretarias distintas.

Além da área da cultura do governo estadual, a cidade de Curitiba, desde 1973, passou a contar com a Fundação Cultural de Curitiba (FCC).⁴³ Encarregada de formular uma política cultural para a cidade e administrar as mais diferentes instituições municipais das artes que começaram a ser criadas nessa mesma época, como o Centro de Criatividade acima indicado.

Em 1960, eram poucas as maneiras de os artistas mostrarem sua produção em Curitiba. Não havia salas de exposição apropriadas ou sequer um espaço direcionado para esse fim. Não existiam exposições permanentes nas quais qualquer curitibano pudesse conhecer e apreciar a arte local ou de outro estado brasileiro, com exceção da Casa Alfredo Andersen, que guardava a obra do artista. O único modo pelo qual os artistas podiam expor sua produção, até aquele momento, eram os salões de arte: além do Salão Paranaense de Belas Artes, existiam o Salão da Primavera, patrocinado pelo Clube Concórdia, e fundado em 1948, e o Salão de Curitiba, promovido pelo Museu de Arte do Paraná, que acontecia na Biblioteca Pública do Paraná. Os salões são um tipo de mostra de arte em que só é exposta a obra aprovada por uma comissão julgadora.

O Salão Paranaense de Belas Artes era organizado por uma Comissão formada por seis membros designados pela Diretoria Geral da Educação⁴⁴, e a presidência da Comissão competia ao seu Diretor, que também presidia o Júri do Salão. A mesma Diretoria Geral da Educação era responsável por compor o Júri, que deveria ser formado por cinco membros “representantes de Sociedades de Belas

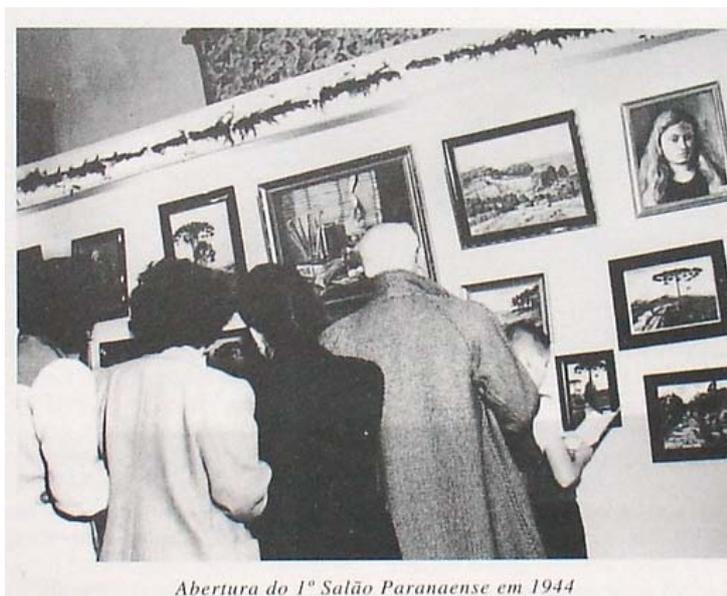
⁴² Por intermédio do decreto-lei n.º 614 e com a lei n.º 7.169, de 18 de junho de 1979, essa Secretaria, durante 1947 a 1979, era composta da seguinte maneira: Gabinete do Secretário; Conselho de Educação e Cultura; Departamento Administrativo; Departamento de Educação; Departamento de Cultura e Divulgação. Cabia a esta Secretaria administrar o sistema escolar público estadual, fiscalizar o sistema escolar particular, no que estivesse subordinado à legislação estadual.

⁴³ Criada pela Lei Municipal n.º 4.545.

⁴⁴ A Diretoria Geral de Educação, de 1942 a 1947, fazia parte da Secretaria do Interior, Justiça e Segurança Pública.

Artes devidamente reconhecidos pelos poderes públicos, bem como de artistas e críticos de arte todos de comprovada capacidade”.⁴⁵

Nas primeiras dezessete edições do SPBA, entre os anos de 1944 e 1960, houve uma maciça participação de professores da EMBAP como membros do Júri do Salão. Na época, como já apontamos, a EMBAP era a única escola oficial de formação superior em arte, sendo o lugar onde se poderia encontrar um grande número de personalidades das artes com “comprovada capacidade” para essa função.



Abertura do 1º Salão Paranaense em 1944

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar Editora, 1995. p.1

De certo modo, o Salão Paranaense reproduzia o modelo dos salões do século XVII da Europa. O pesquisador Paulo Reis apontou a importância dos salões de arte dos séculos XVII e XVIII, ao tornarem conhecidos os parâmetros acadêmicos da boa arte, atraindo um público fruidor e de possíveis compradores.⁴⁶ Segundo Velloso, o Salão Paranaense funcionava como uma vitrine, onde era possível encontrar a arte de melhor qualidade produzida por alunos e ex-alunos da EMBAP, ou de quem seguia seus parâmetros.⁴⁷

⁴⁵ Diário Oficial do Estado do Paraná. Atos do Decreto N.º 2009 – Aprova o Estatuto do I Salão Paranaense de Belas Artes – Número 227 Curitiba, 26 de outubro de 1944. Artigo 12.

⁴⁶ REIS, Paulo. Exposições de Arte: Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná. p. 49 e 50.

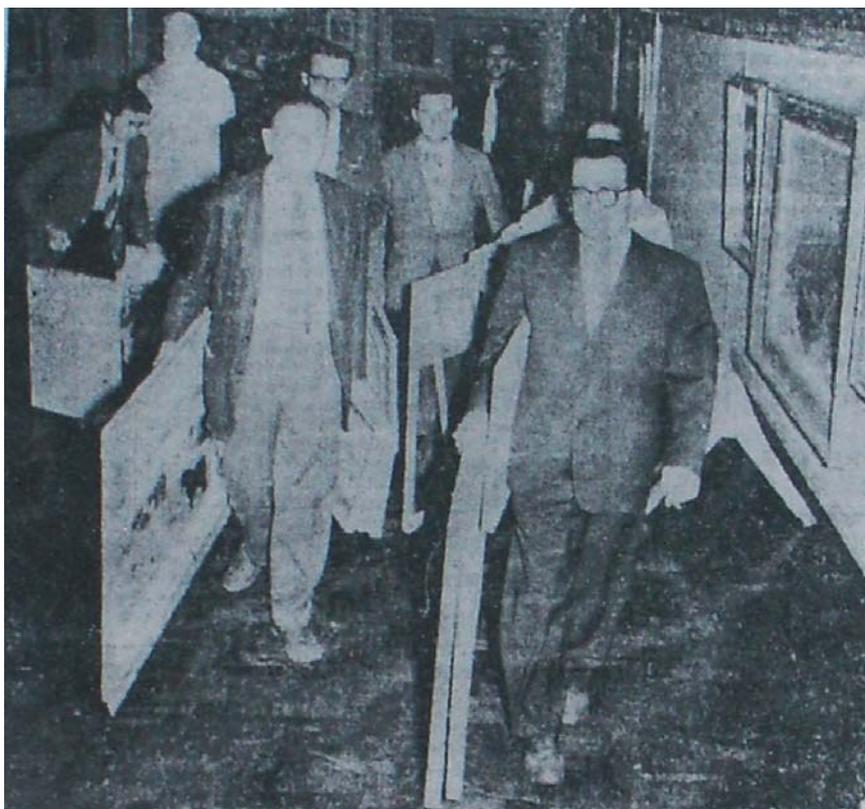
⁴⁷ VELLOSO, Entrevista.

Considerando que o meio artístico local comportava poucos artistas e umas poucas instituições, torna-se fácil entender que, de certa forma, o SPBA era o evento que validava a arte produzida em Curitiba. Uma arte que apresentava uma trajetória que remontava aos ensinamentos de Alfredo Andersen a seus discípulos, e destes para seus alunos até a EMBAP. Segundo Geraldo Camargo, durante a década de 1950, a EMBAP e o próprio meio artístico curitibano estimulavam a produção de obras que representassem coisas e situações reconhecíveis, por meio de métodos e técnicas em geral apreendidos de Alfredo Andersen e difundidos por seus discípulos em cursos temporários e na EMBAP.⁴⁸

Era muito difícil para qualquer arte com parâmetros artísticos diferentes do conhecido e mantido pela EMBAP e pelo Salão Paranaense inserir-se no meio artístico curitibano, naquela época. Esta situação começou a mudar quando jovens artistas e intelectuais, com a intenção de protestar contra o julgamento do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, realizaram o Salão dos Pré-julgados⁴⁹, em 22 de dezembro de 1957. Tal ação teve grande repercussão na imprensa, mas não provocou grandes mudanças nos espaços de validação da produção artística, o que fez com que os artistas repensassem seus métodos de ação. Nessa época, trabalhos abstratos provocavam acaloradas discussões, via imprensa, entre adeptos da figuração e da abstração.

⁴⁸ CAMARGO, op. cit. p. 57-59.

⁴⁹ Nesta exposição estavam presentes trabalhos dos artistas Alcyr Xavier, Ennio Marques Ferreira, Loio-Pérsio, Jair Mendes, Fernando Velloso, João Groff, Nakahashi, Nilo Previdi, Rubens de Haro e Tomaz Wartelsteiner



Artistas retirando os trabalhos do SPBA de 1958. Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995.

Só a partir da primeira metade da década de 1960, podemos observar a inserção de obras não figurativas nos salões locais. Como discutido por Geraldo Camargo, a conquista de espaço pelos artistas abstratos foi lenta e trabalhosa, na medida em que os jovens artistas tiveram que enfrentar a produção acadêmica dominante mantida e valorizada por intermédio da Escola de Belas Artes do Paraná e do Salão Paranaense de Belas Artes.⁵⁰

À medida que o meio artístico curitibano foi crescendo, com mais artistas, mais tipos de arte e mais instituições, o controle exercido pelo gosto acadêmico instalado na EMBAP e no SPBA foi sendo quebrado, surgindo obras inscritas na figuração com simplificações formais e nas cores, no abstracionismo, além de instalações⁵¹, *performances* e novas mídias.

⁵⁰ CAMARGO, Escolhas...

⁵¹ Termo que entrou em voga na década de 1970 para designar um tipo característico de arte que ocupa um ambiente, de modo a fazer dele parte fundamental da existência e significação da obra. Outra característica desse tipo de obra plástica é a escala, normalmente ocupa inteiramente o ambiente no qual é instalada. Durante os anos 1970, essa linguagem era conhecida com o termo “ambientais”.

Durante as décadas de 1970 e 1980, Curitiba não só ganhou novas instituições de ensino das artes, mas também muitos museus, salas de exposição e novos eventos direcionados às artes. Em 1971, foi aberto o Museu de Arte Contemporânea (MAC)⁵², uma das instituições mais importantes para a produção artística local. Assim que foi criado, o MAC ficou responsável pela organização do SPBA, e as obras premiadas no Salão com Prêmio Aquisição começaram a formar o acervo desse museu.

No Solar do Barão⁵³, a partir de 1980, também ocorria a Mostra da Gravura Cidade de Curitiba. Essa Mostra foi criada em 1978, e a sede de suas duas primeiras edições foi o Centro de Criatividade de Curitiba. Essa foi a primeira mostra de arte local que, nos anos 1990, começou a organizar as obras no espaço expositivo a partir de uma curadoria.⁵⁴ No Solar também funcionava a Loja da Gravura, que tinha como função a comercialização das gravuras produzidas nos seus ateliês. Mais tarde, dentro do complexo do Solar do Barão, em 1989, foi inaugurado o Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

Ainda na década de 1980, outras instituições no campo das artes plásticas foram criadas em Curitiba. Em 1987, foi reativado o Museu de Arte do Paraná (MAP)⁵⁵, órgão estadual responsável pela guarda de obras de artistas como Alfredo Andersen, Guido Viaro, Miguel Bakun, Theodoro De Bona, Lange de Morretes. No

⁵² O Museu de Arte Contemporânea do Paraná foi criado pelo Decreto n.º 18.447, de 11 de março de 1970. Sua instalação, prevista inicialmente para o andar térreo do Teatro Guaíra, foi impedida por um incêndio ocorrido nesse local. Em 12 de março de 1971, o Museu foi oficialmente inaugurado em sede provisória, na Rua 24 de Maio, no prédio pertencente à Associação dos Servidores Públicos do Paraná. Seu primeiro Diretor foi o artista plástico Fernando Velloso.

⁵³ Situado na Rua Carlos Cavalcanti, 533. O prédio mais antigo do complexo é de 1880 e foi residência de Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul. Em 1912, os dois prédios do complexo passaram a abrigar o Quartel General do Exército até 1975. Durante a gestão de Jaime Lerner, a Prefeitura Municipal de Curitiba adquire as instalações do Solar do Barão em troca constrói a nova sede do Quartel General da 5ª Região Militar no bairro Pinheirinho.

⁵⁴ A partir de 1970, no Brasil, curadoria designava o processo de organização e montagem da exposição pública de um conjunto de obras de um artista ou conjunto de artistas. A primeira curadoria na Bienal de São Paulo ocorreu em 1981, onde Walter Zanini agrupou “as obras conforme as suas linguagens e técnicas e não mais por países”. In: ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana Lopes (org). *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*, (1951/2001). SP: Boitempo, 2004. p. 158.

⁵⁵ Esse museu foi inaugurado na segunda metade da década de 1950, e funcionava na Biblioteca Pública do Paraná. Em meados da década de 1960 o MAP foi desativado, sendo novamente aberto em 1987.

ano seguinte, foi inaugurado o Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (MUMA), administrado pela Prefeitura Municipal. O acervo do MUMA foi formado por meio da doação de todas as obras da coleção particular do artista plástico Poty Lazzarotto;⁵⁶ mais tarde, algumas obras das coleções de Jorge Carlos Sade⁵⁷ e de Andrade Muricy foram incorporadas ao seu acervo.

Outros museus, como o Museu de Arte Sacra (1981), a Casa João Turin (1989), e as salas de exposição do Memorial de Curitiba (1996) e da Casa Andrade Muricy (1998) são também instituições de importância no meio artístico curitibano. A Casa João Turin, por exemplo, é responsável pela realização de um salão específico de esculturas e outros objetos de arte tridimensional, desde 1994.

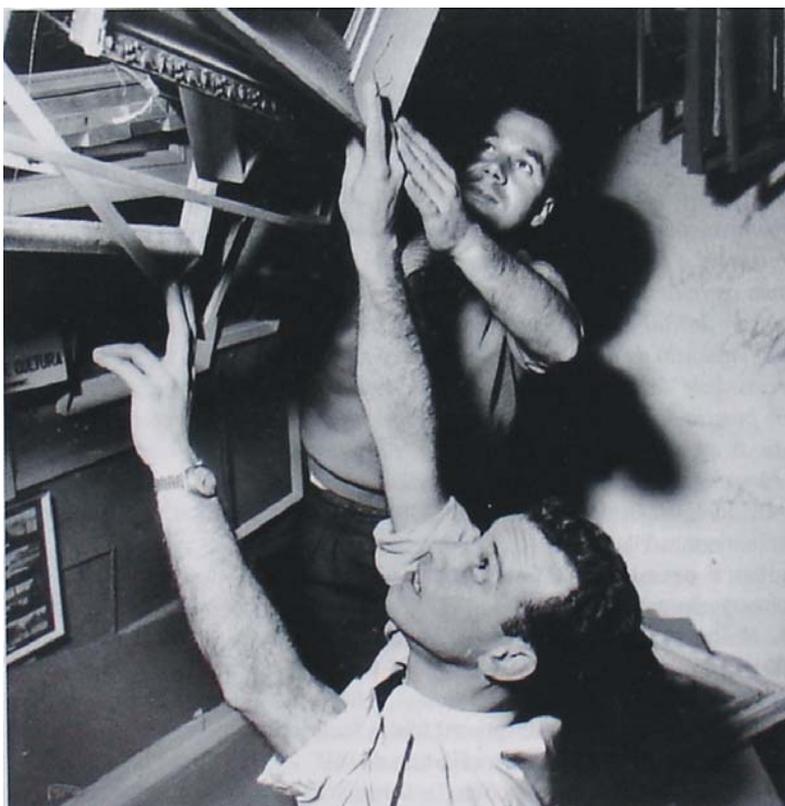
Além das escolas, dos espaços de política cultural e dos museus e salas de exposição, o ambiente cultural de Curitiba, também dispunha de espaços de comercialização de obras de arte. Segundo Jorge Carlos Sade e Fernando Velloso, nos anos 1960, o meio artístico local dispunha de alguns espaços comerciais que, além de exercerem sua atividade habitual, cediam espaço em suas vitrines para artistas locais exporem e, sendo possível, venderem seus trabalhos. Em 1957, foi inaugurada a Galeria Cocaco⁵⁸, a qual, segundo Fernando Bini foi “a primeira galeria preocupada com a arte de jovens artistas”⁵⁹, como Loio-Pérsio e Fernando Velloso. Jorge Carlos Sade, ao lembrar as atividades da Galeria Cocaco, comentou que ela era uma molduraria que vendia quadros; ou seja, era uma galeria não especializada, que não conseguia se manter exclusivamente com o comércio de arte.

⁵⁶ Artista plástico nascido em Curitiba, em 1924, onde faleceu, em 1998.

⁵⁷ SADE, Jorge Carlos. Entrevista. Curitiba 20/10/2005. Duas fitas, 121:20 min. Nascido em Curitiba em 1927. Artista plástico autodidata, intermediador e colecionador de obras plásticas.

⁵⁸ Situada na rua Ébano Pereira, 52 em Curitiba, Paraná. Era de propriedade de Ennio Marques Ferreira e Alberto Nunes de Mattos, primeiramente sob o nome de Marques e Nunes Decorações Ltda., e dois anos mais tarde, em 1959, Manuel Furtado substituiu Alberto Nunes na Sociedade da loja que é então transformada em Galeria Cocaco de Arte Ltda. Funcionava como um comércio de molduras que também expunha quadros para possível venda. Tornou-se o QG dos jovens artistas, onde transmitiam uns aos outros, informações sobre a abstração e compartilhavam as preocupações sobre o futuro de suas carreiras e do meio artístico curitibano. A Galeria, desde 1957, era ponto de encontro de artistas e intelectuais, como Alcyr Xavier, Paul Garfunkel, Paulo Gnecco, Fernando Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Loio-Pérsio, entre outros.

⁵⁹ BINI, Fernando. A formação do artista: movimento moderno no Paraná. In: BINI, Fernando. Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba: F. Bini, 2003. p. 10.



Ennio Marques Ferreira guardando molduras na galeria Cocaco. Fonte: ARAUJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas no Paraná. Adalice Maria de Araújo – Curitiba: Edição do autor, 2006. p.650.

Para Jorge Carlos Sade, foi durante a década de 1970 que o meio artístico de Curitiba conheceu a profissionalização do mercado de arte, por meio de galerias especializadas na compra e venda de obras. Como marco dessa profissionalização, Sade destaca a inauguração de sua Galeria Acaiaca, em junho de 1974. Assinala ainda que, desde então, incentiva a produção artística comprando, vendendo e colecionando arte. Alguns dos artistas que trabalharam com a Acaiaca foram: Loio-Pérsio, Fernando Calderari, Violeta Franco, João Osório Brzezinski, Helena Wong, Fernando Velloso, Rubem Esmanhotto, Rogério Dias, Elvo Benito Damo, Lígia Borba, entre outros.

Mais recentemente, em 1991, foi inaugurada a galeria Casa da Imagem, a qual, segundo seu proprietário Marco Antonio Silveira Mello, foi criada com a finalidade de promover e comercializar a produção de artistas que começaram a atuar em Curitiba, a partir dos anos 1980.⁶⁰ Dentre os artistas expostos e comercializados por Mello, encontramos Geraldo Leão, Raul Cruz, Rossana Guimarães, Eliane Prolik, David Zugman, Leila Pugnali, entre outros.

⁶⁰ MELLO, Marco Antonio Silveira. Entrevista. Curitiba, 08/02/2006. Duas fitas, 94:16 min.

Desde 1960, ao lado do crescimento do número de artistas, encontramos, em Curitiba, um aumento e maior variedade de instituições relacionadas à exposição e comercialização das artes plásticas, assim como ocorreu o surgimento de escolas de arte. Essas mudanças apontam para um espaço artístico no qual passaram a conviver diferentes tipos de arte.

1.3 As mudanças no meio artístico de Curitiba

Como apontamos, a partir dos anos 1960, iniciou-se um lento processo responsável pela inclusão da abstração no meio artístico curitibano. Esse processo implicou em uma mudança de pensamentos e de atitudes dos artistas plásticos. A prática da abstração por aqueles jovens artistas, na primeira metade da década de 1960, tinha como antecedente obrigatório uma grande disputa entre os adeptos da abstração e os da figuração pelo espaço que já estava ocupado pelos artistas tradicionais do figurativismo, professores e alunos da EMBAP. Essa união dos jovens artistas em prol de uma atualização do meio artístico curitibano caracteriza a geração de 1960.

Como mencionamos, esses jovens artistas tiveram a possibilidade de conviver com o meio cultural de São Paulo através de viagens para ver as Bienais. Alguns deles chegaram a residir na capital paulista, como Loio-Pérsio que, em 1958, transferiu-se também para a cidade de São Paulo em busca de um meio cultural mais consolidado do que o de Curitiba. Fernando Velloso vivenciou outro tipo de experiência: a exemplo de tantos outros artistas locais, viajou para fora do Brasil, para aprimorar seus conhecimentos em arte. Velloso esteve em Paris durante um ano, de 1960 a 1961, aprendendo mais sobre pintura no ateliê de André Lhote.

Fernando Calderari, mais jovem que Loio-Pérsio e Velloso, pôde aprender sobre a abstração durante o período em que cursava a EMBAP. Em companhia de seu colega da Escola de Belas Artes, João Osório Brzezinski, visitava as exposições de arte que ocorriam em Curitiba. Segundo Brzezinski, “a gente assistia a todas as exposições que, aliás, não eram muitas, em Curitiba. Era na Biblioteca Pública, uma ou outra fora, e lá na Cocaco, que era a única galeria de arte que havia em

Curitiba”.⁶¹ Mediante essas visitas às exposições da Cocaco, Fernando Calderari e João Osório Brzezinski puderam conhecer outros jovens artistas, como Fernando Velloso, Paulo Gnecco⁶², Alcy Xavier⁶³, Loio-Pérsio, Paul Garfunkel e Werner Jehring⁶⁴. Também conheceram o proprietário da galeria, Ennio Marques Ferreira, além de intelectuais como Eduardo Rocha Virmond.

Como notado por Geraldo Camargo, foi a partir dos encontros na Cocaco que tudo começou. Loio-Pérsio, em carta remetida a Velloso, analisava: “nós, os “cocacos”, fizemos tanta coisa em comum, muita coisa boa, muita asneira, mas com tão bom humor e tanta honestidade, com tanto *savoir-faire* que fica difícil tê-los longe”. Mas também aconselhava seu amigo a se preocupar mais com arte:

E você, que tem feito em pintura? Tem trabalhado mesmo? É preciso trabalhar bastante, Fernando, desenhar muito e esforçar-se por fazer coisa realmente séria. A política é uma mão na roda (com perdão do cacófato) do sucesso artístico, mas não é tudo. O principal mesmo é a arte. Nenhum melhor exemplo do que os concretistas e abstracionistas paulistas feitos em série. Onde andam eles? Sumiram.⁶⁵

Em 1958 e 1959, os jovens artistas da Cocaco como Velloso, Calderari, João Osório, juntamente com Ennio Marques Ferreira e Eduardo Virmond começaram a colocar em prática estratégias de ocupação dos cargos da SEC que decidiam políticas culturais para a área das artes plásticas.⁶⁶ Pela carta de Loio-Pérsio percebemos que este sabia a respeito das estratégias do grupo da Cocaco, mas considerava ser mais importante o envolvimento com o progresso do trabalho de arte, para não incorrer em repetições irrefletidas de categorias artísticas.⁶⁷

Em certa medida, o comentário de Loio-Pérsio parece uma provocação, ou um chamado de atenção, ao amigo Velloso a respeito da supervalorização atribuída à prática da abstração como meta de modernização para a Curitiba daqueles tempos.

⁶¹ BRZEZINSKI, Entrevista.

⁶² Artista plástico e médico nascido em Curitiba, em 1926. Faleceu em São Paulo, em 1998.

⁶³ Pintor nascido em Paranaguá em 1933.

⁶⁴ Pintor nascido em Bautzen na Alemanha em 1905, radicado no Brasil em 1953. Faleceu em Curitiba em 1992.

⁶⁵ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Cento de Pesquisa. [Pasta do artista]. Carta manuscrita de Loio-Pérsio para Fernando Velloso. São Paulo, março de 1958. p. 3-4.

⁶⁶ Para aprofundamento ver: CAMARGO, Escolhas...

⁶⁷ É importante lembrar aqui que Loio-Pérsio transferiu-se para São Paulo no ano de 1958 e escreveu esta carta a Velloso pouco tempo depois de se instalar na cidade.

Na carta, ele criticou certa produção artística brasileira – “Nenhum melhor exemplo do que os concretistas e abstracionistas paulistas feitos em série. Onde andam eles? Sumiram” – para enfatizar que os artistas precisavam se preocupar mais com seu próprio trabalho.

Importante considerar que, na década de 1950, no Rio de Janeiro e em São Paulo, a produção abstrata era bastante vasta. Havia as abstrações geométricas e líricas, mas o importante destas produções era o quanto elas estavam afinadas com as questões que a arte enfrentava, por exemplo, a do plano pictórico. Desde a figuração moderna a questão de a pintura não mais precisar representar o espaço profundo, de três dimensões, instigava artistas como Paul Gauguin e Henri Matisse a investigar maneiras de conseguir isso por meio da cor. Esta questão também era tratada por artistas abstracionistas desde Kazimir Malevich passando pelo cubismo de Pablo Picasso, de maneiras diferentes: pela simplificação extrema das formas e das cores (o *dégradé* caiu em desuso por insinuar a profundidade), e pelo desenvolvimento da obra como superfície formada por matéria física. Em todos esses casos, o que embasava a criação artística era a questão da planificação da imagem pintada, ou melhor dizendo, a quebra com a representação do espaço tridimensional.⁶⁸

O ponto de vista proporcionado pelas vivências de Loio-Pérsio em relação ao meio artístico de Curitiba esclarece ainda mais a respeito de como os artistas locais entendiam a prática da abstração e o que acreditavam ser a modernização que lhes faltava.

O Salão Paranaense de Belas Artes –certame oficial do Estado do Paraná – era a grande vitrine das artes locais, e por isso mesmo o espaço mais desejado pelos artistas figurativos e os jovens abstracionistas. O Salão detinha grande importância, pois referendava as obras tidas como de boa qualidade, ao mesmo tempo em que estimulava o comércio das obras dos artistas ali laureados.

Com o passar dos anos, e com as sucessivas viagens a São Paulo para ver as Bienais somadas a uma crescente aproximação das proposições visuais e materiais

⁶⁸ Ver: HARRISON, Charles...[et alii]. Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998. GREENBERG, Clement. Arte y Cultura: ensayos críticos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

trazidas pela abstração, aqueles jovens perceberam a diferença existente entre os meios artísticos de Curitiba e de São Paulo. Paralelamente a isso, mas desequilibrando ainda mais a balança, colocava-se a situação de que produzindo obras figurativas aqueles jovens concorreriam pelo mesmo espaço ocupado por seus mestres. O que restava era construir um outro espaço que pudessem ocupar. Dessa situação, surgiu a já mencionada Galeria Cocaco.

Mais do que um local para a comercialização de arte, era um lugar onde podiam expor sua arte e um ponto de encontro dos jovens artistas para reuniões sobre arte. A partir dessas reuniões, alguns jovens artistas e intelectuais idealizaram os meios de conquistar o espaço de exposição mais importante de Curitiba, o Salão Paranaense, que serviria de vitrine para suas obras, e a Cocaco, espaço de comercialização delas. A prática da abstração marcaria o diferencial em relação à produção artística de seus mestres. Além disso, estariam diminuindo as distâncias entre Curitiba e outros centros, como as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, promovendo aquilo que os jovens artistas da geração de 1960 definiram como uma modernização (atualização) no meio artístico local.

Entretanto, apenas com a conquista da vitrine proporcionada pelo SPBA, os jovens artistas abstratos conseguiriam mostrar sua arte e alcançar os outros espaços, como o do comércio de suas obras. Para tanto, segundo Geraldo Camargo, artistas como Velloso, Loio-Pérsio, Calderari, Paulo Gnecco, Brzezinski, entre outros artistas e intelectuais, idealizaram e colocaram em prática uma estratégia de ocupação dos cargos do DCD/SEC, que gerenciavam as instituições locais de arte e o próprio SPBA.

Fomos pedir ao futuro governador, que seria o Ney Braga, que tinha sido eleito em novembro ou outubro, que ele nomeasse o Ennio Marques Ferreira como Diretor do Departamento de Cultura. Aí, eu digo, eu sou o diretor do museu [Museu Paranaense] e, com o Ennio, nós vamos fazer uma dupla[...] e fizemos, então, o primeiro Salão de Arte [de Curitiba] que o próprio museu fez, que tinha uma parte nacional e uma parte local.⁶⁹

A estratégia deu certo e em 1961 essa geração de jovens artistas ocupou os cargos de decisão da área ligada às artes plásticas do estado do Paraná. Em 1963, aumentando ainda mais o poder dessa geração nas decisões sobre a política cultural do Paraná, Fernando Velloso foi nomeado Chefe da Divisão de Planejamento e

⁶⁹ VIRMOND, Eduardo. Apud CAMARGO, op. cit. p. 79.

Promoções e Culturais (DPPC) da SEC. Com isso, essa geração começou a promover uma renovação no meio artístico de Curitiba por meio da inserção da abstração. Durante essa década, esses jovens artistas e intelectuais detinham tamanho poder da máquina de política cultural do Estado que conseguiam garantir, em número e proporção, os prêmios do SPBA para os adeptos da abstração. O mais premiado dentre eles foi João Osório Brzezinski.

Mas a ruptura não foi tão grande assim. A forma escolhida por esses jovens para tomar os cargos de poder responsáveis pelo SPBA reproduzia os mesmos excessos no uso do poder dos figurativistas para se manterem nesse espaço. Fazendo uso de suas relações sociais, Fernando Velloso, Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond foram indicados para ocupar os cargos responsáveis pela organização e implementação do Salão. Desse modo, eles puderam definir a composição dos Júris do Salão, em sua maioria com personalidades adeptas da abstração⁷⁰, fazendo com que os espaços de exposição que antes eram, com certeza, de figurativistas, passassem aos abstracionistas a partir de 1960.⁷¹

Durante toda a década de 1960, e parte da de 1970, essa geração de artistas e intelectuais deteve tamanho domínio daquilo que entrava ou não no Salão, que a crítica de arte Adalice Araújo descreveu esse período como sendo, sem metáforas, “a ditadura da abstração”⁷² em Curitiba. Velloso, Ferreira e Virmond decidiam tudo, a ponto de Ferreira, por exemplo, ir pessoalmente a outras capitais do país, antes do processo de julgamento, incentivar artistas considerados por ele de vanguarda, na sua maioria com obras abstratas, para participarem no Salão.⁷³

Contudo, também entre as décadas de 1970 e 1980, essa geração de artistas e intelectuais de 1960 teve grande papel na expansão institucional do meio artístico e na promoção de sua abertura para novas categorias artísticas. O Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), o de maior importância da cidade durante esse

⁷⁰ Citamos, por exemplo, as seguintes personalidades que foram membros do júri do Salão, como o artista Arcângelo Ianelli (no 18º. SPBA) e os críticos de arte Mário Pedrosa (no 19º. SPBA) e Walter Zanini (no 21º. SPBA), todos de São Paulo, Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso e Eduardo Rocha Virmond de Curitiba, em muitas edições do Salão.

⁷¹ CAMARGO, op. cit. p. 78-94.

⁷² ARAÚJO, Entrevista.

⁷³ CAMARGO, op. cit. p. 82.

período, foi criado em 1971, graças aos esforços de Fernando Velloso, e por ele foi dirigido desde sua inauguração até 1983.

Não havia um museu de arte [em Curitiba]. Anteriormente, eu já tinha essa idéia na cabeça e ia tentando de várias formas, até porque o meu pai era político, ele foi Senador, foi o primeiro Secretário da Educação do Paraná. Eu tinha entradas no mundo político. [Enquanto Chefe do DPPC] eu vi que iam negociar aquele prédio do BNH, onde está o MAC hoje. Levamos o governador Emílio Gomes para ver o prédio, [...] e alguns dias depois ele me telefonou e me disse: procure o pessoal da FUNDEPAR, que eu autorizei fornecer o recurso necessário.⁷⁴

Além desta, muitas outras instituições e certames de arte foram criados nesse período, sempre com o envolvimento direto ou indireto de artistas e intelectuais da geração de 1960.



Da esquerda para a direita, em pé: Vicente Jair Mendes, Helena Wong, Jorge Carlos Sade, Álvaro Borges, Antonio Arney, Domício Pedroso, René Bittencourt, Fernando Velloso, Wilson de Andrade e Silva, Werner Jehring, Alberto Massuda, Mário Rubinski, Érico da Silva. Sentados: João Osório Brzezinski, Eduardo Virmond, Fernando Calderari, Violeta Franco, Ida Hanemann de Campos, Sofia Dyminski. Fonte: PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta Geração de 1960].

Alguns membros dessa geração conseguiram a proeza de se manter no poder desde a gestão de Ney Braga (em 1961), no governo do estado do Paraná, passando por Algacyr Guimarães, Paulo Pimentel, Pedro Viriato Parigot de Souza e Hosken de Novaes, quando começaram a perder o controle político do meio artístico, no início da década de 1980. Entretanto, durante o longo período no poder,

⁷⁴ VELLOSO, Entrevista.

conseguiram que o meio artístico local crescesse em uma velocidade extraordinária, com a criação de inúmeras instituições e eventos relacionados às artes plásticas, ao mesmo tempo em que o país e o próprio estado do Paraná passavam por duros tempos, a ditadura militar.

Sem dúvida, esse foi um período de muitas contradições, pois o “país vivia uma ditadura de direita que mantinha uma relativa hegemonia cultural de esquerda”.⁷⁵ Em Curitiba, segundo Artur Freitas, essa contradição aparecia ainda mais acentuada porque o Estado do Paraná e, muitas vezes, a prefeitura de Curitiba, além de propiciarem o crescimento do meio artístico, patrocinavam uma produção artística que contestava o regime.

O silêncio do meio artístico paranaense em face dos problemas específicos da ditadura é um fato. Todavia, justamente em Curitiba, através da produção de João Osório, seria elaborada uma das primeiras obras do país a se referir diretamente a esses problemas: Quintal de parada, de 1967. A obra, que é um arranjo de estampados e estopa dobrados, colados e re-trabalhados, ao fazer uso da metáfora, conta com as seguintes inscrições ao longo de sua superfície: um grande imperativo: “descansar!” – palavra de ordem típica das formações de soldados – e uma significativa estrofe da conhecida cantiga infantil *Marcha soldado*, que nos idos de 1967 ganhava outras conotações: “marcha soldado / cabeça de papel / se não marchar direito / vai, preso, pro quartel”.⁷⁶

Além disso, a geração de artistas que até então comandou a cena artística por meio de ações de política cultural, se por um lado, possibilitou a entrada da diversidade artística nesse meio, por outro, não devemos esquecer, essa diversidade foi mediada por pontos de vista parciais e personalistas.

A passagem da geração de 1960 pelo poder, como vimos, não serviu somente para seu benefício. Sua atuação na frente política-cultural e na produção artística proporcionaram uma transformação sem precedentes para a história do meio artístico de Curitiba⁷⁷, uma vez que, por um lado facilitaram, mesmo que à força, a entrada da abstração, e, por outro, ao incentivar o crescimento do meio, com a criação de novas e especializadas instituições das artes, abriram espaço, mesmo sem querer, para outras formas de arte. Havia, porém, algumas formas de arte que eram

⁷⁵ PAES, Maria Helena Simões. A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ed. Ática, 2004. p. 74.

⁷⁶ FREITAS, Artur. Arte e Contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de Chumbo – 1968 - 1973. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná. p. 77-107 e p. 60.

⁷⁷ Idem. p. 50-62.

rechaçadas por essa geração de 1960, como a abstração geométrica. Mesmo tendo o controle para a composição do Júri dos Salões, essa geração não tinha controle total sobre as escolhas que o Júri fazia, e assim, paulatinamente, muitas categorias estéticas não produzidas em Curitiba puderam ser expostas e vistas por meio do Salão Paranaense de Belas Artes.

O experimentalismo, a busca por novas linguagens artísticas e por uma outra identidade começou a acontecer somente nos anos 1970, em Curitiba. As escolhas dos artistas plásticos, nesse tempo, eram um pouco mais amplas do que havia sido na década anterior. A oposição entre a figuração e a abstração não existia mais, ao menos nos termos anteriores, quando a figuração era entendida por alguns jovens artistas como uma prática superada, como anunciava o artista Fernando Velloso, em 1961:

Quem mata todo dia a realidade objetiva é o pintor erradamente dito acadêmico, que persiste em caricaturá-la, apresentando a forma exterior das coisas com um maneirismo tantas vezes variado, mas nunca renovado. [...] O que cabe a nós fazer é uma pintura que não seja anacrônica, que não seja fora de seu tempo.⁷⁸

Nesse comentário, fica explícito o entendimento de Velloso de que, para o artista, se colocava a responsabilidade de produzir uma pintura “que não [estivesse] fora de seu tempo”. Naquele período, em Curitiba, isso significava fazer uma pintura que superasse a prática acadêmica da EMBAP, quer dizer, produzir uma pintura abstrata. Para Velloso e mais alguns jovens artistas do mesmo período, a abstração ocuparia o espaço da figuração, pelo simples fato da produção figurativa reproduzir a realidade de maneira mimética, independentemente de ser acadêmica ou moderna. A figuração, para aqueles jovens artistas, significava estar atrasado e não informado das mudanças artísticas de sua época, as quais eram apreendidas por eles em suas viagens ao exterior e nas exposições brasileiras de arte.

A superação da figuração pela abstração foi o que propiciou a prática dessa categoria de arte e a luta pela ocupação dos espaços de exposição de arte em Curitiba. Entretanto, na década de 1970, como apontado pela crítica de arte Adalice

⁷⁸ PARANÁ, MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta do artista]. BACK. Sylvio C. Velloso, um abstrato universal. Panorama. Curitiba: s/número. 1961, p.46.

Araújo, iniciou-se uma nova abertura desse meio artístico.⁷⁹ Essa mudança pode ser percebida a partir da variedade da produção artística local. No Salão Paranaense foram mostrados trabalhos em linguagens tradicionais, como a pintura, nas categorias estéticas da nova figuração e hiper-realismo, e em outras, usuais, mas com menor alcance até então, como o desenho, a gravura e a escultura. No entanto, também ocorreu à inserção de novas linguagens, como os ambientais.

Se, por um lado, a produção cultural foi influenciada por este clima de terror que atravessava a década com maior ou menor peso, provocando a autocensura, a introspecção e, às vezes, a paralisia (situação que muitos chamavam de “vazio cultural”), por outro lado, apresentou manifestações significativas de resistência e, principalmente, de busca de novas linguagens e novas formas de criação.⁸⁰

Na década de 1970, encontramos, no ambiente artístico curitibano, obras abstratas e figurativas alimentadas por informações conceituais e técnicas diferentes das observadas para a década anterior. A idéia de superação do passado se manteve, mas não mais em termos de categorias artísticas – como figuração e abstração – mas sim, em âmbito simbólico e narrativo, como veremos adiante.

Em 1972, o artista Carlos Eduardo Zimmermann⁸¹, ao fazer comentário sobre a arte contemporânea, proporcionava um bom paralelo às afirmações que Fernando Velloso fez em 1961, transcrita acima. Zimmermann comentava: “Estamos num processo contínuo em arte. Percebemos um passado cultural e artístico, e o desenvolvemos. Ela [a arte contemporânea] retratará uma época, como sempre o fez. Historicamente falando, é o suficiente”.⁸² Para esse artista, a arte manifesta-se por intermédio da idéia de superação, ou de evolução de uma prática do passado para uma prática do presente (cultural ou artística), como já havia sido afirmado por Velloso. Entretanto, a diferença entre os comentários de ambos situa-se naquilo que definiram como superado pelo presente. Para Velloso, a abstração deveria superar a figuração, por que essa mudança significaria estar vivenciando as características

⁷⁹ ARAUJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas no Paraná. Curitiba: Edição do autor, 2006. p. 128.

⁸⁰ HABERT, Nadine. A década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ed. Ática, 1996. p. 74.

⁸¹ Pintor nascido em Antonina/PR, em 1952. Iniciou-se em desenho e pintura no ateliê de Guido Viaro, entre 1967 a 1969.

⁸² ARAUJO, Adalice Maria de. Carlos Eduardo Zimmermann, da iconografia do tempo perdido. Diário do Paraná. Curitiba, 17/09/1972.

artísticas de seu tempo. Para Zimmermann, o que é superado é um ‘passado’ genérico, com suas características culturais e artísticas, não uma categoria estética específica, uma técnica ou tema artísticos.

A figuração nunca deixou efetivamente de fazer parte do cenário artístico curitibano, mesmo quando os artistas e adeptos da abstração ocuparam cargos de decisão da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. O panorama artístico que se formou, a partir de 1970, proporcionou a convivência nos espaços de exposição curitibanos de várias categorias artísticas locais, como as figurações modernas e a nova figuração, abstração lírica, informal, geométrica e óptica.

A idéia de superação não aparece como uma ruptura brusca, como as das vanguardas artísticas, mas sim como um entrelaçamento mais visceral entre as características espaço-temporais, onde as obras são criadas, e as categorias estéticas. Isso porque, como vimos, a abstração começou a ser praticada no Paraná em função de uma necessidade de atualização no meio artístico local, sentida pelos jovens artistas da época, em relação a centros como os do Rio de Janeiro e de São Paulo. Por sua vez, a figuração da década de 1970, nas categorias da nova figuração e do realismo, foi praticada em um período histórico em que a narrativa em arte volta a ser necessária, tanto para a identificação da categoria estética, quanto como uma resposta às situações sociais vivenciadas no período, como a repressão política, a das minorias sociais, das mulheres, da ecologia, dos homossexuais.

Gradativamente, a medida em que a geração de 1960 perdia controle sobre o meio local, ampliava-se o meio artístico curitibano, a ponto de espaços públicos como as ruas, as praças, as salas de exposição e os museus serem ocupados com obras de arte e com muitas ações coletivas de artistas, no início da década de 1980: Grupo Caixa de Bicho composto por Rettamozzo, Reynaldo Jardim, Rogério Dias e Ronald Simon, entre outros. Grupo Bicicleta, com Rossana Guimarães, Leila Pugnaroni, Luiz Hermano, Eliane Prolik, Mohamed, Raul Cruz, Geraldo Leão, Denise Roman e Denise Bandeira. Grupo Moto continuo formado por seis remanescentes do Bicicleta. Grupo PH4, com Marcos Pereira, Neri Gonçalves, Edgar Cliquet e Antonio Rizzo. Grupo Sensibilizar formado por Sérgio Moura, Genésio Jr., Ailton Silva e Jarbas Shünemann.

O Brasil tinha a arte concreta e neoconcreta influenciando a produção artística dos quatro cantos do país, com suas propostas de participação, de quebra da separação entre a arte e o mundo, tornando difícil distinguir onde começava a obra e terminava o observador. A arte concreta brasileira é um tipo específico de abstração geométrica. Dela originou-se a arte neoconcreta, na qual as durezas da geometria foram sendo transpostas, dando lugar às iniciativas de artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Nas obras desses artistas, o observador da arte não era mais considerado um sujeito passivo, contemplativo, ele tinha que participar, mexer na obra e vesti-la, ser a obra.

Os artistas que iniciavam suas carreiras no final da década de 1970 e início de 1980, como Rossana Guimarães⁸³, Carina Weidle⁸⁴, Geraldo Leão⁸⁵, Eliane Prolik⁸⁶, entre outros, amadureceram e se formaram num Brasil acinzentado pela repressão política. Vivenciaram a dificuldade do diálogo e do debate público, submetidos a uma ordem autoritária. Como lembrou Eliane Prolik, até na EMBAP as turmas de alunos eram separadas em diferentes turnos para que não houvesse reuniões⁸⁷. Naquela época, discutir sobre a realidade brasileira nas escolas era considerado “ato de subversão, que podia ser punido pela própria escola, ou por policiais e militares”.⁸⁸

Na primeira metade da década de 1980, em Curitiba, vê-se uma vontade renovada dos jovens artistas em estreitar relações com o poder político local. Diferentemente da geração de 1960, esses jovens de 1980 não queriam tomar o poder para si, em vez disso, queriam dialogar, queriam participar. Depois de viver a ditadura, queriam reunir-se com seus pares e construir uma identidade coletiva, uma identidade de categoria profissional. O clima desses anos no Brasil como um todo

⁸³ Nascida em Curitiba, em 1958. Formou-se em pintura pela EMBAP, em 1980. Fez parte dos grupos Bicicleta e do Moto contínuo.

⁸⁴ Nascida em Novo Hamburgo/RS, em 1966.

⁸⁵ Pintor nascido em Morretes, em 1957. Transferiu-se para Curitiba em 1975. Graduiu-se em Pintura e Licenciatura em Desenho pela EMBAP em 1980. Fez parte dos grupos Bicicleta e Moto contínuo. Participou de Gestões da APAP/PR.

⁸⁶ Artista escultora nascida em Curitiba, em 1960. Formou-se em Pintura pela EMBAP, em 1981. Foi integrante dos Grupos Bicicleta e do Moto contínuo. Fez parte de gestões da APAP/PR.

⁸⁷ PROLIK, Eliane. Entrevista. Curitiba, 25/01/2006. Uma fita, 82:14 min.

⁸⁸ HABERT, op. cit. p. 30.

era tão favorável que, em 1982, os líderes de alguns partidos realizaram a proposta de eleições diretas para todos os níveis de poder, e também apoiaram “o direito de greve e de organização sindical livre da tutela do Estado e a revogação da Lei de Segurança Nacional, todas medidas de importância no contexto da abertura” política.⁸⁹

A fim de conquistar seus ideais, a geração de artistas de 1980 criou e implementou a primeira Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná (APAP/PR), em 1982, com a função de enumerar, em assembléia, quais eram as necessidades dos profissionais das artes em Curitiba, encaminhá-las aos órgãos de competência do governo do Estado do Paraná e da prefeitura de Curitiba e negociar suas realizações. Por meio da atuação das gestões da APAP/PR, os artistas conquistaram muitos objetivos em Curitiba, mas principalmente, o da participação. Graças à mobilização da APAP/PR, os artistas puderam contar com a participação de seus representantes em Comissões e Conselhos deliberativos da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná (SECE) e da Fundação Cultural de Curitiba (FCC).

Com o passar dos anos, desde o final da década de 1980 e início da de 1990, a APAP/PR tornou-se cada vez mais apática. Os artistas não estavam mais tão unidos como se pretendia e os interesses já não eram mais os mesmos; pouco a pouco, a Associação perdia sua representatividade e caminhava em direção a uma situação meramente decorativa dentro do meio artístico curitibano. O que sobrou aos artistas na década de 1990 foi a arte e o mergulho solitário no desenvolvimento da poética pessoal; quer dizer, nessa década sobressai o trabalho individual de criação artística e o desenvolvimento de marcas pessoais na obra do artista capazes de singularizar seu trabalho em relação aos de outros, ao mesmo tempo em que evidencia a invenção presente no trabalho.

O grupo de jovens artistas da geração de 1980 conviveu com a geração de 1960, na EMBAP, ou nos espaços de sociabilidade proporcionados pelas exposições de arte e pela boemia. Por essa convivência, os jovens que cursaram a EMBAP⁹⁰ e

⁸⁹ RODRIGUES, Marly. A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ed. Ática, 2001. p. 17.

⁹⁰ Eduardo Nascimento, Sérgio Kirdziej, José Humberto Boguszewski, Geraldo Leão, Eliane Prolik, entre outros.

que também visitavam as exposições de arte da cidade puderam, ao mesmo tempo, conhecer o entendimento de arte de seus professores e de política cultural da geração de 1960. Tudo isso acrescido pelo contraponto proporcionado pela variedade em arte vista nos SPBAs e nas Bienais de São Paulo.⁹¹

Essas experiências, aliadas àquelas relacionadas às restrições colocadas pela ditadura militar, propiciaram aos jovens artistas da década de 1980 um contexto no qual havia algumas possibilidades de escolha para a construção de uma carreira artística: 1) a continuidade da trajetória traçada pela geração de 1960⁹²; 2) a concentração solitária para o desenvolvimento de uma poética artística⁹³; 3) a formação de grupos de artistas⁹⁴; 4) além das alternativas anteriores, a preocupação com o papel político do artista perante a sociedade e o meio artístico⁹⁵.

Dentre todas essas possibilidades, destacamos aquelas em que artistas se uniram em grupos, tanto para o trabalho artístico quanto para a criação e gestão da Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná. Uma vez que, em ambos os casos, essa união demonstrou a existência de interesses comuns a um determinado número de indivíduos inseridos em um mesmo contexto sócio-cultural. É essa identidade de interesses que serve para caracterizar a geração de 1980. Com a formação de grupos de produção artística observamos o interesse de uma maneira coletiva de inserção no meio artístico de Curitiba e a exploração de novas categorias artísticas como o *happening*, a *performance* e a instalação, como também a experimentação de novas formas de exposição coletiva de arte. Com a união para a

⁹¹ PROLIK, Entrevista. CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Entrevista. Curitiba, 15/12/2005. Duas fitas, 92:28 min.

⁹² Para a escultora Lígia Borba, por exemplo: “Foi legal porque eu me senti parte de uma espécie de passado meu, porque a Cocaco era uma galeria importante para a geração anterior a minha. Geração de meus professores. E de repente eu estava ali também”. In: BORBA, Lígia Beatriz de. Entrevista. Curitiba, 12/12/2005. Uma fita, 52:9 min.

⁹³ Esse é o caso, por exemplo, da gravadora Ana Gonzáles: “Nunca fiz parte de nenhum grupo, também nunca encontrei uma afinidade em termos de trabalho com artistas daqui. [...] Então, mais um ponto para consolidar essa coisa de andar sempre em uma linha independente. [...] E dali em diante, enfim, voei sozinha”. In: GONZÁLES, Ana. Entrevista. Curitiba, 14/12/2005. Duas fitas, 88:28 min.

⁹⁴ Como os já citados: Grupo Caixa de Bicho, Grupo Bicicleta, Grupo Moto contínuo, Grupo PH4 e Grupo Sensibilizar.

⁹⁵ Como ocorreu com artistas como Geraldo Leão, Eduardo Nascimento, Eliane Prolík, Sergio Moura, entre outros fundadores e gestores da APAP/PR.

criação e atuação da APAP/PR, notamos a necessidade de criar uma nova maneira de relação entre o poder político e a categoria profissional dos artistas, com mais diálogo e interação.

Na atuação dos grupos artísticos da geração de 1980 percebemos uma preocupação com o público da arte até então inédita,⁹⁶ o que ocorreu de maneiras diferentes, em todos os grupos. Uma expressão dessa preocupação foi por meio da participação do público nas *performances* e *happenings*; outra, foi a tentativa de ampliar o público da arte, levando a produção desses grupos para as ruas e praças, ou por cartazes, hoje chamados lambe-lambe, com a função de chamar a atenção dos transeuntes para que visitassem os museus e salas de exposição. Além disso, a preocupação com o público foi expressa nas exposições de arte com a idéia, ainda incipiente, de curadoria, ou melhor, com algumas formas rudimentares de organização dos trabalhos para a sua melhor compreensão.

Com a APAP/PR, a geração de 1980 conseguiu também outro fato inédito: a reunião dos artistas plásticos em uma categoria profissional organizada, com necessidades e expectativas específicas para com o governo do Estado do Paraná e a administração municipal de Curitiba, na área de política cultural. A atuação da Associação foi fundamental, na década de 1980, para garantir a profissionalização das instituições culturais, com a sugestão de nomes de profissionais da área para a direção dos museus, que até então eram ocupados como cargos de confiança; com a exigência de garantia de segurança para as obras de arte que estivessem sob a responsabilidade da SECE e da FCC; com a luta por mais participação dos artistas nas ações culturais dessas instancias políticas; e, com diversas ações ligadas ao ensino da arte em Curitiba.⁹⁷

⁹⁶ CAMARGO, Entrevista.

⁹⁷ Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná – Boletim informativo de Outubro de 1988 – Gestão Inquietação.



Da esquerda para a direita, em pé: Laura Miranda, Geraldo Leão, Eliane Prolik, Jarbas Schunemann, Eduardo Nascimento, Ivo Vaz de Oliveira, Juliane Fuganti, Guilmar Silva, Sergio Moura. Sentados: Claudio Seto, Viviane Kaled, Genésio Siqueira Junior.

Depois dessas experiências de coletividade, muitos artistas partiram para a concentração no desenvolvimento de suas poéticas individuais e, paralelamente a isso, aquela geração preocupou-se com a circulação comercial de sua produção. Assim, na década de 1990, com a participação direta ou indireta da geração de 1980, foram criadas algumas galerias de arte afinadas com a produção dessa geração, como a Casa da Imagem⁹⁸, em 1991.

As novas galerias da década de 1990 contribuíram para ampliação do mercado de arte de Curitiba, que passou a ser dividido por setores. A criação desses novos espaços comerciais foi necessária, por um lado, porque o espaço que havia em Curitiba para essa finalidade já estava saturado e, por outro lado, porque o mercado criado pelas galerias anteriores a 1990 não absorvia a produção das novas gerações, fosse pelas categorias artísticas praticadas, fosse pelo valor das obras.

Esse cenário de mudanças será melhor compreendido ao abordarmos o percurso das obras de arte em Curitiba. Iremos, a seguir, apresentar e discutir o momento de execução das obras de arte, procurando mostrar a relação entre a produção dessas obras e o contexto social em que os artistas estavam inseridos.

⁹⁸ MELLO, Entrevista.

2. DOS CAVALETES ÀS METALÚRGICAS: O PERCURSO DA OBRA DE ARTE

As obras de artes plásticas exerceram e ainda hoje exercem grande fascínio em seus observadores. Na Renascença a obra de arte era considerada um objeto revelador da verdade divina, e o artista um ser mediador entre o divino e o mundano.⁹⁹ Com a modernidade, a arte e os artistas se afastaram da centelha divina aproximando-se, ou melhor, misturando-se com o mundo humano e suas questões. Essa mudança não fez a obra de arte menos fascinante, só tornou mais visceral a sua relação com o espaço e o tempo em que ela é executada.

Para Baudelaire o moderno na arte estava relacionado a uma experiência de modernidade, ou seja, a uma experiência que está sempre mudando e que é sentida com maior clareza no centro da cidade. As pinturas modernas retratam temas relacionados à vida contemporânea, diferentemente das pinturas renascentistas que representam cenas históricas e religiosas. A relação entre o tema e a técnica, ou meio de representação, foi uma preocupação constante dos artistas do final do século XIX e do início do século XX, pois queriam que o tema se relacionasse a um modo de pintar também moderno.¹⁰⁰

Considerando essa condição da prática artística trazida pela modernidade, estudar e discutir o momento e a maneira como uma obra de arte plástica é criada significa procurar entender como se dá a criação artística, permitindo, então, discernir entre as diferentes possibilidades plásticas e de materiais disponíveis ao artista e o encadeamento de associações que culminam na obra finalizada. Observar tudo isso não significa somente saber mais sobre a criação de uma obra de arte, mas também saber mais sobre os elementos que constituem o espaço e o tempo que a circunscreve. Estudar o momento de criação de uma obra de arte é entrar em contato com as pistas que nos ajudam a compreender o ponto de cruzamento que liga o artista e suas escolhas às características de um local e de um instante histórico específico.

⁹⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). A pintura: textos essenciais. O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 37.

¹⁰⁰ FRANCINA, Francis. Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 9-10.

Como indicamos, o meio artístico de Curitiba, entre as décadas de 1960 e 1990, passou por inúmeras transformações, desde a inserção de novas categorias artísticas até as modificações no seu ensino e o aparecimento de novas instituições educacionais nesse meio. Mencionamos também a implementação de órgãos oficiais do Governo do Estado do Paraná e da Prefeitura Municipal de Curitiba destinados à direção e coordenação de museus e espaços específicos das artes plásticas, bem como de eventos relacionados. Também não esquecemos de apontar para a criação das galerias de arte e a formação de um mercado local de obras de artes plásticas.

A partir, então, dessas considerações em torno do meio artístico curitibano, passamos a discutir as escolhas que diferentes gerações de artistas fizeram para a execução de suas obras de arte. Nas próximas seções deste capítulo, discutimos o momento de execução das obras plásticas, desde a produção de pinturas abstratas até a de objetos no espaço, mediante um enfoque que buscou nas obras as pistas para desvendarmos os meandros das transformações culturais ocorridas em um percurso que nos conduz dos cavaletes às metalúrgicas.

2.1 Pinturas abstratas em Curitiba

A obra de arte é um objeto cultural complexo que permite identificar indivíduos, sociabilidades, instituições públicas e privadas e a rede de relações que o envolve. Nesse sentido, analisar as condições de execução de um conjunto de obras de arte oferece as condições para se perceber suas características e suas relações com o contexto no qual se insere. Diferente do que propôs Pierre Francastel, que se prendia a uma dada característica uniformizadora de um conjunto, pois a obra individualizada não fazia sentido em sua análise, trabalhamos alguns exemplares que, tomados sincronicamente, nos permitem identificar as possibilidades e a diversidade de escolhas que os artistas dispunham para executá-las.

Ao nos aproximarmos do contexto de obras de arte que podem caracterizar a produção da década de 1960, o que antes salta à vista é a escolha dos artistas por

categorias estéticas: em sua maioria, o abstracionismo¹⁰¹ ou abstratizações, e em outras a figuração, na categoria da nova figuração¹⁰² e hiper-realismo.¹⁰³ A decisão de realizar obras nessas categorias estéticas conduz nosso olhar para a formação dos artistas, por se tratarem de categorias que dispõem de resoluções formais próprias e que precisam ser aprendidas.¹⁰⁴

Dos artistas que produziram arte abstrata na década de 1960, em Curitiba, uma boa parte deles iniciou sua carreira no ambiente da figuração. São artistas que já produziam desde o final da década de 1940. Ao contrário, outros artistas, que iniciaram suas atividades mais tarde, no final dos anos 1960, já ingressaram na abstração, como é o caso de Osmar Chromiec (Geodésia, de 1971).

Embora as possibilidades de um ensino formal em arte já existissem, o autodidatismo também está presente nos artistas abstracionistas dos anos 1960, como no caso de Loio-Pérsio, que frequentou ateliês como o de Guido Viaro, em 1943. Paulo Gnecco frequentou o Centro de Gravura, durante a segunda metade da década de 1950, e Chromiec participou dos ateliês da Casa Alfredo Andersen.

¹⁰¹ Em sua acepção mais ampla, este termo pode ser aplicado a qualquer arte que não represente objetos reconhecíveis, mas é normalmente usado para designar aquelas formas de arte do século XX que abandonaram a tradicional concepção européia da arte como imitação da natureza. Embora a moderna arte abstrata tenha vários movimentos diferentes, nela pontificam duas tendências básicas: 1- a redução das aparências naturais para formas radicalmente simplificadas (que identificamos com o termo *abstratizado*), o que pode ser identificado pela obra de Brancusi. 2- a construção de objetos artísticos a partir de formas básicas não-figurativas, como em obras de Kandinsky (a partir de 1910). In: CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 3. Como exemplo, na Pintura horizontal violeta, de Fernando Velloso, e em Pintura 1, de Fernando Calderari, observamos a simplificação das formas, como na tendência 1. Em sem título, de Loio-pérsio, notamos a presença de formas básicas não-figurativas, tendência 2.

¹⁰² A Nova Figuração, no Brasil, é uma categoria artística que foi influenciada pelos Novos Realistas europeus que, depois da abstração, procuravam por uma forma de arte que elaborasse uma nova metodologia da percepção baseada na constatação de uma natureza moderna objetiva, na apropriação do real contemporâneo, como na pintura Poluída até certo ponto, de Suzana Lobo. Para um aprofundamento a respeito da Nova Figuração, ver: PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Para mais informações sobre Novos Realistas, ver: RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹⁰³ Estilo de pintura e escultura particularmente popular na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos desde o final da década de 1960, em que os temas são representados com uma exatidão de detalhes extremamente minuciosa e impessoal, como nas obras de Chuck Close. CHILVERS, Ian. Op. cit. p. 256. Presentificação passional, de Carlos E. Zimmermann, é um exemplo local dessa categoria estética.

¹⁰⁴ Como apontamos anteriormente, a análise do momento de execução das obras de arte divide-se em três etapas: 1- o que fazer, 2- como fazer e 3- como finalizar. Quando falamos da relação da escolha da categoria estética com a formação do artista estamos tratando da primeira etapa.

Mediante essas primeiras experiências de formação em arte, os artistas foram tendo contato com as questões específicas da tradição do meio das artes plásticas; para a maioria deles, o de Curitiba. As experiências obtidas no período de formação, em alguns casos, mantiveram-se presentes na prática artística daqueles artistas durante um longo período, mesmo nos casos em que os artistas buscaram sua renovação.

Conforme mostramos no capítulo anterior, a formação em arte acadêmica ou autodidata obtida em Curitiba, no transcorrer das décadas de 1940, 1950 e 1960, privilegiava o ensinamento de conteúdos ligados à prática da figuração. Com isso, os artistas que tiveram seu período de formação inscrito nessas décadas, em Curitiba, puderam contar com informações sobre a abstração por meio de exposições de arte locais (os Salões Paranaenses de Belas Artes) e de São Paulo (as Bienais) e também mediante cursos realizados fora do Brasil, como o estágio de Fernando Velloso, em Paris, no ateliê de André Lhote.

Com o acesso às informações da abstração, artistas como Fernando Velloso, Renato Pedroso, João Osório Brezezinski e Fernando Calderari, que se formaram em Pintura pela EMBAP, não renegaram por completo os ensinamentos de seus mestres em prol da renovação que desejavam fazer no meio local daquela época. A seu modo, esses artistas uniram algumas características do que era ensinado na EMBAP, como as ligadas à execução de uma pintura considerada de qualidade, às da abstração.

Assim, por exemplo, Fernando Calderari aliou o aprendizado dos parâmetros da prática de pintura a óleo (composição, ritmo, harmonia), obtidos na EMBAP, aos novos procedimentos da arte abstrata, absorvidos mediante a sociabilidade proporcionada pela Galeria Cocaco e exposições de arte. Em 1961, quando Calderari cursava o terceiro ano da EMBAP, comentou: “na Escola, faço a pintura ou desenho acadêmicos, mas fora dela ‘espalho-me à vontade’”.¹⁰⁵ Um ano mais tarde, em 1962, fazia sua profissão de fé:

A minha arte caracteriza-se apenas por um fator: pintura. Nunca me importo com os meios, mas sim com os resultados. Assim ela parte de um esquema sintético figurativo, do qual aos poucos vou me abstraindo, conservando apenas os valores plásticos dentro de uma

¹⁰⁵ Calderari (que na Escola é Acadêmico e Fora Dela “se espalha”) Ganha Prêmio. Diário do Paraná, Curitiba, 06/04/1961.

composição harmônica. No meu caso uso o tema natureza-morta como pretexto. Assim sendo, não me interessa a natureza-morta “forma”, mas natureza “pintura”. Deixo a “forma” pela pintura essencialmente “pura”, razão pela qual minha pintura e meus desenhos são abstratizantes.¹⁰⁶

A partir desses comentários, percebemos como Fernando Calderari pensava e trabalhava a abstração em suas obras, e como os conteúdos aprendidos na EMBAP misturavam-se aos da abstração. Nesse mesmo sentido, Fernando Velloso comentou: “a pintura abstrata é apenas uma renovação dos símbolos e dos signos usuais da pintura depois de tão longo tempo, adaptados ao nosso mundo, à época em que vivemos”.¹⁰⁷

Além disso, a maneira como esses dois artistas trabalham as formas e as cores em suas pinturas é prova material dessa mistura entre o que foi apreendido na EMBAP e as experimentações abstratas. Em Pintura I, de Calderari, as formas de cores mais claras estão centralizadas em uma superfície indefinida e escura, por meio de um contraste entre formas e fundo de uma composição equilibrada que ainda guarda a estrutura das naturezas-mortas, mas bastante abstraídas (Figura 1). Em Pintura horizontal violeta, Velloso dispõe as formas mais escuras na parte inferior do quadro, enquanto as mais claras estão na parte superior, criando um equilíbrio bem típico das pinturas de paisagem, em que as formas mais pesadas ficam embaixo e as mais leves em cima (Figura 4). Durante a década de 1960, foram estes os elementos artísticos trabalhados pela abstração em Curitiba, principalmente a abstração derivada de formas reais, construída a partir da composição, respeitando as normas de equilíbrio e harmonia das formas e das cores, como apreendidas na EMBAP (a natureza-morta para Calderari e a paisagem para Velloso). É importante destacar que foram também praticadas outras formas de abstração em Curitiba, em meados da década de 1960: o abstracionismo lírico, como na obra de Helena Wong, a abstração informal, como na obra de Loio-Pérsio, entre outros.

¹⁰⁶ BENITES, Aurélio. Pintores paranaenses premiados no Salão da Primavera do Concórdia falam de arte. Estado do Paraná, Curitiba, 14/10/1962.

¹⁰⁷ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. BACK, Sylvio C. Velloso um abstrato universal. Panorama. Curitiba, 1961, p. 44-47. [Pasta do artista].

Quando alguns artistas, como Fernando Calderari e João Osório Brzezinski, passaram a integrar o corpo docente do Departamento de Belas Artes da EMBAP, já na primeira metade da década de 1960, ensinaram exatamente o que haviam apreendido de seus professores, os discípulos de Andersen. Calderari e Brzezinski reiteraram a tradição acadêmica da EMBAP, contra a qual lutaram para a inserção da abstração em Curitiba. Essa contradição entre a prática da abstração e a prática pedagógica, demonstrada por alguns integrantes da geração de 1960, ocorreu, em parte, pelo próprio espaço ambíguo criado pela inserção da abstração no meio artístico de Curitiba, porque fez convergir as expectativas de renovação e atualização da prática artística local e as pressões de uma prática pictórica tradicional e bastante estabelecida naquele meio. Ressalta-se, entretanto, que a abstração começou a ser praticada por muitos desses artistas a partir de experiências empíricas não ligadas à sua formação na EMBAP.

Como já apontamos, além da formação em arte propiciada pela EMBAP, havia os ateliês particulares de artistas consagrados, como o de Guido Viaro, o Centro de Gravura do Paraná (CGPR)¹⁰⁸, o Círculo de Artes Plásticas do Paraná (CAPP)¹⁰⁹ e a Casa Alfredo Andersen (CAA),¹¹⁰ onde artistas autodidatas encontravam aulas teóricas e práticas para informarem-se sobre arte: entre outros, Loio-Pérsio, Paulo Gnecco, Antonio Arney e Osmar Chromiec valeram-se dessas experiências. Loio-Pérsio e Paulo Gnecco, como os artistas que se graduaram na EMBAP, tiveram contato com práticas ligadas à figuração em suas experiências no ateliê de Guido Viaro e no Centro de Gravura, respectivamente.¹¹¹ No caso de

¹⁰⁸ O Centro da Gravura do Paraná deu continuidade ao Clube da Gravura. Funcionava oficialmente, desde 1951, no subsolo da EMBAP. Teve como seus dirigentes, Violeta Franco, Loio-Pérsio, Alcyr Xavier, Nilo Previdi, entre outros.

¹⁰⁹ Passou a funcionar regularmente em 1959 até 1963, no subsolo da Biblioteca Pública do Paraná em função do apoio dado por Ubaldo Puppi. O grupo de professores fundadores que lecionavam no Círculo eram todos ex-alunos da EMBAP, dentre eles citamos Adalice Araujo, Alcides Teixeira, Constantino Viaro, Luiz Carlos Andrade Lima, Vicente Jair Mendes e Mário Rubinski. Para entendermos a importância do Círculo de Artes Plásticas para o meio artístico curitibano basta destacarmos alguns artistas que ali passaram antes de se consagrarem no meio: além de Antonio Arney, Helena Wong, Érico da Silva, René Bittencourt e Jorge Carlos Sade. E no ano de 1958 cerca de quatrocentas pessoas foram orientadas em artes plásticas no Círculo.

¹¹⁰ A Casa Alfredo Andersen, além de guardar as obras do artista, também era uma escola de arte desde 1959, na qual eram ofertadas oficinas temporárias como desenho e pintura.

¹¹¹ Guido Viaro e Nilo Previdi (instrutor do Centro de Gravura) eram professores na EMBAP.

artistas que iniciaram suas carreiras no final da década de 1940 e início de 1950, o primeiro contato com a abstração foi por meio das exposições.¹¹²

Muitos artistas autodidatas não acreditavam na formação acadêmica oferecida pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, por entender que ela paralisava a criatividade do artista. Por exemplo, Osmar Chromiec, no início dos anos 1970, pensava que sua formação apartada da EMBAP lhe proporcionava mais vantagens: “O curso que fiz na Escola Alfredo Andersen é de muito mais vantagem, pois há mais liberdade para o artista”.¹¹³

Em certa medida, Chromiec estava certo quando julgava que a formação acadêmica da EMBAP limitava a criatividade do artista. No fim da década de 1960 e início da de 1970, as características específicas formais da abstração ainda não eram ensinadas na Escola. Muito menos aquelas pelas quais Chromiec havia se interessado: a abstração geométrica com elementos ópticos. Segundo a artista Lígia Borba, a Escola mantinha os mesmos parâmetros de ensino da arte desde sua fundação, desconsiderando as transformações ocorridas no próprio meio artístico de Curitiba: “a Escola ainda tinha um caráter bem acadêmico. A pintura que a gente fazia dentro da Escola era bem acadêmica. Até o Impressionismo podia-se, depois disso não mais!”¹¹⁴

Ainda sobre o ensino oferecido pela EMBAP, Fernando Calderari, um praticante da abstração, recordou que, como professor de arte, ministrava aulas de figuração, e ainda considerava que:

O ensino da arte realmente detém uns valores específicos. Existem certos valores que você não pode modificar. [...] O que fundamenta uma pintura, o que fundamenta uma escultura, a gravura. São fundamentos que não podem ser violentados. [...] São os fundamentos que determinam a linguagem.¹¹⁵

Os fundamentos da arte aos quais Calderari se refere são aqueles relativos à execução de obras que, para ele, guardam os elementos das Belas Artes, como a

¹¹² Loio-Pérsio participou da excursão que saiu de Curitiba para ver a 1ª. Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Mas, além disso, o artista comentou que havia alguns livros na Biblioteca Pública do Paraná e no Interamericano que traziam informações sobre a abstração. Apud CAMARGO, op. cit. 41

¹¹³ ARAUJO, op. cit. p. 634-635.

¹¹⁴ BORBA, Entrevista. Artista plástica nascida em 1952 em Brusque /SC. Transferiu-se para Curitiba em 1970 para cursar Pintura na EMBAP, onde se bacharelou em 1975.

¹¹⁵ CALDERARI, Entrevista.

composição, a harmonia e o equilíbrio de formas e cores. Essa concepção de arte, que influenciou muito o ensino na EMBAP, está ligada a uma tradição local da pintura, da imagem frontal, a ponto de as palavras arte e pintura serem entendidas como sinônimos. Por isso o ensino na EMBAP resumia-se ao curso de Pintura, no qual a maioria das disciplinas era ligadas à prática daqueles fundamentos por meio do exercício do desenho e da pintura, como apontamos anteriormente (ver Quadro p. 14).

Essa característica do ensino da arte em Curitiba foi responsável, como vimos, pela demora da inserção da abstração nesse meio. Nem mesmo mediante as aulas de história da arte os estudantes podiam informar-se sobre as especificidades da abstração. Além disso, essa característica do ensino da arte, aliada à forma como a geração de 1960 promoveu a inserção da abstração em Curitiba, privilegiando certos tipos de produção abstrata em detrimento de outros, causou uma outra omissão, o da prática da abstração geométrica, como a pintura Geodésia, de Osmar Chromiec.

Produzir uma pintura abstrata, na década de 1970, em Curitiba, já não era nenhuma novidade. Mas uma pintura abstrata geométrica representava um acréscimo. Nesse sentido, interessa saber e discutir como se deu o acesso às informações sobre esse tipo específico de abstração.

Em 1969, no 26º SPBA, foi exposta a primeira obra abstrata geométrica em Curitiba, Desenho nº 3, de Lothar Charoux¹¹⁶. Além disso, ainda durante a década de 1960, a Galeria Século XX, de Paulo Valente¹¹⁷, realizou algumas exposições de artistas concretistas¹¹⁸, como Wilis de Castro.¹¹⁹ Essa possibilidade de experiência

¹¹⁶ Pintor e desenhista, nascido em Viena/Áustria, em 1912. Mudou-se jovem para o Brasil, fixando-se em São Paulo. A partir de 1940, estudou com Waldemar da Costa, no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo. Em 1948, fez os primeiros desenhos preocupado em estruturar a composição geométrica rigorosa.

¹¹⁷ Desenhista arquitetônico e designer, que também pintava abstrações. Proprietário da Galeria Século XX, onde realizava exposições de artes plásticas e mobiliário moderno. Paulo Valente foi apoiado por Ennio Marques Ferreira, então Diretor do Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, para a realização dessas exposições dos artistas concretistas.

¹¹⁸ O Concretismo foi um movimento artístico brasileiro que introduziu a arte abstrata geométrica no Brasil, desde o início da década de 1950, como também a arte óptica. Alguns de seus representantes são: Wilis de Castro e Milton Dacosta. Esse movimento teve como uma de suas influências o Construtivismo russo.

da visualidade proporcionada pelas exposições, no SPBA e de concretistas, na Galeria Século XX, facultou a oportunidade de ver e conhecer as especificidades da abstração geométrica.

Por mais que estejamos enfocando obras em que os artistas optaram pela categoria estética da abstração, a figuração nunca deixou de ser praticada em Curitiba. Muitos artistas locais, como Vicente Jair Mendes, Luiz Carlos Andrade Lima, entre tantos outros, seguiam a corrente figurativa. Durante a década de 1970, novos tipos de figuração começaram a aparecer no meio artístico curitibano e, do mesmo modo como ocorreu com a abstração, esses novos tipos de figuração foram conhecidos por meio das exposições de arte, principalmente pelo SPBA. Alguns artistas buscaram informações sobre a nova figuração em outros centros, como Suzana Lobo. Ela conheceu a categoria estética da nova figuração, com a qual executou a pintura Poluída até certo ponto (1971), no Rio de Janeiro, para onde transferiu-se com sua família. Naquela cidade, durante a década de 1960, Suzana Lobo formou-se pelo Instituto de Belas Artes¹²⁰, onde teve aulas com Iberê Camargo. Também frequentou o Museu de Arte Moderna, onde fez curso com o pintor Ivan Serpa.

Destas duas experiências, a que parece ter influenciado mais os direcionamentos da produção artística de Suzana Lobo foi a do Museu de Arte Moderna, com Ivan Serpa. Isso porque, por um lado, no Instituto de Belas Artes, com Iberê Camargo, a artista teve aulas de gravura, nas quais, possivelmente a ênfase estava na prática da abstração, considerando que, durante a década de 1960, o artista Iberê Camargo concentrou todos os seus esforços naquela prática. Por outro lado, no Museu de Arte Moderna, com Ivan Serpa, Suzana Lobo deparou-se com a efervescência da nova figuração, que afetava a produção artística de muitos artistas brasileiros, Ivan Serpa entre eles, desde a primeira metade da década de 1960.

¹¹⁹ Apud CAMARGO, op. cit. Anexo.

¹²⁰ Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (IBA), criado em 19 de junho de 1950, funcionava na Praia Vermelha. Em 1966, a transferência do IBA para o Parque Lage foi regulamentada pelo Governador Negrão de Lima. Em 1975, foi criado o nome de Escola de Artes Visuais.

Durante esse período no Rio de Janeiro, Suzana Lobo “estava quase todo o tempo vendo arte de vanguarda, propostas arrojadas, nova figuração, *pop art*, etc”.¹²¹

Outro artista que optou pela figuração foi Carlos Eduardo Zimmermann, que, como Loio-Pérsio, frequentou o ateliê de Guido Viaro, onde se iniciou em desenho e pintura no período de 1967 a 1969. Para Zimmermann, a arte exige do artista coerência com o tempo em que ela é criada e, para isso, é preciso conhecer o que já foi feito para não correr o risco de ser anacrônico. Nesse sentido, assim como tantos outros artistas autodidatas, ele acreditava que a arte não poderia ser ensinada; ela só pode ser orientada, para que a liberdade de criação seja preservada.¹²²

2.1.1 Como fazer: materiais e técnicas

As vivências da formação desses artistas também contribuem para o conhecimento de materiais e técnicas mais adequados às formas de arte praticadas por eles. Assim, com relação à escolha de ‘como fazer’ as obras de arte, as trajetórias pessoais dos artistas permitem identificarmos as experiências que os levaram a suas escolhas dos procedimentos técnicos e materiais.

Um dos novos valores para uma boa pintura trazidos pela prática da abstração, a partir de 1960, em Curitiba, foi a utilização da tinta em grande quantidade, a fim de produzir um relevo sobre a superfície da tela, como já era feito nas pinturas figurativas modernas. Além do uso de uma espessa massa de tinta, as pinturas também podiam apresentar texturas que poderiam ser produzidas mediante pinceladas iguais e sucessivas, ou pelo uso da colagem de outros materiais sobre a tela (como papel ou rendas), ou ainda pelo acréscimo de materiais na própria tinta (como pó de mármore ou talco), tornando-a ainda mais espessa. Essas técnicas podem ser encontradas em obras como as de Fernando Calderari e Fernando Velloso. Em Pintura I, Calderari utilizou a tinta a óleo sobre estopa, com um pouco de empastamento da tinta para criar linhas verticais e horizontais (Figura 1). A técnica do empastamento também foi a escolhida por Velloso, em Pintura horizontal

¹²¹ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de pesquisa. [Pasta da artista]. Entrevista. Curitiba 24/10/79.

¹²² Cf. ARAUJO, Adalice Maria de. Carlos Eduardo Zimmermann, da iconografia do tempo perdido. Diário do Paraná. Curitiba, 17/09/1972.

violeta, com o uso de tinta a óleo com diferentes tratamentos de textura, distinguindo, assim, áreas na superfície da tela (Figura 4).

O empastamento da tinta era uma prática existente no meio artístico de Curitiba desde antes da entrada da abstração. Hermann Schiefelbein¹²³, Freyesleben¹²⁴ e Miguel Bakun¹²⁵, de maneiras bastante peculiares, também utilizavam espessura de tinta demarcando movimento e ritmo de suas pinceladas. A novidade trazida pela prática da abstração em relação à produção desses artistas da figuração moderna, estava no uso do empastamento como maneira de criar uma textura diferente da conseguida com o movimento e ritmo das pinceladas, como a textura das linhas verticais e horizontais da Pintura I, de Fernando Calderari.

Então, nos Salões começaram a aparecer alguma coisa que não era figura. Então, a gente já ficou, mais ou menos, ligado e começou a perceber certos valores da arte abstrata, que a gente não via na outra pintura, por exemplo, a matéria, a textura, coisa que a gente não via na pintura tradicional. Relacionava isso com pincelada, e não como um valor em si.¹²⁶

Tal efeito de textura também poderia ser obtido pela utilização de um suporte que, em si mesmo, já trouxesse uma textura diferenciada: a estopa no lugar da lona de algodão comumente utilizada na fabricação das telas. Com toda a certeza, Calderari teve a oportunidade de ver pinturas com suporte em estopa nas Bienais de São Paulo e no 18º Salão Paranaense de Belas Artes (1961), no qual foi exposta a pintura Composição em castanho, de Fernando Velloso, seu colega de reuniões da Cocaco. Antes disso, em 1956, no 13º SPBA, João Groff¹²⁷ já havia exposto uma pintura de paisagem, Eritrina, cuja tela era feita de estopa.

Ainda em relação aos materiais artísticos, os artistas locais tinham acesso a tintas industriais nacionais vendidas em Curitiba, e tintas importadas, que traziam da cidade de São Paulo para executarem suas pinturas. Fernando Velloso, ao retornar da França, em 1961, trouxe consigo materiais artísticos profissionais:

¹²³ Pintor nascido em Schwerte Ruhr/Alemanha, em 1885. Depois da Primeira Guerra Mundial transfere-se para o Brasil e em 1928 realiza sua primeira exposição em Curitiba, depois de já ter passado por União da Vitória/SC e por São Paulo.

¹²⁴ Pintor nascido em Curitiba (1899-1970), foi aluno de Alfredo Andersen. Foi um dos professores fundadores da EMBAP, onde deu aulas de pintura de paisagem.

¹²⁵ Pintor nascido em Marechal Mallet/PR em 1909. Em 1937 instalou ateliê em Curitiba onde viveu até 1963, em seu falecimento.

¹²⁶ CALDERARI, Fernando. Apud CAMARGO, op. cit. Anexo.

¹²⁷ Importante colecionador de arte paranaense, fotógrafo, jornalista e pintor.

“quando vim da Europa, trouxe a mala cheia de material. Então, eu pude por muito tempo ainda usufruir dessas tintas que eu tinha trazido”.¹²⁸

Além da utilização de estopa como suporte para as pinturas, alguns artistas também passaram a utilizar a madeira, como na pintura sem título, de Loio-Pérsio, a qual, além de receber a aplicação da tinta a óleo, também podia sofrer ranhuras e incisões feitas com o uso de um formão (Figura 2). Também era utilizado, às vezes, um acúmulo de materiais e procedimentos técnicos, como fez Antonio Arney em sua obra Para amanhã sem falta; nessa pintura, o artista usou madeira, betume, papel e parafusos, trabalhando com a colagem e empastamento do betume produzindo texturas (Figura 3).

Logo que Fernando Velloso retornou da França, manifestou sua posição a respeito das novas técnicas e da pintura abstrata com que havia tido contato quando do estágio no ateliê de André Lhote:

Acho que a textura age de forma tão importante sobre o espectador como a cor, o desenho, a composição, elementos eternos da pintura. [...] A pintura abstrata é apenas uma renovação dos símbolos e dos signos usuais da pintura depois de tão longo tempo, adaptados ao nosso mundo, à época em que vivemos.¹²⁹

Como tantos outros, Velloso e Calderari são artistas que fizeram parte de um grupo que buscava se diferenciar de seus mestres, contrapondo-se a eles naquilo que consideravam acadêmico e ultrapassado em arte: a figuração. Contudo, a formação obtida por meio de seus mestres, aqueles ultrapassados, não foi questionada e nem contraposta, mas sim reforçada. Os valores de uma pintura de qualidade, disseminados na EMBAP, foram aceitos e praticados pelos jovens artistas, como Velloso e Calderari.

A proposta de renovação pretendida era ambiciosa, mas a mudança não foi tão grande, pois os mestres não foram superados, mas, em grande parte, seguidos. A luta pela modernização do meio artístico de Curitiba, almejada por aquele grupo de artistas no final da década de 1950, concretizou-se no início dos anos 1960, e caracterizou-se, nas palavras de Velloso, como “uma renovação de símbolos”, não uma ruptura dos valores artísticos praticados até então.

¹²⁸ VELLOSO, Entrevista.

¹²⁹ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta do artista]. BACK, Sylvio C. Velloso um abstrato universal. Panorama, Curitiba, 1961, p. 44-47.

A escolha de matérias e técnicas está relacionada às trajetórias pessoais dos artistas. Nesse aspecto, Loio-Pérsio constitui-se em um bom exemplo. Ele participou do grupo de reuniões da Cocaco, conhecia o meio artístico local e escolheu transferir-se para São Paulo e, mais tarde, para o do Rio de Janeiro. A opção de Loio-Pérsio de sair de Curitiba deu-se em parte porque o espaço de produção da arte era restrito, nos anos 1950 e 1960. Era difícil conseguir informações novas, e o acesso a materiais artísticos de qualidade era complicado e caro. Também era difícil expor, porque esse espaço já estava ocupado por artistas consagrados, como os discípulos de Andersen e professores da EMBAP.

Loio-Pérsio passou seu período de formação em arte em Curitiba, mas isso não significa dizer que enquanto viveu em São Paulo sua inquietação e curiosidade diminuíram. Ele foi para São Paulo em busca de um meio que propiciasse a um jovem artista mais segurança profissional: “São Paulo é melhor pra gente em tudo e por tudo, especialmente pra trabalhar, pois que se trabalha quase à força”.¹³⁰

Segundo Vera Regina Baptista, enquanto Loio-Pérsio viveu em Curitiba, ele experimentou, de maneira autodidata, uma grande variedade de materiais e técnicas, como desenho sobre papel, têmpera guache sobre papel e madeira, xilogravura, óleo sobre papel, madeira e tela, e tinta acrílica sobre madeira e tela.¹³¹ Essas experimentações, por um lado, auxiliam na compreensão das características de tradição pictórica em que se apóiam as escolhas de Loio-Pérsio e, por outro, mostram o conjunto de técnicas e de materiais que estavam disponíveis para ele.

O suporte da pintura sem título de Loio-Pérsio sofreu incisões a formão. O que, não por acaso, nos faz lembrar da experiência do artista com a técnica da xilogravura, que consiste em desenhar com o auxílio de buril ou formão sobre uma prancha de madeira, na qual se aplica a tinta e carimba o papel. O aprendizado desta técnica, aliada à inquietude pessoal de Loio-Pérsio, possibilitou-lhe pensar e realizar uma pintura que uniu alguns dos procedimentos de xilogravura aos de pintura, em 1964. Provavelmente, Loio-Pérsio aprendeu as técnicas da xilogravura, no início da

¹³⁰ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Cento de Pesquisa. [Pasta do artista]. Carta manuscrita de Loio-Pérsio para Fernando Velloso. São Paulo, março de 1958. p. 1.

¹³¹ BAPTISTA, op. cit. p. 32-36.

década de 1950, em Curitiba, no Clube da Gravura¹³², dirigido por seu amigo Nilo Previdi. Um outro meio de Loio-Pérsio ter tido condições de aliar as ranhuras de formão à pintura, foi em sua estadia em São Paulo durante a década de 1960, onde ele pôde ter visto proposições artísticas semelhantes.

Durante o período em que Loio-Pérsio esteve em São Paulo, sua pesquisa artística tentava, de diversas maneiras, desconstruir o modo de composição equilibrada e harmoniosa que havia aprendido em Curitiba, e que seus “amigos cocacos” continuaram praticando e defendendo pelo menos durante a década de 1960. No trabalho sem título, de Loio-Pérsio, de 1964, podemos observar seu exercício de composição não harmoniosa pela saturação de elementos que constituem a imagem: muitos traços coloridos inclinados e inúmeros pontos de cor e ranhuras (Figura 2).

Essa característica da pintura de Loio-Pérsio é importante porque demonstra que os artistas que trabalhavam em Curitiba, naquele período, tinham mais opções de modernização do que aquela mera “renovação de símbolos” mencionada por Velloso. Os ensinamentos dos discípulos de Andersen podiam ser questionados e modificados; a pintura podia partir de outros princípios, como os utilizados por Loio-Pérsio. Isso era possível porque nos SPBAs, a partir de meados dos anos 1960, estavam sendo expostas obras de artistas consagrados de todo o Brasil que tratavam de diferentes maneiras a prática da composição.¹³³ Entretanto, jovens artistas, como Fernando Calderari, Fernando Velloso, João Osório Brzezinski, entre outros, optaram por seguir seus mestres no que eles ensinavam como sendo elementos de uma pintura de qualidade: harmonia e equilíbrio na composição.

A questão da composição também pode ser explorada a partir da obra de Antonio Arney. Em Para amanhã sem falta, Arney trabalhou com madeira, jornal, betume e parafusos de metal (Figura 3). Autodidata, Arney teve experiência com

¹³² A criação de tal clube ocorreu em 1951, graças às visitas de Carlos Scliar a Curitiba, que trazia informações sobre o Clube da Gravura de Porto Alegre para os artistas curitibanos que freqüentavam a Garaginha de Violeta Franco. Esse espaço funcionava como um ponto de encontro de artistas como Fernando Velloso, Loio-Pérsio, Alcyr Xavier, Nilo Previdi, entre outros. Mais tarde, como mencionamos, o Clube da Gravura seria transformado no Centro de Gravura do Paraná.

¹³³ JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 90-122.

trabalhos de marcenaria, cujo ofício aprendeu com seu pai. Também teve contato com informações artísticas por intermédio do Círculo de Artes Plásticas do Paraná (CAPP).

Com a experiência obtida a partir da prática da marcenaria, conhecimento fundamental para a execução de suas obras, mais as obtidas nas aulas de desenho, pintura e história da arte, no Círculo de Artes Plásticas, Antonio Arney inteirou-se de técnicas referentes à colagem e ao trabalho com a cor, como também sobre a utilização de novos materiais para a prática da pintura e da abstração.

Meu primeiro contato foi em 1956 (sic) com o Grupo denominado Círculo de Artes Plásticas do Paraná que funcionava a (sic) Biblioteca Pública. De lá para frente minha figuração foi sendo suplantada pela ampla possibilidade de expressão pela pesquisa de materiais. A partir de 66 comecei a utilizar parafusos, papel jornal, que todo mundo – ainda – considera como elementos inferiores ou inúteis.¹³⁴

A pesquisa por novos materiais para a pintura foi uma prática bastante comum dos artistas representantes do abstracionismo em Curitiba. Podemos observar isso, se não em todos, na maioria dos que atuavam em Curitiba da década de 1960.¹³⁵ O primeiro a expor no SPBA uma pintura que se valia da madeira foi Jorge Carlos Sade, em 1962, para quem: “É difícil falar de minha pintura, porque ela não é só pintura. É madeira, tinta, cola, pregos e muito trabalho”.¹³⁶ A pintura de Sade recebeu duríssimas críticas por parte de artistas vinculados ao SPBA, de 1962. Na ocasião, Vicente Jair Mendes declarou: “somente não aceitaremos, de maneira alguma, ‘marceneiros’ metidos a pintor”.¹³⁷ Depois disso, nenhum artista local participou do SPBA com uma pintura com madeira. Somente cinco anos mais tarde, Arney, que tinha em seu currículo uma estreita ligação com a marcenaria, executou sua pintura e arriscou: “Gostei do trabalho, mas não estava confiante. Minha

¹³⁴ Nas mãos de Arney. Diário do Paraná, Curitiba, 10/05/1976. Provavelmente, há um erro de composição no texto, ou uma confusão por parte do artista: o contato com o Círculo de Artes Plásticas do Paraná não pode ter sido anterior a 1959.

¹³⁵ A título de informação, podemos mencionar que Fernando Velloso inseriu rendas antigas em suas pinturas; Fernando Calderari utilizava espessantes nas tintas, areia, plástico derretido; João Osório Brzezinski acrescentava retalhos de juta e tecidos estampados. Entre outros contemporâneos paranaenses que também tinham essa pesquisa com materiais não convencionais, estão Luiz Gastão, Paulo Menten, Jaime Pusch, Jefferson César e Márcia Simões.

¹³⁶ Apud: JUSTINO, op. cit. p. 96. Antonio Arney e Jorge Carlos Sade foram colegas no Círculo de Artes Plásticas do Paraná e de lá trouxeram seu interesse pela pesquisa de novos materiais, como pudemos ver por meio do depoimento de Arney.

¹³⁷ O Salão do Paraná na Berlinda. O Estado do Paraná. Curitiba, 09/01/1963.

mensagem poderia não encontrar eco”. Contudo, sua pintura foi premiada e bem recebida pela crítica.¹³⁸

A pesquisa de novos materiais para pintura abstrata estava ligada à intenção de conseguir aplicar à superfície pictórica texturas cada vez mais diferenciadas, próprias de cada pintor. Com o passar dos anos, a pesquisa de novos materiais foi migrando da aplicação de texturas nas pinturas para uma situação de consciência do artista das características sociais do local onde vive, como ocorreu com a obra de João Osório Brzezinski.

Numa entrevista da época, por exemplo, João Osório afirmava que o artista brasileiro, se não pensa mais em regionalismos, entretanto sente-se tolhido pela “impossibilidade de acesso a materiais atuais” restando-lhe assim incorporar “nosso subdesenvolvimento”, devendo realizar “obras com os materiais que temos à mão com facilidade, na base de adaptações, que se transformariam numa espécie de visão cabocla da tecnologia atual”.¹³⁹

Paralelamente à pesquisa de materiais artísticos, a abstração geométrica também inseriu inovações em ao uso de materiais e ao aprimoramento técnico, como o aparecimento das tintas acrílicas, como mostra a pintura Geodésia, de Osmar Chromiec. Essa pintura, de 1971, foi executada em acrílico sobre tela, colada em quatro módulos de madeira, unidos no verso por parafusos, arruelas e porcas, nas dimensões totais de 1m de altura por 1m de largura (Figura 5).

De uma maneira geral, os pintores que faziam uso da tinta acrílica em Curitiba não encontravam nesse meio nenhum local onde pudessem ter aulas das técnicas de manipulação dessa tinta que, por seu processo de secagem ser muito mais rápido, diferenciava-se da técnica de uso da tinta a óleo. Outra dificuldade era a de adquirir esse tipo de material. Segundo Ruben Esmanhotto:

Não havia loja que vendesse [tinta acrílica] aqui em Curitiba. Era uma coisa muito precária. Eu conseguia algumas tintas, um pouquinho de material para experimentar de uma pessoa que não se deu bem com o material. [...] E eu tinha um outro amigo, que mudou daqui [Curitiba] para São Paulo, e que dizia: “em São Paulo tem umas lojas com material importado...!”¹⁴⁰

Como já ocorria com os artistas que utilizavam a tinta a óleo, e que queriam um material mais durável e de qualidade profissional, os que usavam tinta acrílica

¹³⁸ Vencedor do Salão Paranaense quer que apareçam novas formas de arte. O Estado do Paraná, Curitiba, 07/12/1966.

¹³⁹ ARAÚJO, Adalice. Apud FREITAS, op. cit. p. 116.

¹⁴⁰ ESMANHOTTO, Ruben. Entrevista. Curitiba, 03/02/2006. Duas fitas, 83:74 min. Ruben Esmanhotto e pintor autodidata, nascido em 1954, em Curitiba.

tinham que comprar esse material em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Para não gastarem muito com tintas importadas, pois “o preço era proibitivo”, segundo Esmanhotto, os artistas compravam pigmento em pó e resina acrílica, para eles próprios fazerem suas tintas, pesquisando a durabilidade, errando, acertando, até descobrirem uma maneira própria de produzi-las (mais líquidas ou mais densas) e de utilizá-las nas suas pinturas.

A primeira pintura em acrílico apresentada em um Salão Paranaense foi a obra Cinco moças passeando, da artista carioca Cybèle Varela, em 1967, na 24ª edição do SPBA. Antes de Geodésia (1971), outro artista paranaense, Tokio Sato, apresentou a obra Os jovens protestam, no 26º SPBA, em 1969. A partir de 1970, com os trabalhos de artistas como Osmar Chromiec, Rogério Dias, Ruben Esmanhotto e Suzana Lobo, a tinta acrílica e suas técnicas em pintura foram sendo popularizadas no meio artístico de Curitiba.

A pintura Geodésia, idealizada e executada em módulos que podem ser manipulados e montados de diferentes maneiras, reforça a informação sobre a presença da produção concretista e neoconcretista brasileira em Curitiba. Isso por que uma das discussões levantadas por esse tipo de produção foi a da participação do observador dada a consideração de a pintura ser, além de uma imagem, um objeto que pode ser manipulado.¹⁴¹ No Brasil, as obras de Lígia Clarck e Hélio Oiticica mostram a passagem de uma produção artística tradicional na relação observador-obra, para uma em que foi exacerbada essa relação, de modo a tornar indistinto o que é obra, o que é observador.

Ao lado da produção bidimensional¹⁴² na Curitiba da década de 1960, de maneira bastante incipiente colocava-se uma produção artística tridimensional¹⁴³, realizada por artistas que fizeram parte da mesma movimentação que possibilitou a entrada da abstração no Paraná. A produção tridimensional anterior a “dos cocacos” era bastante incipiente, e representava a categoria figurativa. É importante

¹⁴¹ ARAUJO, op. cit. p.634-636.

¹⁴² Com esse termo nos referimos às obras plásticas nas linguagens da pintura, do desenho, da gravura e da fotografia.

¹⁴³ Em nossa análise, esse termo refere-se a linguagens artísticas como a da esculturas, objetos e instalações.

mencionar que os escultores que produziam esse tipo de obra, e que detinham informação técnica para tanto, não repassaram seus conhecimentos para nenhum artista da geração de 1960. Nos Salões anteriores ao de 1960, encontramos esculturas em metal fundido, gesso, cerâmica, e madeira, de artistas como, João Turin, Erbo Stenzel, Oswaldo Lopes, Adelaide Knauer e Franz Hohenlohe entre outros, todos com trabalhos figurativos.

Nesse aspecto, observando a escultura abstrata Forjado I, de Paulo Gnecco, de 1960, notamos o uso de retalhos de metal forjados e da solda para uni-los (Figura 8). Gnecco foi o primeiro artista local a utilizar esta técnica e material. Não houve, antes de 1960, qualquer outra ocorrência desse tipo de técnica no Salão Paranaense, em obras de artistas locais ou de outros estados brasileiros, mesmo em propostas figurativas. Renato Pedroso também trabalhou com esculturas em metal, com a técnica da soldagem. A escultura abstrata Touro, de 1966, é composta de peças mecânicas soldadas e fixadas sobre uma base de madeira (Figura 9).

Não foi possível precisar como, e quando, Paulo Gnecco teve acesso a informações relativas ao material e procedimentos técnicos usados por ele, e muitos outros artistas curitibanos durante as décadas de 1960 e 1970. Contudo, temos a certeza de que, anteriormente a 1960, não havia escultor local que ensinasse, em seu ateliê, qualquer técnica em escultura (soldagem, fundição ou esculpir em pedra). Segundo Elvo Benito Damo, os escultores locais que fizeram estágios na Europa, após retornaram ao Brasil, não repassavam seus conhecimentos obtidos no exterior:

o Zaco [Paraná] optou por ficar no Rio de Janeiro, e dar aula na Belas Artes de lá. O [João] Turin se enfurnou no ateliê e não teve alunos! O Erbo [Stenzel] deu aula na Belas Artes [EMBAP], mas de anatomia, não passou adiante nada. Então, se o Erbo sabia trabalhar em pedra, ninguém ficou sabendo trabalhar em pedra depois dele. O Turin que fazia os trabalhos dele em fundição de bronze. Ele só fazia modelagem em barro, passava o modelo para o gesso e mandava para o Rio, para fazer a fundição lá. Então, não sobrou nada, ninguém sabia absolutamente nada.¹⁴⁴

Na EMBAP, eram ensinadas as técnicas de modelagem em argila, na disciplina Modelagem, por João Woiski,¹⁴⁵ e de baixo-relevo, na disciplina

¹⁴⁴ DAMO, Elvo Benito. Entrevista. Curitiba, 14/12/2005. Duas fitas, 78:45 min. É importante apontar que a produção dos escultores mencionados por Elvo Benito Damo era de esculturas figurativas.

¹⁴⁵ Pintor e escultor nascido em Curitiba onde morou até 1950, quando se transferiu para São Paulo. Foi um dos professores fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Escultura, por João Turin. Mesmo Renato Pedroso tendo cursado Pintura na EMBAP, não foi nela que aprendeu sobre escultura. Paulo Gnecco, por sua vez, foi um autodidata, e também não teve acesso às técnicas de solda em ateliês de escultores em Curitiba, como informou Elvo Benito Damo.

Essas características do meio local, relacionadas à prática da escultura, corroboram a hipótese de que Paulo Gnecco, pioneiro nesse tipo de escultura em Curitiba, viu e apreendeu as técnicas de manufatura de escultura em metal durante o período em que residiu em São Paulo, enquanto cursava a faculdade de medicina. Durante esse período, Gnecco teve, ao menos, a oportunidade de ver trabalhos como a Coluna neoconcreta, de Franz Weissmann, em ferro com solda, na IV Bienal de São Paulo (1957).

Como já indicamos, Paulo Gnecco foi o primeiro artista a expor uma escultura abstrata no Salão Paranaense, em 1960. Esse fato torna-se ainda mais excepcional porque o artista não tinha o respaldo de uma tradição em escultura em Curitiba, nos mesmos moldes da pintura, que contava com Alfredo Andersen e seus discípulos. Como mencionou Elvo Benito Damo, as técnicas de escultura praticadas em Curitiba, pelos escultores João Turin, Zaco Paraná e Erbo Stenzel, não eram repassadas aos jovens artistas locais. Esse era um dos fatores que impunha maiores dificuldades àqueles que pretendiam seguir suas carreiras artísticas como escultores.

Na escultura Touro (1966), Renato Pedroso empregou peças em metal que normalmente eram utilizadas com outra função: partes de uma engrenagem mecânica qualquer. Esse procedimento foi utilizado por muitos outros escultores, na década de 1960: por exemplo, no 22º SPBA (1965), Elke Hering, artista de Santa Catarina, recebeu Medalha de Ouro com três esculturas em metal com soldagem.

Podemos considerar que Renato Pedroso teve contato com esse tipo de escultura e de técnica nos Salões Paranaenses, ou por intermédio do próprio colega da Cocaco, Paulo Gnecco, passando a utilizá-la. “Sempre achei interessante as formas nos ferro-velhos, então resolvi soldar o material e criar novas formas a partir das existentes. [...] o trabalho com o ferro-velho exigia mais uma montagem [das peças ou partes] do que propriamente uma escultura”.¹⁴⁶ Na escultura Touro, a

¹⁴⁶ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta do artista]. Renato Pedroso: A sucata e a escultura. Revista do Curitibano. Curitiba. p. 12-13.

única peça de metal que foi transformada pelo artista é a que se parece com o chifre de um touro real, as outras sofreram uma “montagem” por meio da solda (Figura 9).

Outro aspecto que devemos apontar é que a dimensão das obras de arte executadas no período de 1960-1970 mantinha uma escala de fácil manipulação, ou seja, as obras eram pequenas, ocupando pouco espaço (ver figuras de 1 a 9). Em função dessa característica, o espaço físico da produção da arte, os ateliês, era também um espaço pequeno, como um dos quartos das casas dos artistas ou uma sala em um prédio comercial.¹⁴⁷ Mesmo no caso de artistas escultores, como as esculturas não ultrapassavam a escala humana, os ateliês não precisavam ser grandes, bastava um cômodo, com circulação de ar e sistema elétrico com capacidade para suportar equipamento de solda.

Até o momento, as considerações que vimos apresentando nos conduzem à percepção de que o espaço de produção de obras de arte plástica, em Curitiba, nas décadas de 1960 e 1970, mantinha ligações com o espaço de formação em arte, formal ou informal, na medida em que os padrões de qualidade da arte ainda eram aqueles ensinados pelos discípulos de Andersen. No entanto, o espaço de produção também se afastava do espaço de formação, porque este não conseguia absorver e repassar às novas gerações de estudantes as transformações da arte e das práticas artística ocorridas na Curitiba daquele tempo.

2.1.2 Finalização das obras de arte: títulos e molduras

Em sua análise dos romances de Defoe, Richardson e Fielding, Ian Watt discutiu a relevância do modo como os autores escolhiam os nomes para seus personagens em função das crenças da época na experiência individual, em contraposição ao que se produzia até então calcado na tradição coletiva. Desse modo, o nome do personagem servia para mostrar que aquele personagem deveria

¹⁴⁷ Dos ateliês que visitamos, para entrevistar os artistas, observamos que o de Fernando Calderari ocupa dois quartos de seu apartamento, como na casa de Ruben Esmanhoto. O de João Osório Brzezinski é uma sala no terraço de seu apartamento. O ateliê de Fernando Velloso atualmente ocupa duas salas de um edifício comercial. Esses artistas continuam produzindo obras com a mesma escala daquelas dos anos 1960 e 1970.

ser visto “como uma pessoa particular, e não como um tipo”.¹⁴⁸ Raciocínio semelhante pode ser estendido ao processo de escolha dos títulos de obras de artes plásticas. Os títulos escolhidos para as obras contribuem para entendermos que, para cada nova categoria estética inserida no meio artístico de Curitiba, se colocava uma nova forma de nomear as obras de arte. Assim, o título, além de identificar a obra, também colabora para reforçar as características da categoria estética à qual a obra pertence.

Mais que isso, a análise dos títulos ainda contribui para alcançarmos a recepção das obras no momento de seu contato com o público, porque, quando o artista cria um título para sua obra, ele está pensando que com isso auxilia no entendimento do todo da obra. Os títulos também reforçam as características da categoria estética escolhida pelo artista para a execução de sua obra e, assim, o título contribui também para o observador conhecer mais a respeito de tal categoria estética.

Em obras figurativas anteriores a 1960, era usual a utilização de títulos que faziam referência a elementos constitutivos da imagem representada, como Sol de inverno, de Miguel Bakun (1947), Jardineira, de Isolde Höte (1948), Lavradores, de Previdi (1950), A feira, de Garfunkel (1953), Boiada, de Arthur Nísio (1957) e Menino, de Álvaro Borges (1959). Grande número de títulos de obras figurativas também agregava algum tipo de informação necessária à sua compreensão, como Tomada do Monte Castelo, de Arthur Nísio (1947), Busto de João Turin, de Erbo Stenzel (1949), Domingo no Passeio Público, de Garfunkel (1955) e Fragmento litorâneo, de Fernando Velloso (1958). Também são encontrados títulos que ligavam as obras a um gênero artístico, como Retrato, Figuras, Paisagem, Natureza-morta, Marinha e Nu. De modo geral, todos esse títulos faziam sentido quando relacionados às obras, porque a associação entre o que era representado e o significado do título era direta.

Nas obras abstratas produzidas a partir de 1960, observamos uma grande diferença na escolha dos títulos Forjado I, de Paulo Gnecco, Pintura I, de Fernando Calderari e Pintura horizontal violeta, de Fernando Velloso, indicam a linguagem

¹⁴⁸ WATT, Ian. A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 11-54.

trabalhada (escultura e pintura) e discriminam a obra mediante numeração e em referência às cores. A esses títulos somam-se outros, como Composição I, II e III, Varição I, II e III, Grande Vermelho, Experimental um, Formas.¹⁴⁹ Essa nova maneira de atribuir títulos às obras, trazida pela abstração, pode ser observada desde o início dessa prática artística em Curitiba. Com esses títulos, os artistas queriam *fazer ver* a nova categoria de arte trabalhada por eles: a abstração. Por meio dos títulos, os artistas davam acento às características visuais importantes em seus trabalhos, como cores, composição e técnica.

A abstração praticada na Europa já propunha esses novos títulos, como mostram as pinturas de artistas como Kazimir Malevich, (Quadrado Preto, de 1914-15), Vasili Kandinsky (Pintura com manchas vermelhas, de 1914), Piet Mondrian (Composição 1916, de 1916), Fernand Leger (Contrastes de formas, de 1913)¹⁵⁰. Esses títulos não proporcionam um maior entendimento da imagem pintada, mas traduzem o que as imagens são: um quadrado preto, uma mancha vermelha, uma composição de formas, uma “renovação de símbolos”. Ou ainda, lembrando Pierre Francastel, as obras abstratas foram a forma pela qual os artistas, a partir do século XX, representavam o espaço que viam: plano, com múltiplas superfícies e áreas de cor.¹⁵¹ E os títulos para essas obras não podiam mais ser aqueles indicativos de uma visão de mundo que se representava pela mimese.

Em obras abstratizadas, por sua vez, na virada da década de 1950 e no transcorrer da década de 1960, era muito comum, em Curitiba, a utilização de títulos que faziam referência ao que havia sido abstraído pelo artista, como Natureza-morta, de Rubens G. C. Cabral e Marinha, de Helena Wong.¹⁵² Em Touro, de Renato Pedroso, o título ajuda ao observador a reconhecer na obra abstratizada a imagem do animal designado.

Já na obra de Loio-Pérsio e na de muitos artistas que optaram por não colocar título em seus trabalhos, essa ausência mostra que o artista entendia que as informações necessárias para a compreensão da obra estavam exclusivamente nela

¹⁴⁹ JUSTINO, op. cit. p.261-272.

¹⁵⁰ FRANSCINA, Primitivismo... p. 182-262.

¹⁵¹ FRANCASTEL, op. cit. p. 226-244.

¹⁵² JUSTINO, op. cit. p. 254-293.

própria. De certo modo, quando um artista não utiliza um título em sua obra isso demonstra que ele não lançou mão desse subterfúgio para direcionar a leitura da obra, que fica inteiramente a cargo do observador. Essa prática, contudo, não se generalizou entre artistas participantes dos Salões Paranaenses, em que pese aí o processo de seleção a que eram submetidos. A primeira ocorrência de uma obra não intitulada no SPBA foi só em 1969, em um desenho de um artista carioca. Quase dez anos depois, em 1977, um artista residente em Curitiba, participante do 34º SPBA expôs uma pintura sem título, Osmar Chromiec.

É importante mencionar que a não intitulação de obras de arte começou com a prática da abstração, em casos bastante esporádicos, como nas pinturas de Alexander Rodchenko, de 1920, de Clyford Still, de 1953, e nos desenhos de Mira Schendel, de 1964.¹⁵³ Tal prática foi se popularizar entre os artistas brasileiros a partir da década de 1970, em obras como as esculturas de Amilcar de Castro e de Sérgio Camargo e nas pinturas de Eduardo Sued, de 1985.¹⁵⁴

Em um outro registro, os títulos também podem ser vistos como sendo mais um elemento da própria obra. Tal é o caso, por exemplo, do título da pintura de Antonio Arney, Para amanhã sem falta, que não faz referência a nada relativo à imagem pintada. Esta obra é representativa do grupo de artistas de Curitiba que pesquisava novos materiais tirados do cotidiano urbano da época, e o título parece ser mais um elemento colado a ela, como o são os parafusos e os retalhos de papel jornal (Figura 3). A frase “para amanhã sem falta” denota a realização de um serviço qualquer, para o qual é estipulado um prazo revestido de imperativa urgência. Os títulos de duas outras obras de Arney inscritas no SPBA de 1966, mas recusadas, corroboram para entendermos a relação do trabalho do artista com o cotidiano dos prestadores de serviço e outros profissionais: Estamos trabalhando e Uma hora mais ou menos.¹⁵⁵

¹⁵³ FRANSCINA, Modernismo... p. 189 e 60. NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 33-34.

¹⁵⁴ NAVES, op. cit. p. 29, 31, 226-227.

¹⁵⁵ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Livro do SPBA]. 23º. SPBA – DC – 1966 – Vol. I, II e III. Ficha de Inscrição do 23º de Antonio Arney. Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba, 17/11/1966.

Com as obras abstratas geométricas, os títulos atuavam da mesma maneira. Na pintura Geodésia, de Osmar Chromiec, percebemos uma relação proposital com a matemática ou a geometria através do título e das formas empregadas na obra.¹⁵⁶ Esse tipo de relação através do título é bem comum em obras de arte abstratas geométricas, como Relevo Espacial, de Hélio Oiticica, e Múltiplos e Espaço circular em cubo virtual, de Franz Weissmann.¹⁵⁷ Esses títulos contribuem para reforçar as características matemáticas e geométricas das imagens, na mesma intensidade que direcionam a apreciação da obra nessa direção, bem como para associações com outras obras de arte dessa categoria estética.

Na figuração da década de 1970, mais especificamente nos trabalhos de Suzana Lobo e Carlos Eduardo Zimmermann, observamos a existência de uma narrativa nem sempre facilmente decifrada. Contudo, percebemos nas pinturas a escolha por categorias artísticas (a nova figuração e o hiper-realismo) em que são privilegiadas as imagens do cotidiano ou relacionadas à realidade das cidades daquela época. Por outro lado, as intenções dos artistas, mesmo que não anunciadas explicitamente nas imagens pintadas ou desenhadas, estão sugeridas por meio das categorias da nova figuração e do hiper-realismo, que pressupõem a existência de uma narrativa, um ‘alerta’, para Suzana Lobo, um ‘conteúdo’, para Zimmermann.

O título Poluída até certo ponto nos informa sobre uma condição do todo da imagem, sobre a figura feminina representada nua e sem rosto e sobre o “alerta constante da narrativa (Figura 6). Presentificação passional (porta-luvas da consciência), por sua vez, atua de maneira bastante assertiva na significação da imagem, fazendo com que aquilo, que até então era só uma torneira dentro de uma gaveta, ganhasse uma dimensão surrealista (Figura 7).

Segundo Paulo Sergio Duarte, na década de 1970, no Brasil, “os jogos de linguagem sugeridos pela poesia dos anos 1950 adquirem novo estatuto. Os títulos das obras, mais que nunca, complementam e atuam na determinação dos

¹⁵⁶ Geodésia é a ciência que estuda a forma e as dimensões da Terra buscando determinar, também, o seu campo externo de gravidade. Em suas aplicações considera a curvatura da Terra na busca do melhor referencial de pontos de coordenadas conhecidas, permitindo a melhor definição da superfície terrestre e do seu campo de gravidade. In: <http://www.cefetgo.br/geomatica/geodesia.htm>

¹⁵⁷ NAVES, op. cit. p. 175-176.

significados”.¹⁵⁸ Ou seja, muitas das intenções dos artistas, com relação à interpretação das obras, estão declaradas nos títulos delas, para que o observador relacione as informações das imagens às dos títulos.

O título, assim, a cada momento, apareceu com uma função diferente. Para a abstração da década de 1960, ajudou a diferenciar essa categoria da anterior, a figuração, e serviu para reforçar as características da composição das obras para o leitor. Para a abstração geométrica da década de 1970, os títulos tiveram a função de re-enfatizar as intenções objetivas, geométricas e matemáticas, dessa categoria. E, finalmente, para a figuração dessa mesma década, os títulos agregaram significações não explicitadas nas narrativas das imagens.

Uma vez concretizada a obra e, de certo modo, identificada por um nome, o artista passa a trabalhar com a necessidade de finalizar a obra para expô-la, ou melhor, de pensar em como apresentar seu trabalho ao público. A escolha de como finalizar a obra de arte plástica implicava, no caso de pinturas, em definir que tipo de moldura seria o mais adequado. Durante a década de 1960, ainda não havia a opção de mostrar pinturas sem moldura ou esculturas sem base. Segundo Fernando Velloso, naquela época, o profissional com que os artistas podiam contar para esse tipo de trabalho “era um velho italiano chamado Scodeler, que durante muitos anos foi o único moldureiro daqui de Curitiba. Ele fazia moldura usando os perfis que serviam industrialmente para fazer as meia-canais e sancas usadas nas casas de madeira da época; esse material era o que servia”.¹⁵⁹

As molduras das obras de Velloso, Calderari, Loio-Pérsio e Arney são simples, ou seja, não competem em ornamentação com a pintura; isso significa dizer que elas tinham mais a função de proteção do que estética. A escolha por uma moldura simples para as pinturas abstratas proporcionava uma visualização da obra mais direta, com menor desvio de atenção, muito diferente das molduras usadas em obras figurativas, que eram sempre muito ornamentadas, com entalhes e pátinas douradas.

¹⁵⁸ DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. p. 70-71.

¹⁵⁹ VELLOSO, Entrevista.

Na década de 1970, os artistas já dispunham da possibilidade de expor seus trabalhos sem molduras, como é o caso da pintura Geodésia. A escolha de Chromiec em não emoldurar sua pintura tem uma justificativa estrutural, já que os módulos de sua obra podem ser montados em diferentes ordens cada vez que for exposta (uma moldura poderia não permitir esse jogo com os módulos). A escolha de não utilizar moldura está também relacionada a uma discussão a respeito da dissolução da moldura como um elemento de separação entre a pintura e o mundo, realizada pelo neoconcretismo. Segundo Mário Pedrosa, “Lygia (Clark) arrebitou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois, [...] rompeu com a noção mesma do quadro e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos”.¹⁶⁰

Na pintura, Poluída até certo ponto, Suzana Lobo optou por uma moldura de filete de alumínio, tipo de moldura muito usado no período. Zimmermann, por sua vez, também bastante influenciado por um acabamento para desenhos que era moda na época, colou o papel de seu desenho sobre um suporte em Mdf e plastificou o quadro.

No caso de esculturas, os artistas precisavam escolher, além do título, a base para elas. Como no caso das pinturas abstratas da década de 1960, não havia ainda a possibilidade de se expor esculturas sem base. Paulo Gnecco utilizou uma base de madeira em forma de prisma, e Renato Pedrosa, uma placa de madeira. Em ambos os casos a base era absolutamente necessária, em função da sustentabilidade das peças na posição idealizada pelos artistas.

Até o final da década de 1960, ensinar arte era ensinar pintura. E não se ensinava qualquer pintura, mas aquela de cavaletes, de pequeno formato, produzida em pequenos ambientes como um dos quartos da casa do artista. Ademais, ainda se fazia presente a preocupação de que o ato de produzir arte mantivesse a qualidade que toda boa pintura tinha que ter, mesmo tratando-se de uma abstração: a composição e o equilíbrio, seguindo os ensinamentos dos discípulos de Andersen.

A entrada de novas categorias estéticas, o uso de materiais e técnicas, a utilização de títulos, molduras e bases, todos esses aspectos estão ligados a um

¹⁶⁰ Apud MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992. p. 43.

momento em que a obra de arte era entendida, ensinada e divulgada como um objeto enquadrado, seja por uma moldura ou por uma base. Os jovens aprendiam a fazer quadros na EMBAP ou nos cursos livres; aprendiam as regras para pintar quadros, mesmo que mais tarde, em suas carreiras, optassem por fazer esculturas.

2.2 Esculturas e novas linguagens artísticas: transição (1973-1989)

Como vimos, algumas técnicas de escultura foram ensinadas em Curitiba a partir da primeira metade da década de 1970, no Centro de Criatividade de Curitiba (CCC). Antes disso, o ensino e a própria prática da escultura eram situações tão raras que qualquer estudante de arte que se interessasse por escultura não saberia por onde começar a procurar informação.

A esse respeito, em março de 1976, Elvo Benito Damo desabafou:

É por falta de escolas, por piores que elas sejam. Veja o meu caso, vim para Curitiba [por volta de 1970] querendo fazer escultura, fui para a Escola de Belas Artes [1971] e tive que acabar fazendo pintura. Não supervalorizo a formação acadêmica para o desempenho da arte. Acontece que não existe na cidade nenhum local onde se faça escultura, onde se inicie na técnica da coisa.¹⁶¹

A partir desse desabafo, e com os olhos em nosso presente, podemos imaginar como era estéril o ambiente da prática da escultura em Curitiba, até a década de 1970. De que modo, então, os escultores aprendiam seu ofício naquele período?

Em 1973, Elvo Damo passou a frequentar o Centro de Criatividade de Curitiba, onde fez curso de gravura com Fernando Calderari. No mesmo local, em 1974, como muitos artistas locais, teve a oportunidade de fazer um curso sobre técnicas da escultura com soldagem, ministrado pelo gaúcho Carlos Gustavo Tenius. Foi um curso idealizado pelo Diretório Acadêmico da EMBAP, cujo presidente era o próprio Elvo Benito Damo.¹⁶² O curso, o primeiro em Curitiba,

¹⁶¹ Arte e educação. Um monumento à ausência. *Diário da Tarde*. Curitiba, 29/03/1976. Elvo Benito Damo, escultor nascido em Caçador/SC em 1948. Transferiu-se para Curitiba por volta de 1970. Graduiu-se em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1975. Foi professor de escultura durante 16 anos na Universidade Federal do Paraná, no curso de Educação Artística. Atualmente é responsável pelo Ateliê de Escultura do Centro de Criatividade de Curitiba, situado no Parque São Lourenço.

¹⁶² Elvo Damo expôs o projeto de trazer Carlos Gustavo Tenius para Curitiba ao então Diretor Administrativo e Financeiro da Fundação Cultural de Curitiba, Constantino Batista Viaro, que aprovou o projeto e promoveu sua implementação no ano de 1974.

durou uma semana e, segundo o artista, foi ali que ele se iniciou em escultura em metal com solda. A partir de então, ele passou a buscar mais e mais cursos e meios para se especializar em escultura.¹⁶³

Logo que concluiu seu bacharelado em pintura, em 1975, Elvo Damo prestou concurso público para trabalhar no CCC, e também assistiu o primeiro curso de fundição em metal realizado em Curitiba, ministrado por Francisco Stockinger. Em 1976, obteve uma bolsa de estudos da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) para estagiar durante 45 dias no ateliê de fundição de Francisco Stockinger, em Porto Alegre/RS.¹⁶⁴

Em sua estada em Porto Alegre, Elvo Damo, durante o dia, aprendia fundição e escultura em pedra; à noite, litogravura com Danúbio Gonçalves. Ao retornar à Curitiba, assumiu o Ateliê de Escultura e abriu o de Litogravura no Centro de Criatividade.¹⁶⁵ Ainda em 1976, Stockinger voltou à Curitiba e ministrou um curso de escultura em pedra, do qual Elvo Damo e Lígia Borba participaram.

Lígia Borba e Elvo Benito Damo são exemplos de artistas que buscavam informações em escultura, mas que foram obrigados a seguir cursos regulares de Pintura na EMBAP. Contudo, mesmo com essa situação tão desfavorável para com a produção nessa linguagem artística, Elvo Damo, em 1976, participou do 33º SPBA, e foi premiado com três esculturas; uma delas a obra Protesto ecológico (Figura 10).

A escultura Protesto ecológico é uma obra abstrata, com 1,90m de altura, 0,85m de largura, 0,31m de profundidade. Em Vênus II, de 1989, Lígia Borba também realizou uma escultura abstrata, com 25cm de largura, 55cm de altura e 14cm de espessura (Figura 11). A opção de ambos os artistas pela abstração em escultura, nas décadas de 1970 e 1980, apoiava-se em uma trajetória que teve início com as esculturas abstratas de Paulo Gnecco, Forjado I (1961), e de Renato Pedroso, Touro (1966), as quais comentamos na seção anterior desse capítulo.

¹⁶³ DAMO, Entrevista.

¹⁶⁴ Nessa ocasião, Ennio Marques Ferreira era o Presidente da Fundação Cultural de Curitiba. E, Elvo Benito Damo foi contratado pelo CCC, como Coordenador do Ateliê Juvenil e começou seu trabalho naquela instituição dando aulas de teatro para crianças.

¹⁶⁵ DAMO, Entrevista.

Esculturas feitas a partir de solda, como as de Gnecco e Pedroso, eram ainda bastante populares na década de 1970, em Curitiba. Elvo Benito Damo também produziu trabalhos com essa técnica, antes e depois de executar Protesto ecológico.

A escultura Vênus II, de Lígia Borba, foi realizada em pedra sabão e fixada sobre um cubo de madeira rachada. Essa obra foi executada doze anos depois do curso com Stockinger. Esse intervalo de tempo tão longo para a realização da escultura está relacionado às exigências, tanto físicas quanto materiais, para com o trabalho com a pedra: “eu trabalhei uma época com pedra, um pouco com mármore, muito com pedra sabão de Minas Gerais. O peso do trabalho, a violência dele, a necessidade de usar máquina para o trabalho avançar, eu acho que foi o que determinou o meu afastamento disso aí”.¹⁶⁶

Mas, não podemos esquecer que nos anos de 1970, o CCC promoveu inúmeros cursos de técnicas variadas de escultura, para a atualização dos artistas locais. Em 1976, a artista também fez cursos de Escultura em resina e de Cerâmica, no CCC. E foi com a cerâmica que a artista trabalhou durante grande parte desse intervalo de tempo, entre o curso de escultura em pedra e a execução de sua Vênus II. Os trabalhos de Elvo Benito Damo e de Lígia Borba permitem sabermos mais a respeito das dificuldades enfrentadas pelos escultores no que diz respeito ao aprendizado dessa linguagem e, ao mesmo tempo, entender o papel da escultura e de seu ensino nas mudanças na maneira de entender e produzir arte naquele meio.

Depois de sabermos a respeito da escolha pela categoria estética, e da disponibilidade de técnicas e materiais artísticos, ainda precisamos saber sobre a etapa de finalização dessas esculturas. A escolha da utilização de uma base de madeira para a escultura Protesto ecológico, de Elvo Benito Damo, está relacionada à conquista de estabilidade para a peça, que além de ter grandes dimensões era também muito pesada, mas também, por inscrever-se na curta tradição de esculturas abstratas do período. Na escultura de Lígia Borba, a peça de madeira que sustenta a pedra sabão não pode ser considerada somente uma base no sentido tradicional do

¹⁶⁶ BORBA, Entrevista.

termo, porque, em função de sua grande proporção e apelo visual, o que seria só uma base é parte integrante da obra.¹⁶⁷

Para a escolha dos títulos das duas esculturas, ocorreu uma inversão da obra que mais se aproxima da tradição da escultura abstrata naquele meio. O título Vênus II funciona da mesma maneira que Touro para a escultura de Renato Pedrosa: ajuda o observador saber que forma foi abstratizada. Na escultura de Elvo Benito Damo, o título atua como nas categorias estéticas representadas por Suzana Lobo e Eduardo Zimmermann, pela associação de significados das palavras com os materiais utilizados, apesar de a escultura em si não lembrar em nada uma ação de protesto, em função de sua estetização.

As esculturas Vênus II e Protesto ecológico são obras exemplares de um estágio de transição entre um entendimento de arte como sinônimo de pintura e a idéia de arte como objeto. Esse estágio de transição começou quando a prática da escultura aumentou em Curitiba, graças à democratização das informações técnicas e de materiais, desde meados da década de 1970 no Centro de Criatividade de Curitiba. Com isso, foi possível, nesses tempos, até mesmo o aumento na escala das peças para um padrão monumental. Essa escala foi trabalhada antes por apenas três artistas (Erbo Stenzel, João Turin e Zaco Paraná) que, em função de estágios realizados no exterior detinham as técnicas. No caso de fundições em metal, só os moldes eram realizados em Curitiba, a etapa de fundição era feita ou no Rio de Janeiro ou em São Paulo. No CCC, com o desenvolvimento dessa técnica por Elvo Benito Damo, e de tantas outras lá ensinadas, este artista como muitos outros em Curitiba puderam começar a realizar esculturas, como monumentos de praças e de hall de edifícios. Podemos citar aqui, por exemplo, as grandes esculturas de Alfi Vivern, em mármore de Carrara e granito, de 1989, e o monumento comemorativo ao centenário da imigração italiana, de Elvo Damo, de 1978, situada na avenida Manuel Ribas, em Santa Felicidade.

2.2.1 Instalação: uma nova dimensão para a arte

¹⁶⁷ A esse respeito é importante lembrar que nas esculturas cubistas de Constantin Brancusi, a base já era pensada dessa maneira, de modo a compor com a peça esculpida. Ver: ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 463-465.

Uma nova linguagem de grande escala entrou no cenário artístico de Curitiba: as instalações. Nos anos 1970, era denominada linguagem ambiental, porque podia ser composta de inúmeros objetos que ocupavam um ambiente. Uma das obras mais significativas dessa linguagem apareceu em 1975, quando Luiz Carlos Rettamozo¹⁶⁸ produziu a instalação Auto novo, auto velho, automoto/velo/lho(Figura 12). Essa obra ocupou um espaço de 16m² e era formada por muitos elementos, como a carcaça de um Ford 1934, centenas de balões coloridos em forma de lingüiça inseridos na carcaça do carro e amarrados por barbante. À frente disso, um cubo com a imagem de uma chupeta, cujo bico era um dedo. No chão, em volta de todos esses elementos, estavam dispostos cartões em forma circular, com a imagem de um coração no interior de um círculo e cortado por uma faixa, semelhante a uma placa de trânsito que indica proibição.

A primeira artista curitibana que trabalhou com a linguagem da instalação foi Gleusa Maranhão Salomon. No 17^o Salão de Artes Plásticas para Novos, em 1973, ela expôs o trabalho A forma e a curva, composto por uma escada real, em curva, com oito degraus e uma porta, ambas impossíveis de serem usadas pelo observador. Em 1974, um grupo de cinco artistas mineiros, chamado Equipe Estandarte, expôs, no 31^o SPBA, a instalação Estandarte I, II e III, que ocupava 12m².

A emergência dessa linguagem no meio artístico curitibano está inserida em um contexto marcado pelo grande fascínio que as novas linguagens (como a da instalação, dos objetos, da performance) exerciam sobre os artistas desse período, em função do desgaste das linguagens tradicionais, a ponto de ser corrente, por exemplo, a idéia da morte da pintura na década de 1970.¹⁶⁹ Aliás, a década de 1970, no Brasil e no Paraná, foi marcada, entre muitas outras situações, pela entrada de

¹⁶⁸ RETTAMOZO (Luiz Carlos Ayalla Rettamozo), artista plástico e publicitário nascido em São Borja/RS, em 1948. Assistiu como ouvinte a Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Santa Maria de 1966 a 1969. Antes de viver em Curitiba, o artista só produzia obras nas linguagens do desenho, da gravura e do cinema, e trabalhava como publicitário. Transferiu-se para Curitiba no início da década de 1970. Fez parte do grupo Caixa de Bicho durante a primeira metade da década de 1980.

¹⁶⁹ Sobre isso ver: KUSPIT, Donald B. Flak from the “radicals”: The American case against current german painting. In: WALLIS, Brian (ed.). Art after Modernism: rethinking representation. New York/Boston: David . Godine, Publisher, Inc., 1992. p. 137-151. Sobre a volta da pintura na década de 1980 no Brasil, olhar: MANGE, Ernest Robert de Carvalho (texto de apresentação). BR 80 Pintura Brasil Década de 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992. p. 17-18; 28-32.

linguagens e categorias artísticas no meio das artes que se alimentavam ou das imagens ou das questões do cotidiano urbano para a execução de obras plásticas. É esse contexto que a obra de Rettamozo caracteriza.

E como ele trabalhava como supervisor de arte da revista *Panorama*, é neste veículo que puderam ser encontrados alguns vestígios históricos do *Automovelho*, e de sua condição de parte de um processo criativo maior do seu autor. [...] Na capa da edição de novembro de 1974 [da revista *Panorama*], está a imagem de um coração dentro de uma placa de trânsito: a mesma que será multiplicada, tendo cada cópia um poema do artista impresso no verso, e fará parte da instalação realizada para o Salão um ano depois. Na revista, a referida imagem da capa aparece como chamada para uma matéria sobre o problema da violência no trânsito. É o mesmo tema que ele irá abordar na instalação. Isso indica que a problemática foi alimentada e bastante refletida pelo artista, tendo amadurecido até chegar à sua forma expressa no 32º Salão Paranaense. E o fato de trabalhar na área das publicações comerciais não tornou este artista menos criativo e crítico.¹⁷⁰

A relação entre as obras de arte e o contexto espaço temporal em que elas foram executadas torna-se muito visível em casos como esse, em que fica bastante explícita a interpenetração entre arte e contexto social. Essa “circularidade”¹⁷¹ permite percebermos a permeabilidade existente entre a produção artística e as questões sociais presentes no contexto em que essa produção se insere.

Rettamozo e sua produção encontram-se em um espaço social que fica entre o meio publicitário e o artístico. Nesse espaço, a obra do artista é influenciada tanto pelas características de um meio como do outro. Compreendemos isso na medida em que, para Rettamozo, em ambas as situações (na revista e na instalação) ele transmite uma mesma mensagem por meio de mídias diferentes; algumas características visuais da publicidade mesclaram-se com a arte e vice-versa.

De meados da década de 1970 até o final dos anos 1980, em Curitiba, desenvolvia-se e multiplicava-se a prática da escultura, que antes ficara na mão de uns poucos artistas. Entretanto, esse desenvolvimento, por ser tardio, resultava em produções que se mantinham ligadas a uma tradição que pensava a escultura a partir de conhecimentos advindos da pintura. Ao mesmo tempo, como o meio artístico curitibano estava sendo ampliado, com a criação de novas instituições para as artes, aliada à gradativa perda de controle da geração de artistas e intelectuais de 1960

¹⁷⁰ KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética underground. Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004. p. 7-8.

¹⁷¹ Tomamos emprestado o conceito de “circularidade cultural” de Carlo Ginsburg. Ver: GINSBURG, Carlo. O Queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

nesse meio, novas categorias artísticas puderam entrar e tensionar um pouco mais aquela linha que limitava o que era considerado arte em Curitiba.

Contudo, nesse momento, questões das artes tridimensionais conviviam com as questões das artes bidimensionais, que não deixaram de ser praticadas por uma boa parcela de artistas, como foram os casos de Francisco Faria¹⁷² e Raul Cruz,¹⁷³ entre outros que optaram por realizar obras figurativas. Essa escolha estava calcada no retorno da figuração do início da década de 1970, mas inserida em um contexto em que se discutiam diferentes valores para as muitas linguagens artísticas. Com a inserção da *performance*, do *happening*, das instalações e da arte conceitual no Brasil, na década de 1970, as linguagens tradicionais perderam importância, e com isso, na década de 1980, houve um esforço para que as linguagens tradicionais recobrassem seu lugar no meio artístico nacional.

A execução de pinturas durante a década de 1980 estava envolta por uma discussão a respeito da volta da pintura. No Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 1983, ocorreram algumas grandes exposições com ênfase na mostra de pintura: Como Vai Você, Geração 80? (RJ), A Flor da Pele – Pintura & Prazer (RJ), A Pintura Como Meio (SP), Pintura, Pintura (SP). Em 1985, a Bienal de São Paulo, com a curadoria de Sheila Leirner, reuniu exclusivamente pinturas na exposição intitulada A Grande Tela.¹⁷⁴

Para Marcos Lontra¹⁷⁵, um dos componentes do Júri do Salão Paranaense de 1984, que selecionou e premiou a pintura de Raul Cruz, Sem título II (Figura 14)¹⁷⁶,

¹⁷² Nascido em 1956, em Curitiba/PR. Formou-se arquiteto pela Universidade Federal do Paraná em 1982.

¹⁷³ Nascido em 1957 e falecido em 1993 em Curitiba/PR. Pintor, autor e diretor de teatro, cursou três anos de Pintura na EMBAP e depois abandonou. Fez parte do Bicicleta e do Moto contínuo.

¹⁷⁴ MORAIS, Frederico. Anos 80: A Pintura Resiste. In: MANGE, op. cit. p. 13.

¹⁷⁵ Marcus de Lontra Costa é crítico de arte e jornalista nascido no Rio de Janeiro em 1957. Foi curador das exposições Como Vai Você, Geração 80? E A Flor da Pele – Pintura & Prazer. Sobre o Julgamento do Salão Paranaense de 1984, ver: PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Livro do 41 ° SPBA - MAC/PR – 1984]. Premiação - Votação da comissão julgadora.

¹⁷⁶ Sem Título II (1984) é em acrílico sobre tela, nas dimensões de 1,60m de largura por 70cm de altura, Nessa obra também podemos perceber que o período de três anos passados na EMBAP foi fundamental para o aprendizado da composição, tão bem expresso nessa pintura, em que todos os elementos da imagem ocupam um espaço específico no plano da pintura para dar mais ênfase a narrativa.

as pinturas expostas no Salão estavam inseridas em “toda essa discussão de retorno à pintura, [que] trouxe de volta a figura, a pincelada, o gesto largo. Tudo isso está de volta, quer dizer, a maioria dos trabalhos foi desse tipo. Porque é mais ou menos o que as pessoas fazem”.¹⁷⁷ A respeito de sua figuração, Raul Cruz explicou que

existe um universo que vem como sonho, como quadro, como peça, como pesadelo. Vem de qualquer jeito e fica jorrando. [...] Há um universo de criaturas que freqüentam a minha vida, em outra dimensão. Elas vêm e aparecem nos meus quadros, nas minhas peças. Então, parece que estou sempre cumprindo a mesma função, que é materializar essas criaturas.¹⁷⁸

A partir desse comentário, percebemos que o forte apelo dramático da imagem figurativa presente na obra de Raul Cruz reflete seus sonhos ou pesadelos. Grande parte dos artistas locais, nesse período, que estavam executando pinturas figurativas, criavam imagens ligadas às suas memórias pessoais, a seus sonhos, ou ainda, a suas crenças. Esse foi o caso também de artistas como Estela Sandrini, Dulce Osinski e Rossana Guimarães. Esses artistas, diferentemente de Rettamozo, que se preocupava com uma questão social (violência no trânsito), tratavam de temas de um cotidiano mais pessoal.

Muitos artistas curitibanos, além de receberem uma formação na EMBAP, fizeram outros cursos universitários, que acabaram deixando marcas em suas obras. Francisco Faria, por exemplo, iniciou sua carreira artística em 1982, logo após formar-se como arquiteto pela Universidade Federal do Paraná. Como outros, Faria é um artista muito habilidoso no desenho e, observando sua trajetória artística, notamos que, além do talento próprio, as regras da perspectiva e os fundamentos da linguagem visual, como a composição, ritmo e harmonia, utilizadas pelo artista advêm do curso de arquitetura, que também oferecia aulas de história da arte e da arquitetura em seu currículo. Essa experiência do curso, aliadas às da visualidade das exposições de arte em Curitiba, propiciou um conjunto de informações artísticas que tornaram possível a execução de Algo na fertilidade (1982), em lápis grafite sobre papel, com 1m de largura por 70cm de altura (Figura 13).

¹⁷⁷ PÉRISÉ, Jacqueline Seugling. Salão Paranaense. Folha de Londrina, Londrina, 04/12/1984. Caderno 2.

¹⁷⁸ Apud BERTOLI, Mariza. A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1999. p. 16 a 17.

Desde o início da década de 1970, trabalhos em desenho foram obtendo maior participação nos Salões Paranaenses de Arte, e essa situação manteve-se durante o transcorrer da década de 1980.¹⁷⁹

2.2.2 A procura por novos materiais: a arte e seu contexto

Um outro aspecto da produção artística curitibana, que começou na década de 1960 com a produção de pinturas abstratas, e permaneceu durante as décadas de 1970 e 1980, foi a pesquisa de materiais e técnicas artísticas, como expusemos anteriormente. Essa pesquisa, como indicamos, iniciou-se com o objetivo de propiciar diferentes texturas nas pinturas, avançando, nos anos 1970 e 1980, para uma função ligada à própria poética do artista, fazendo parte do significado do todo da obra.

Na pintura Estruturando Módulos, de 1979, de Ronald Simon, percebemos uma ênfase na concepção da pintura como objeto mais do que somente imagem, um aspecto que a aproxima da obra de muitos outros artistas. Em Curitiba, como vimos, já no início da década de 1970, artistas como Osmar Chromiec criavam suas pinturas em módulos, possibilitando uma interação com o observador. As caixinhas que Simon fabricou para emoldurar a imagem são tão importantes para o todo do trabalho como a própria imagem pintada, elas possuem uma cor própria, que se relaciona com as cores da tinta acrílica, e possuem uma forma que se relaciona com as formas geométricas pintadas (Figura 15).

A trajetória de Ronald Simon¹⁸⁰ é bastante ilustrativa de um movimento migratório contrário ao que tínhamos visto até então¹⁸¹, em que artistas nascidos em Curitiba transferiam-se para São Paulo, em busca de um meio artístico mais desenvolvido como foi o caso de Loio-Pérsio. Nascido em Recife, em 1947, Simon transferiu-se para São Paulo, onde se licenciou pela Faculdade de Belas Artes de

¹⁷⁹ Marcos Bento, por exemplo, artista curitibano, já utilizava o recurso gráfico da sombra projetada a partir de outros elementos desenhados, desde 1976.

¹⁸⁰ Ronald Yves Simon, nascido em 1947, em Recife/PE. Transferiu-se para Curitiba em 1978, onde vive e trabalha até os dias atuais. Ronald Simon viajou para Londres e Estocolmo, em 1976, e para a França, um ano depois, onde permaneceu por um ano como *Auditeur Livre de Lettre Moderne*, na Universidade de Grenoble.

¹⁸¹ Como foi o caso também, por exemplo, de Alfi Vivern.

São Paulo, em 1972. Naquela cidade, ele conviveu em um dos meios artísticos mais consolidados do Brasil. Nos anos em que Simon viveu na capital paulista, a Bienal foi cenário de grandes mudanças estéticas, pois trazia ao Brasil o que havia de mais contemporâneo em artes plásticas de todo o mundo. Na 9ª Bienal, em 1967, foram mostradas obras de artistas norte-americanos da *Pop Art*: “Jovens artistas, todos na casa dos 30 e 50 anos, como Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Rusha e Andy Warhol”.¹⁸² Mas, aqueles anos não foram marcados apenas por exposições da *Pop Art*.

A censura atingiu não apenas a Bienal paulista, mas todo o meio artístico. Naquele mesmo ano [1969], a ABCA, então presidida por [Mário] Pedrosa, protesta contra a censura imposta pelo Itamarati às obras selecionadas e expostas pelo MAM-RJ que deveriam representar o Brasil na VI Bienal de Paris. No Rio de Janeiro, a polícia militar invadiu e fechou a exposição dos artistas contemporâneos que participariam da mostra em Paris. A resposta dos artistas brasileiros àquela invasão foi o boicote a décima edição da Bienal de São Paulo: os organizadores da mostra tentaram contornar a situação, mas nada adiantou. Os anos de chumbo começavam.¹⁸³

O boicote à 10ª Bienal de São Paulo foi uma ação conjunta entre críticos de arte, como Mário Pedrosa, e muitos artistas plásticos de renome nacional, mobilizando o meio artístico brasileiro e internacional. O crítico de arte francês Pierre Restany, artistas e intelectuais franceses redigiram um documento contendo 321 assinaturas, apoiando o boicote. Artistas de outros países, como Holanda, Suécia, Itália, também aderiram e se recusaram a participar da mostra. Nos Estados Unidos, a repercussão também foi grande, com um artigo sendo publicado no *The New York Times* a respeito da censura a artistas brasileiros.

Voltando à trajetória de Ronald Simon, não obstante sua formação ocorrer em meio à efervescência cultural, política e social que marcaram as décadas de 1960 e 1970, ele optou seguir o caminho da abstração geométrica, ao invés de se agregar ao grupo de artistas que questionavam a condição social imposta pela ditadura. Em 1978, Simon transferiu-se para Curitiba, onde já vivia um amigo de infância, o jornalista Fernando Alexandre. Ronald Simon considerava a cidade de Curitiba provinciana, mas mesmo assim gostou do ambiente e decidiu ficar.¹⁸⁴

¹⁸² ALAMBERT, op. cit. p.117.

¹⁸³ Idem. p.124. ABCA é a sigla da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

¹⁸⁴ No geométrico, a cor de Simon. Correio de Notícias, Curitiba, 01/04/1980.

A trajetória de Simon, que se deslocou de um grande centro para Curitiba, pode ser explicada pelo fato de que, no final da década de 1970, o meio artístico curitibano, na realidade, não era assim tão provinciano, como descrito pelo artista em sua chegada à cidade. A cidade de Curitiba daqueles tempos continha um meio artístico em desenvolvimento e que ainda propiciava um amplo espaço de atuação. Por isso, dispunha de muitas vagas de trabalho nas mais diversas áreas correlacionadas à prática artística, como a de professor de arte ocupada por Ronald Simon no Centro Juvenil de Artes Plástica, onde também foi seu Diretor¹⁸⁵, nos seus primeiros anos em Curitiba.

As abstrações geométricas, como vimos, ganharam força em Curitiba, a partir de 1970. Nessa produção também é representativa a obra de Rogério Dias¹⁸⁶, que, em 1981, produziu a pintura Pata de vaca, na qual utilizou tinta acrílica sobre tecido estampado, nas dimensões de 60cm de altura por 60cm de largura (Figura 16). Rogério Dias foi um dos primeiros artistas a usar tinta acrílica em Curitiba, e suas primeiras pinturas com esse material datam por volta de 1971, em obras figurativas. Em sua trajetória, teve algumas experiências na infância com desenho e pintura.¹⁸⁷ Além dessas experiências de infância, ao transferir-se de Jacarezinho para Curitiba, Rogério Dias participou de um curso livre sobre gravura, ministrado por Fernando Calderari, em 1965, no Centro da Gravura de Curitiba.

Os artistas, nesse período, estabeleciam relações entre sua atividade artística e outra que lhes garantia o sustento. Rogério Dias trabalhou como designer gráfico e publicitário durante cerca de dez anos (1970 a 1980) e com isso ele pôde ter contato com uma diversidade de materiais que passou a usar em seus trabalhos de arte, como os tecidos estampados, por exemplo.

¹⁸⁵ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta do artista]. Currículo, 2001.

¹⁸⁶ Nascido em 1945, em Jacarezinho/PR. Transferiu-se para Curitiba em 1965 onde primeiro seguiu carreira de design e publicitário e no final da década de 1960 iniciou sua carreira como pintor. Para mais informações sobre a formação de Rogério Dias, ver: ARAUJO, Adalice. Exposição de Rogério Dias. Curitiba: Museu Metropolitano de Arte, 1994.

¹⁸⁷ Por meio da convivência com seu irmão mais velho, José Waldetaro Dias, com quem conseguia livros de arte e os materiais para pintar. Renato Quintanilha Braga, seu pediatra, forneceu-lhe informações a respeito da técnica da colagem e de formalização de pintura de paisagem.

Além desse aspecto do trabalho de Rogério Dias, percebemos outro, ligado ao uso de determinadas tintas artísticas em Curitiba.

O Rones Dumke ganhou umas tintas do Valêncio Xavier, chamadas Liquitex. E ele me disse: Ah, Rogério, eu não uso esse negócio aí, eu sou muito demorado para fazer meu trabalho, e esse negócio seca muito rápido. Toma, para você! E ele me deu um monte de tinta, cara para chuchu: Liquitex. Eu fiquei impressionado com aquelas tintas. Fiz vários trabalhos.¹⁸⁸

Para Rones Dumke, a tinta acrílica, de secagem rápida, não era adequada ao procedimento que estava acostumado a utilizar. Por sua vez, para Rogério Dias, esse material foi uma solução, porque seu ateliê ficava no apartamento em que morava, situação que lhe impedia de usar a tinta a óleo, em função da possibilidade de intoxicação pelos solventes¹⁸⁹.

Diferentemente dos trabalhos de Fernando Calderari e João Osório Brzezinski, em que os dois artistas usavam retalhos de tecido para conseguir diferentes texturas sobre a superfície da tela, Rogério Dias utilizou tecidos estampados como suporte para sua pintura e como material gráfico e colorido de suas imagens, aproveitando toda a capacidade material desses tecidos. Para a crítica de arte Adalice Araújo,

Aos poucos os tecidos estampados – já empregados nos quadros matéricos do início dos anos 70 – fazem a sua entrada, abrindo o seu trabalho a espaços multifacetados onde triunfam as cores, [...] dispõe as faixas horizontais de tecido sobrepondo-as pela diversidade de cores, isto é, cada faixa de uma cor. [...] Ele tanto trabalha padronagens suaves, dando a sensação de leveza como na obra “Pata de vaca” premiada no 38 ° Salão Paranaense (1981), como as repinta com uma agilidade gestual inusitada fazendo com que triunfe a dinâmica das cores.¹⁹⁰

Esse tipo de pintura surgiu nos Estados Unidos, em meados da década de 1970 sob a denominação de *pattern painting*, e passou a ser produzido no Brasil na década de 1980, dentro daquele espírito de retorno da pintura. Com esses trabalhos, artistas como Rogério Dias proporcionaram uma outra maneira de entender a pintura, que não era mais aquela de uma imagem alegórica, ligada à figuração e à narrativa, nem aquela idéia da arte como sinônimo de pintura, das artes de cavaletes. A obra de Rogério Dias caracteriza um momento em que a pintura passou a ser entendida como um objeto, que pode ou não vir a ser arte.

¹⁸⁸ DIAS, Rogério José de Moura. Entrevista. Curitiba, 12/12/2005. Duas fitas, 73:34 min.

¹⁸⁹ DIAS, Entrevista.

¹⁹⁰ ARAUJO, Exposição... p. 9-10.

Essa mudança de pensamento com relação à prática da pintura está ligada a diversos fatores: a pesquisa de materiais, com a entrada de novas linguagens que forçaram a pintura a se restabelecer dentro do meio das artes; a convivência mais próxima entre centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, com os meios artísticos periféricos, como o de Curitiba; a aproximação das questões trabalhadas pelo neoconcretismo brasileiro; entre outros. Em relação à Curitiba, especificamente, verificamos a importância da ampliação do meio artístico, assim como da criação de novas instituições públicas das artes e galerias.

Ressalta-se que, nesse período de transição, as propostas artísticas não se estabeleceram de maneira homogênea. Determinadas características das obras oscilavam entre procedimentos ligados à tradição e outros inovadores. Na finalização das obras, na escolha dos títulos e se a obra terá ou não moldura, essa oscilação aparece de maneira bem evidente.

2.2.3 Emoldurando objetos

Nas décadas de 1970 e 1980, as formas mais tradicionais de finalização das obras de arte conviviam com as mais ousadas. De certa forma, isso se deu, em parte, pelas próprias linguagens e categorias estéticas trabalhadas pelos artistas. Com relação aos títulos empregados, observamos o mesmo tipo de convivência entre a tradição e o novo. Em Pata de vaca, por exemplo, apesar de a pintura trazer inovações quanto ao uso dos materiais e proposta estética, o título é bastante tradicional, ligando-o ao modelo das pinturas figurativas da década de 1950, fazendo referência à árvore representada na pintura. Do mesmo modo, o título do desenho Algo na fertilidade (Figura 13), faz o mesmo tipo de associação de informações também utilizado por Carlos Eduardo Zimmermann em Presentificação passional (porta-luvas da consciência). Ao contrário, na pintura Sem título II, de Raúl Cruz, o título remete a coisas que não são, ou não podem ser nomeadas através de referência, alusão ou aproximação com o que foi nomeado.

Essa oscilação começa a diminuir a partir do momento em que artistas como Rossana Guimarães¹⁹¹, passaram a incluir todos os elementos da obra – categoria estética, materiais e técnicas, título, modo de expor – de modo a ressaltar suas características de objeto físico, como um corpo no espaço. A partir daí, a obra de arte não poderia mais ser emoldurada ou colocada em um pedestal, separada do espaço que a circunda e do sujeito que a observa. Essa é a situação que temos com Objeto, obra de Rossana Guimarães, realizada em 1987. É um trabalho em alumínio policromado, com 80cm de largura, 100cm de altura e 15cm de espessura (Figura 18), feito para ser exposto na parede, mas que também pode ser vestido pelo observador; além de apreciá-lo, podemos usá-lo. Lembremo-nos, aliás, que o termo objeto começou a ser usado pelos Dadaístas e Surrealistas, por volta de 1900, para designar um tipo de arte em que o material utilizado era um objeto encontrado no mundo, como uma caneta, uma chaleira, e exposto como obra. Mais tarde, esse termo passou a designar também tipos de obras de arte que se afastavam, em algumas de suas características, da linguagem da escultura, mas que eram tridimensionais.

Obras, como Objeto, caracterizam uma geração de artistas de Curitiba que, não obstante a manutenção de uma informação artística tradicional mantida pela EMBAP, se aproveitou de novos cursos de arte, ou correlatos à área, que foram implementados na cidade. Acompanhando a trajetória de Rossana Guimarães, por exemplo, vamos encontrá-la, quando criança, freqüentando o Centro Juvenil de Artes Plásticas, onde teve seus primeiros contatos com materiais como guache e cerâmica. Em 1977, encerrou o curso Técnico em Decorações da Escola Técnica Federal do Paraná, ingressando na EMBAP.

Os professores estavam num ritmo ainda dos anos 1950, [...] o único professor mais moderninho que foi interessante para nós foi [...] o Ivens [Fontoura]. Na aula dele nós fizemos alguns trabalhos mais criativos. Por exemplo, teve uma caixa [...] que cada um ia transformar do jeito que quisesse. Então surgiram os mais diferentes materiais e interpretações, e espaços, e idéias dentro daquelas caixas.¹⁹²

¹⁹¹ Rossana Glovatski Cordeiro Guimarães. Nascida em Curitiba, em 1958. Formou-se em pintura pela EMBAP, em 1980. Fez parte dos grupos Bicicleta e do Moto contínuo.

¹⁹² GUIMARÃES, Rossana Glovatski Cordeiro. Entrevista. Curitiba, 17/12/2005. Uma fita, 53:66 min.

Por sua formação e intimidade com o desenho, muito dos trabalhos executados por Rossana Guimarães, a partir de 1980, eram com papel: tanto desenhos como recortes, formando pequenas esculturas de pássaros e flores. Em meados daquela década, a artista – assim como outros – teve experiência com um outro trabalho: a criação de cenários e figurinos para peças de teatro. Nesse trabalho, usou sua habilidade com papéis, produzindo figurinos em papelão, que só recobriam a parte frontal do corpo dos atores. Transformar figurinos de papelão em uma obra de arte em alumínio, parece ter sido um pequeno passo.¹⁹³

Rossana aproveita-se da industrialização para se apropriar de um dos elementos mais representativos da era tecnológica.¹⁹⁴

No momento da criação eles remetem a uma oficina-lataria, concerto de geladeira? (sic) – e depois de prontos compõe (sic) um resultado plástico instigante, só possível com um material sem nenhuma nobreza, mas cheio de flexibilidade passível de ser dobrado, rasgado, recortado e pintado [...].¹⁹⁵

Usando o alumínio, a artista conseguiu mais durabilidade para seus objetos, quando comparado ao papelão. Ainda com esse material, Rossana Guimarães aproximou-se de uma tradição local na execução de obras tridimensionais, em que artistas, como João Osório Brzezinski, por não terem condições para executar obras com materiais tradicionais da escultura passaram a utilizar materiais alternativos, como tecidos, peças de plástico, chapas de madeira. Além disso, tanto no uso do material como na proposta estética de se fazer uma obra para ser exposta e vestida, a artista também se aproximou de uma outra, a da propiciada pelas propostas associadas ao neoconcretismo, desde a década de 1950, no Brasil. Aqui, é necessária uma referência explícita aos trabalhos neoconcretos de Hélio Oiticica, os Parangolés, e de Lygia Clark, os Bichos, nos quais estavam presentes, pela primeira vez no Brasil, a intenção da relação mais estreita entre observador e obra. Objeto é, portanto, “um quadro que dá para pendurar na parede e vestir no palco, trabalho que pode ter o próprio corpo como suporte, a suprema ousadia do artista que quer ver o espectador fundido na obra e a obra fundida nele mesmo”.¹⁹⁶

¹⁹³ GEMAEL, Rosirene. “Despindo o feminino”. Correio de Notícias, Curitiba, 26/08/1986 e Saindo do ninho. Correio de Notícias, Curitiba, 17/10/1986.

¹⁹⁴ PROCOPIAK, Nilza. Rossana Guimarães, nossa artista em 89. Gazeta do Povo, Curitiba, 04/02/1990.

¹⁹⁵ GEMAEL, Saindo... 17/10/1986.

¹⁹⁶ GEMAEL, “Despindo... 26/08/1986.

Essas características do trabalho de Rossana Guimarães aparecem também na finalização da obra. Em Objeto, a alça que serve para pendurar a obra na parede é a mesma que o observador usa para vesti-la; isso significou uma síntese na finalização da peça e um reforço da condição manipulável do vestido. Objeto faz parte de uma série denominada Vestidos. Essa série significou, para o meio artístico de Curitiba, o final de um momento em que se mesclava o estágio da obra de arte de cavaletes e a idéia da arte como um objeto. A partir desse momento, a arte poderia ser um quadro, um desenho, uma gravura, uma escultura, uma instalação, uma *performance*. Depois de trabalhos como esse de Rossana Guimarães, a arte deixou de ser um sinônimo de pintura para ser uma infinidade de objetos: que se penduram na parede, que se apóiam no chão, que estão juntos com o observador, que só existem em um instante, que mudam o tempo todo.

Isso não significa dizer que as formas tradicionais de arte, naquele sentido dos cavaletes, deixaram de existir. Ao contrário, todas essas formas de arte passaram a conviver no meio artístico local, com nichos de produção bem definidos. A partir do final da década de 1980 e início da de 1990, é possível observar claramente uma produção artística contemporânea que permaneceu ligada às questões tratadas nos anos 1960 a respeito da abstração daqueles tempos. Ou ainda, uma produção ligada ao desenvolvimento de técnicas que não eram ensinadas nas escolas de arte, juntamente com aquela produção que queria estar em pé de igualdade com a proveniente do eixo Rio de Janeiro - São Paulo.

No final dos anos 1980, o espaço de produção da arte em Curitiba, tornou-se complexo, onde cabiam tanto os ateliês em um dos cômodos da casa dos artistas, como aqueles em que o artista morava no quatinho dos fundos de seu ateliê. Calderari, Velloso, Rogério Dias são artistas representativos da primeira alternativa de ateliê. Rettamozo e Rossana Guimarães, da segunda. Mas, havia ainda o ateliê público, como no Centro de Criatividade de Curitiba, em que Pedroso, Arney e Elvo Benito Damo ministravam cursos e produziam suas obras. Os ateliês do CCC são ainda hoje bastante espaçosos e bem equipados com um ferramental vasto.

Até o final da década de 1980, em Curitiba, podemos dizer que a produção artística carregava as instituições nas costas, visto que era da produção que emergiam todas as tensões causadoras de mudanças. Por exemplo, enquanto a

EMBAP mantinha-se atrelada a um ensino de arte “da década de 1950”, a produção artística local preocupava-se em fazer par com as questões mais atualizadas da arte no Brasil.

Ao iniciar a década de 1990, o meio artístico local estava bem equipado, com novas instituições de preservação e divulgação da produção artística, com novos eventos especializados, como a Mostra da Gravura da cidade de Curitiba e o Salão João Turin de escultura, e com espaços de formação em arte um pouco mais próximos das necessidades da produção local. Essa conjuntura que envolveu tanto as transformações da produção artística e das instituições presentes no meio, promoveu as condições ideais para uma mudança mais profunda, a da idéia de arte, ou seja, a arte como objeto no mundo.

2.3 A arte como um objeto no mundo

A produção de artes plásticas, em Curitiba, na década de 1990, esteve marcada pela relação que o meio artístico estabeleceu com o comércio local e com prestadores de serviço que executavam as obras que os artistas projetavam. De uma forma incipiente, essa relação já acontecia anteriormente, como no caso da obra de Brzezinski, na qual o artista buscava novos materiais no comércio local pela impossibilidade de conseguir comprar os materiais tradicionais importados. Entretanto, nos anos 1990, a situação era outra: a necessidade era a da conquista de equivalência entre a produção artística local e a de outros meios artísticos brasileiros. Para isso, alguns artistas locais buscaram profissionais de outras áreas e empresas para a execução de suas obras.

Essa situação do meio artístico curitibano em relação aos materiais, fez com que aquilo que era uma pesquisa de novos materiais, na década de 1960, passasse a ser uma busca pela relação precisa entre material e proposta do artista. Isso significa que os artistas, nos anos 1990, não procuravam materiais inusitados, como em 1960, mas sim aqueles materiais que mais se adequassem à proposta de aproximar o observador à obra de arte, além de técnicas de execução precisa.

É exemplar, nesse caso, a escultura As três Graças, de Eliane Prolik¹⁹⁷, de 1991. Esta escultura é formada por três peças idênticas, confeccionadas em alumínio, todas pintadas na cor branca. São peças abstratas geométricas, fixadas na parede, a uma altura aproximada de 125cm do chão (Figura 18). Essa obra dificilmente poderia ter sido confeccionada antes desse período. Não tanto pela proposta, mas sim por conta de como e com que faze-lo. Foi o contexto industrial de Curitiba que permitiu a Eliane Prolik, a execução dessa sua escultura metálica, confeccionada na Metalúrgica Bruzamolín.¹⁹⁸ A metalúrgica foi fundamental para a execução do trabalho de Eliane Prolik, por que era só esse tipo de empresa que se podia cortar e dobrar chapas metálicas como as usadas pela artista. Quer dizer, para ser realizada, a escultura As Três Graças precisou contar com um conjunto de condições: a formação da artista (com destaque para curso livre de arte, em Milão, em 1985, e seu acesso à produção Minimalista e Neoconcreta), a convivência com outros artistas (por exemplo, Rossana Guimarães) e as condições técnicas para a manufatura da obra (disponíveis na indústria local). À propósito, Prolik comentou que realizou esse trabalho “pensando a experiência feminina e o feminino na história da arte com a representação das Graças, num contexto que reconhecia a serialidade do Minimalismo e a tradição do Neoconcretismo brasileiro”.¹⁹⁹

Sobre a concepção desse trabalho, que se insere em uma série de esculturas de parede denominada AUTOMUTUA, Eliane Prolik comentou:

Estas esculturas se originam de um plano e a ele retornam quando suspensas e apoiadas em outra superfície, a parede. As obras se instalam na tensão da verticalidade. Sua concepção formal passa por uma geometria do corpo; formas abstratas que descobrem vias para a figuração e vice-versa. Se estabelece uma topografia, um lugar do corpo auto-semelhante. A construção aparente revela suas operações e a obra se articula à percepção.²⁰⁰

¹⁹⁷ Nascida em Curitiba, em 1960. Formou-se em Pintura pela EMBAP, em 1981. Fez parte dos grupos Bicicleta e do Moto contínuo. A formação artística de Prolik está ligada à diversos outros cursos de curta duração, como o de Arte Brasileira, com Rodrigo Naves, na USP, e o de Desenho e Escultura, com o artista Waltércio Caldas, promovido pela Associação dos Artistas Plásticos do Paraná, em Curitiba; ambos realizados em 1988.

¹⁹⁸ A Metalúrgica Bruzamolín produz calhas e caixas de luz desde 1973. Conforme consta de seu Registro Social Manufatura de Materiais Elétricos Bruzamolín LTDA, [Registro N° 138157 da Junta Comercial de Curitiba].

¹⁹⁹ Apud MESQUITA, Ivo (org.). Eliane Prolik: Noutro Lugar. Curitiba, 2005. p. 95-96.

²⁰⁰ Exposição individual de Eliane Prolik na Galeria de Arte Cândido Mendes (RJ). Gazeta do Povo, Curitiba, 01 / 04 / 1990. s/p. Nesta Exposição estava presente a versão “Cinco Graças”.

Juntamente às preocupações com a concepção, devemos destacar também o material em que esse trabalho foi executado. Como vimos, desde a década de 1960, os artistas em Curitiba que se aventuravam a trabalhar com metal para a realização de esculturas tinham que conviver com um meio artístico em que não havia espaços de educação formal onde se ensinassem as técnicas de utilização desse material, exceto o ateliê de escultura do Centro de Criatividade de Curitiba do Parque São Lourenço. Durante as décadas de 1970 e 1980, passaram a ser ensinadas técnicas, como a da solda e forja de metal; e, mais tarde, em função dos esforços de Elvo Benito Damo, a fundição de metal pelo processo de cera perdida. Com isso, muitos artistas optavam por desenvolver suas carreiras artísticas buscando diminuir o impacto dessa ausência, como Elvo Benito Damos e Lígia Borba, produzindo obras com materiais e técnicas tradicionais da arte, mas que até os anos de 1960 não faziam parte significativa no meio local.

Paralelamente a isso, havia também aqueles artistas que, no desenvolvimento de suas carreiras, optavam por pesquisar materiais e técnicas alternativos, mais afinados com o que estava acontecendo em outros centros artísticos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esses artistas recorriam ao comércio local para a aquisição de seus materiais incomuns para a execução de suas obras, como foram os casos de João Osório Brzezinski, Antonio Arney, Rettamozo e Rogério Dias. Havia ainda aqueles que, em prol de um ideal de interação entre obra e público, buscavam os materiais e os meios de execução mais adequados para isso, como Rossana Guimarães e Eliane Prolik. Tudo isso ocorreu como consequência da ausência de um espaço onde pudessem ser encontradas informações relativas à prática e à teoria de obras tridimensionais em Curitiba.

Como vimos, o uso de chapas metálicas, por exemplo, começou com Rossana Guimarães, em obras executadas a partir de 1985.²⁰¹ A própria Rossana Guimarães executava seus trabalhos em seu ateliê, porque as chapas que usava eram de fina espessura e ela podia cortar, dobrar, rebitar e pintar suas peças. Eliane Prolik, por sua vez, ao trabalhar com chapas de espessura maior recorreu a indústria local para executar suas esculturas.

²⁰¹ Antes disso, os artistas usavam retalhos de metal, sucata e a forja de metal, como foram os casos de Paulo Gnecco, Renato Pedroso e Elvo Benito Damo.

Contudo, para além dos materiais escolhidos, a formação dos artistas é um aspecto que não pode ser desconsiderado, especialmente porque à medida que o tempo avançava maiores eram as possibilidades de acesso a informação em arte. Além disso, mais e mais, os processos criativos passavam a ser fruto da convivência entre artistas de uma mesma geração. A antiga relação, mestres e discípulos, parece dissolver-se nas relações entre colegas. Esse aspecto, por exemplo, está presente na escultura As três graças, de Eliane Prolik, que conviveu com Rossana Guimarães na EMBAP, onde estudaram e se conheceram. Depois de se formarem, mantiveram contato mais próximo com outros jovens artistas, nos grupos Bicicleta, em 1982, e Moto Contínuo, em 1983.

Quando Eliane Prolik comentava sobre suas esculturas da série AUTOMUTUA que “sua concepção formal passa por uma geometria do corpo”, ela está se referindo à possibilidade de uma apreensão e expressão geométrica do corpo humano, tal como propunha Rossana Guimarães, em 1986 e 1987, com os trabalhos da série Vestidos e Objeto. Assim como essas obras, a escultura de Eliane Prolik, As três graças, estabelece um outro tipo de relação com o observador, nesse caso mediada pelo espaço circundante à obra. À medida que se anda em frente à obra, um efeito ótico ilude o observador, a ponto de ele confundir-se sobre as peças serem côncavas ou convexas.

Um outro viés dessa relação entre a execução de obras de arte tridimensional e prestadores de serviço é dada pelo objeto de Carla Vendrami²⁰², aluna da EMBAP, e que passou um longo período fora do Brasil. Entre 1985 e 1999, esteve na Itália, onde cursou a Accademia di Belle Arti di Brera. Durante sua estadia em Milão, Carla executou o objeto da série Trombas, em 1991. Esse trabalho constitui-se de duas partes iguais de um instrumento de sopro metálico unidas assimetricamente. Ele possui as dimensões de 1,80m por 30cm de diâmetro (Figura 19). Para a execução desse objeto, Carla Vendrami comprou dois instrumentos musicais de sopro e, para a perfeita união das partes do objeto, utilizou-se dos serviços de um artesão habilitado em instrumentos de sopro.

²⁰² Artista plástica nascida em Ponta Grossa/PR, em 1962. Formou-se em Pintura pela EMBAP, em 1983.

Considerando que Carla Vendrami realizou seu objeto em Milão e que muitos artistas em Curitiba, desde a segunda metade de 1980, também utilizavam do comércio e de prestadores de serviço locais para a execução de suas obras, percebemos que o contexto curitibano estava em pé de igualdade com outros meios artísticos nacionais e internacionais. Aquela defasagem percebida por João Osório Brzezinski na década de 1960, no que se referia a materiais e técnicas, não era mais a realidade da prática artística na década de 1990, em Curitiba.

Por Carla Vendrami ter executado seu trabalho fora do Brasil, sua obra e trajetória são exemplares de uma das maneiras com que os artistas locais encontraram para se atualizarem. Fernando Velloso, Eliane Prolik, Carla Vendrami, Carina Weidle²⁰³, entre outros, foram artistas que buscaram cursos fora do país que lhes permitissem estar a par do que estava sendo produzido e teorizado sobre arte em outras partes do globo. Para artistas da década de 1960, essa experiência significou a experiência da abstração. Para artistas dos anos 1990, significou o entendimento de que qualquer objeto poderia ser um material artístico, e que qualquer prestador de serviço poderia oferecer as condições ideais para a execução de seus trabalhos.

Nesse contexto, outras linguagens foram adentrando o meio artístico de Curitiba, muitas delas utilizando técnicas já estabelecidas há muito tempo, como a fotografia. Nessa área, a produção de Carina Weidle é exemplar. A série de fotografias As galinhas olímpicas, de 1995, é demonstrativa de maneiras diferenciadas de criar imagens. Nessas fotografias, a artista cria cenários e cenas para os quais são utilizadas galinhas de açougue, gema de ovo, clara em neve, gelatina e miniaturas de objetos. Tudo isso para uma cena em que uma carcaça de galinha pratica algum esporte olímpico. “Das cerca de 20 fotos da série, 10 foram selecionadas pela artista, mostrando as galinhas praticando diversos esportes: salto em altura, natação, levantamento de peso, ciclismo...”²⁰⁴

A formação artística de Carina Weidle começou no CEFET, com o curso de Desenho Industrial, em 1982, onde ela teve contato com uma infinidade de

²⁰³ Nascida em Novo Hamburgo/RS, em 1966.

²⁰⁴ GUIMARÃES, Mariângela. Talento e bom humor. Gazeta do Povo, Curitiba, 29/01/95. Para ilustrar essa produção, relacionamos duas fotografias da série, ver Figura 20.

materiais artísticos e não artísticos, e com alguns procedimentos técnicos e história da arte. Depois, a artista formou-se em pintura, em 1988, na EMBAP, onde,

você desenhava muito no primeiro ano, só desenho: natureza morta, bustos, desenho geométrico, geometria descritiva... No segundo ano, tinha [...] pintura a óleo, natureza-morta. No terceiro ano, paisagem; no quarto ano, figura humana. [...] Por um lado, era legal aprender sobre tudo isso, sobre essas tradições. Mas, por outro lado, não existia um espaço formal aberto para que você continuasse também o seu trabalho. [...] No quarto ano, pintura de figura com o [Fernando] Calderari. Eu usava muito rosa, eu achava que não tinha que usar ocre, [...] era como se eu quisesse usar as minhas cores, mas existiam cores mais certas, impostas, usadas. E eu não gostava daquilo.²⁰⁵

Carina Weidle, além do CEFET e da EMBAP, cursou, de 1991 a 1994, uma pós-graduação (*Master of Fine Arts*) no *Goldsmiths' College* da *University of London*. No final desse período de sua formação, ela começou a fazer fotografia e realizou experimentações com diversos materiais e técnicas. Alguns meses depois de seu retorno a Curitiba, Carina Weidle explicou como realizou sua série de fotografias Galinhas olímpicas:

A idéia era fazer um contraponto entre a utopia (representada pelo próprio espaço) e algo visceral. Daí surgiu a metáfora do esporte e do uso das galinhas, que nas fotos aparecem como em cenas de animação, sempre explorando o movimento. “A coisa toda se aproxima muito da linguagem publicitária”, comenta a artista. Mas apesar da semelhança de linguagens, em nenhum momento houve a preocupação com a “perfeição” em geral buscada pela publicidade. As fotos deixam a vista do observador o processo de construção da imagem (fios e amarrações) o que Carina considera positivo.²⁰⁶

Nessas informações, fica explícita a rede de analogias que a artista construiu para poder executar sua série fotográfica: cenas de animação, movimento, publicidade, processo de construção aparente para o observador, demonstrando assim uma preocupação prévia com a recepção da obra. Todo o cenário construído para produzir as fotos faz com que o observador, além de ver a foto, pense também a respeito da execução da obra, quando a artista separava e amarrava suas galinhas.

Artistas como Carina Weidle, Carla Vendrami, Eliane Prolik e Rossana Guimarães são profissionais das artes que só podem ser chamadas de artistas plásticas. Isso porque elas não são pintoras, nem escultoras, nem fotógrafas. Suas atividades artísticas não se resumem a uma linguagem ou a alguns materiais e procedimentos técnicos. Em suas carreiras artísticas, elas trabalharam com uma

²⁰⁵ WEIDLE, Carina Maria. Entrevista. Curitiba, 08/02/2006. Três fitas, 99:59 min.

²⁰⁶ GUIMARÃES, Talento... 29/01/95.

infinidade de linguagens, materiais e técnicas. Para elas, a arte não é mesmo sinônimo de pintura.

A pintura, porém, não ficou ausente do meio artístico de Curitiba, como pode ser observado por meio de uma pintura sem título, de Geraldo Leão²⁰⁷, realizada em 1995. Trata-se de uma obra em que cobre, ácido, terra, pigmento ultramar e resina acrílica são materiais que constroem a imagem.²⁰⁸ Geraldo Leão utilizou esses materiais “para estabelecer um diálogo maior com as pessoas através de sua própria matéria [a da pintura], e menos através dos meus gestos ou da minha linguagem”.²⁰⁹ Para alcançar tal propósito, o artista contava com as significações convencionais atribuídas aos materiais utilizados: condutores de energia, naturais e orgânicos iguais ao ser humano. Geraldo Leão, na época, não via sentido em usar a tinta acrílica, pois considerava que ela funcionava mais como um isolante plástico, em função de suas características físicas, do que como um material que aproximava a obra ao público.²¹⁰

Artistas plásticos que produziam pinturas nesse período, como Geraldo Leão, estavam também interessados em que suas obras fossem entendidas como objetos no espaço. Para isso, usavam materiais especiais e passaram a produzir suas obras em uma escala diferente das pinturas das décadas de 1960 e 1970. A pintura sem título de Geraldo Leão é formada por quatro painéis, dois de cobre queimado por ácido, e outros dois, um azul e outro em terra, ambos com resina acrílica. Tem dimensões totais de 4,50m de altura, 5,70 m de largura (Figura 21).

Durante seu período de estudo na EMBAP, Geraldo Leão teve acesso a técnicas de uso de tinta óleo e acrílica. Só no início da década de 1990, ele passou a pesquisar outros meios, como o da encáustica com cera de abelha para pintar sobre painéis. A partir daí, Geraldo Leão aprendeu, no CCC, com Elvo Benito Damo, as

²⁰⁷ Geraldo Leão Veiga de Camargo. Pintor nascido em Morretes/PR, em 1957. Transferiu-se para Curitiba em 1975. Graduiu-se em Pintura e Licenciatura em Desenho pela EMBAP em 1980. Fez parte dos grupos Bicicleta e Moto contínuo. Participou de gestões da APAP/PR.

²⁰⁸ Obra do acervo particular de Wal Mart Brasil.

²⁰⁹ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta do Artista]. BAPTISTA, Josely Vianna e FARIA, Francisco. Gazeta do Povo. Caderno G. Musa Paradisíaca. Curitiba, 28/10/1996.

²¹⁰ Idem.

técnicas de coloração do cobre através de reações químicas pelo contato com ácidos.²¹¹ Essa técnica foi utilizada para realizar sua pintura sem título, de 1995.

Outras obras, nas quais os artistas mesclavam a pintura com outras linguagens, também foram executadas em Curitiba, na década de 1990. O trabalho Conservadores de carne, de 1999, de Fábio Noronha²¹², é composto por fotografia, desenho e pintura, com óleo, grafite e bastão oleoso sobre papel e fotografia (Figura 22). A imagem da obra é abstrata ; mesmo na fotografia não identificamos figuras. A pintura de Fábio Noronha desenvolveu-se sempre apoiada na abstração, com grafismos e manchas. Falando sobre a mistura das técnicas utilizadas na série Conservadores de carne, Fábio Noronha explicou:

Queremos sempre que a fotografia seja o avesso da pintura. E que a pintura reinvente a realidade a ponto de não se confundir com a fotografia. Com estes trabalhos mostro que as duas são apenas tempos e modos distintos de enxergar o cotidiano. Existem pinturas dentro de uma fotografia.²¹³

O uso da fotografia aliada a outras técnicas e materiais não era nenhuma novidade em Curitiba. Desde 1988, no SPBA, já encontramos trabalhos que misturam fotografia com desenho, como o trabalho Aprenda a desenhar, de Luiz Antonio Guinski.²¹⁴ Nessa obra figurativa, a imagem desenhada não passava por cima da imagem fotográfica, ao contrário do que ocorreu no trabalho de Fábio Noronha, no qual, a pintura, o desenho e a imagem fotográfica foram misturados, como se fossem partes de uma imagem única, como uma paisagem, e não somente materiais diferentes.

Os trabalhos bidimensionais de Fábio Noronha, Geraldo Leão e Carina Weidle foram finalizados de maneira parecida; nenhum deles utilizou qualquer tipo de moldura. Nas obras tridimensionais de Eliane Prolík e Carla Vendrami não foram utilizadas bases. A finalização de obras de arte nos anos 1990 corrobora a idéia de arte como um objeto no mundo, pois não admite nenhum anteparo que faça a mediação entre a obra e o espaço que a circunscreve e o próprio observador. A não

²¹¹ CAMARGO, Entrevista.

²¹² Nascido em Curitiba, em 1970. Formou-se em Pintura pela EMBAP, em 1994.

²¹³ FERNANDES, José Carlos, Pequeno manual dos sentidos. Gazeta do Povo, Curitiba Caderno G, 1999. p. 1.

²¹⁴ Desenhista nascido em Curitiba, em 1957.

utilização de molduras e bases nas obras de arte passou a ser uma prática comum nos anos 1990; nos Salões, houve uma maciça presença de objetos artísticos que descartaram essas maneiras de finalizar a obra.²¹⁵

Em relação aos títulos dos trabalhos, observa-se um aumento considerável de obras não intituladas, como é o caso da pintura de Geraldo Leão e das fotografias e pinturas individualizadas das séries de Carina Weidle e Fábio Noronha. No caso desses dois artistas, o que leva o título é a série e não os objetos. A partir de 1987, no SPBA, podemos ver uma gradativa diminuição de obras intituladas, a ponto de, no final da década de 1990, a maioria das obras expostas no Salão serem identificadas como sem título. Nas obras de Eliane Prolik e Carla Vendrami, os títulos relacionam a obra a uma determinada fase da produção das artistas, além, é claro, de identificarem a obra.

Em Curitiba, entre as décadas de 1960 e 1990, a execução das obras de arte sofreu transformações proporcionadas pela formação dos artistas, pela convivência entre eles, pela visualidade das exposições de arte e pela inserção de novos tipos de arte no meio artístico local. As exposições de arte tiveram um papel fundamental para as transformações estéticas desse período. Em parte, foi por meio das exposições que os artistas obtiveram as informações que precisavam para produzir suas obras. Com o passar do tempo, esse papel foi dividindo espaço com o conhecimento conseguido por meio de leituras e de viagens ao exterior. Segundo Eliane Prolik, na década de 1990, o acesso a livros de história e teoria da arte era muito mais abundante.²¹⁶

Os artistas buscavam de diversas maneiras superar os limites de sua formação em arte, viajando para outros estados brasileiros, outros países, buscando cursos temporários, pós-graduações e observando as exposições de arte em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e em outros países. Dessa forma, os artistas das artes bidimensionais e tridimensionais conseguiram as informações que lhes faltavam para produzir suas obras, inserindo novos tipos de arte em Curitiba. Essa inserção promoveu transformações nos espaços de produção dos artistas, os ateliês, que

²¹⁵ JUSTINO, op. cit. p. 234-252.

²¹⁶ PROLIK, Entrevista.

deixaram de ser espaço dos cavaletes, no qual o artista era o único agente da produção, para serem o espaço das metalúrgicas, indústrias e de prestadores de serviços; assim, o artista dividia o espaço de execução de sua obra com outros indivíduos da sociedade.

Nesse percurso da arte de cavaletes à arte como objeto, é importante lembrar que a entrada da abstração, no meio artístico curitibano, não impediu a prática da figuração e das novas categorias artísticas inseridas nesse meio a partir de 1970. Nos anos 1990, a idéia de arte como objeto também não suprimiu a arte de cavaletes. O que deve ser destacado, é que, nos anos 1980 e 1990, houve a possibilidade da convivência de nichos específicos de produção artística, e que isso só foi possível porque, nesse período, o meio artístico de Curitiba, em função de suas instituições, tinha plena capacidade de comportar essas diferenças. A produção da arte, entre as décadas de 1960 e 1990 não ficou estagnada, ela traçou um percurso de continuidades e descontinuidades, dos cavaletes às metalúrgicas. Esse percurso pode, também, ser acompanhado por intermédio das transformações no âmbito da exposição e comercialização da obra de artes plásticas em Curitiba.

3. SALÕES, GALERIAS E SALAS DE EXPOSIÇÃO: MOSTRA E COMERCIALIZAÇÃO DA OBRA DE ARTE

O momento de criação da obra de arte, como vimos no capítulo anterior, é mediado por fatores como a formação do artista, as disponibilidades técnicas e de materiais e a convivência social. Com isso em mente, discutimos as transformações ocorridas nos espaços de formação dos artistas e de produção da arte em Curitiba de 1960 a 1990. Entretanto, o percurso traçado pelas obras de arte no meio artístico vai além do momento de sua criação e, nesse sentido, devemos também discutir os momentos de exposição e de comercialização das obras. Na exposição, podemos observar, por um lado, a relação com o funcionamento das instituições que acolhem as obras e, por outro, a relação entre os processos específicos de montagem e de organização delas na exposição, que podem ou não estar dirigidos a um público ou a uma visualização determinada. O momento da comercialização, por sua vez, possibilita discutirmos as condições do comércio de arte do meio artístico de Curitiba. Isto significa abordar as práticas de comercialização dos objetos de arte desde a formação de seu preço de venda, passando pelos meios de sua divulgação comercial (pelas exposições de arte e nas galerias), até a sua aquisição. Reafirmamos, portanto, que o percurso das obras é revelador das transformações culturais ocorridas em um meio porque permite abordar as descontinuidades presentes nos espaços de formação, criação, exposição e comercialização da arte, através do próprio objeto artístico.

3.1 O Salão Paranaense de Belas Artes entre 1960 e 1990

As exposições de arte são momentos especiais do percurso das obras, pois neles elas se tornam públicas. É também através desses momentos que acontece a tensão entre as obras expostas e os seus observadores. A exposição de arte nunca é um campo neutro para o observador, da mesma forma que a obra de arte não o é. Isso significa dizer que uma exposição possui suas próprias características e significados que podem ou não ter relação com os das obras expostas.

As obras com as quais trabalhamos participaram de exposições coletivas, nos Salões de arte e nas mostras em salas públicas de exposição, e em mostras

individuais, em galerias e salas de exposição. Em relação ao Salão Paranaense, é um espaço que proporciona uma exposição de todas as linguagens artísticas ao mesmo tempo; nele convivem pinturas, esculturas, desenhos e instalações.

No primeiro capítulo, indicamos como eram realizados os SPBAs, citando as instituições responsáveis por sua implementação. Também indicamos que as obras expostas nos Salões selecionadas por uma Comissão Julgadora. A partir de 1956, a Comissão Julgadora do Salão contava com três membros, sendo pelo menos um deles de um meio artístico diferente do de Curitiba.²¹⁷ No ano seguinte, o Regulamento do Salão passou a exigir a presença de representantes da produção acadêmica e moderna no Júri.²¹⁸ Apesar dessa modificação ter sido proposta em 1957 e constar no Regulamento do SPBA daquele ano, ela só foi implementada a partir do SPBA de 1958. A não implementação imediata provocou protestos de artistas, como Nilo Previdi, que informou à imprensa que a retirada de seus trabalhos do 17º SPBA devia-se à sua falta de confiança no Regulamento do Salão, isso porque a própria SEC não estava cumprindo as regulamentações quanto à formação da Comissão Julgadora.²¹⁹

Essa modificação no Regulamento foi de fundamental importância para a inauguração das divisões acadêmica e moderna do Salão. A nova proposta de composição do Júri contribuiu para a abertura desse certame para a produção abstrata, como podemos notar pela presença e premiação da escultura Forjado I, de Paulo Gnecco, no 17º SPBA (1960), antes mesmo de a geração de jovens artistas e intelectuais começar a ocupar os cargos de decisão política, a partir de 1961.

A adoção dessas mudanças no Regulamento dos SPBAs, provocou acalorados debates, como pode ser entrevisto em comentários sobre o 17º SPBA: “A maioria, infelizmente, não tem categoria para figurar num Salão que sendo o oficial do Estado, bem que merecia um pouco mais no seu conjunto”. Ao referir-se

²¹⁷ Decreto N ° 3.499 de 09/07/1956. Apud JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 258.

²¹⁸ Decreto N ° 12.387 de 16/09/1957. Ver: PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro XVII Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1960]. Regulamento do XVII SPBA, seção Comissão Julgadora, Art. 12 ° § 2 °, p. 14 e 15.

²¹⁹ Ainda sobre o 14º Salão Paranaense de Belas Artes. Resenha – Semanário popular, N ° 3, Vol. 1. p.66, Curitiba 15/01/1958.

sobre os poucos artistas de mérito presentes naquele Salão, o autor (desconhecido) do comentário citou somente artistas acadêmicos, como Artur Nísio, Theodoro De Bona e Waldemar Rosa.²²⁰ Sobre a escultura de Paulo Gnecco lia-se:

Há uma medalha de prata, conferida ao senhor Paulo Gnecco, por um trabalho(?) [sic] denominado Forjado I. Ninguém sabe ao certo o que seja aquela lingüeta de metal que lembra uma cobra (lembra de longe, notem bem...) Aquilo não foi feito nem criado; simplesmente aconteceu.²²¹

Nesses comentários percebemos a indignação do comentarista perante a premiação conferida a Paulo Gnecco, demonstrando também sua posição contrária à produção abstrata que começou a ocupar espaço no único certame oficial do Estado do Paraná. Esse clima de conflitos aumentou assim que a geração de artistas da década de 1960 tomou assento nos cargos direcionados à cultura e à organização do SPBA. A partir de 1961, com Fernando Velloso, Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond ocupando cargos no DC/SEC, não foi difícil colocar a arte abstrata nos Salões, porque quem definia as personalidades que formariam o júri do Salão eram os artistas da geração de 1960, interessados em promover uma atualização da prática artística no Paraná,

Por que os salões já configuravam o que vinha de fora. [...] Ora, foi o Salão que, justamente, fez a gente ver que podia comparar; a gente não tinha comparação nenhuma... eventualmente vinha uma revista e jornal, essa coisa toda. Entendeu? Então, foi justamente no Salão. Talvez até influenciasse, não em relação a fazer igual, mas de movimento sim.²²²

Em 1960, a Comissão Julgadora foi formada pelos artistas Edgar Walter Simons²²³, Georgina de Albuquerque²²⁴ e Paul Garfunkel. Segundo Georgina de Albuquerque, o júri optou, na seleção das obras para o 17º SPBA, privilegiar a produção dos jovens artistas, como um estímulo para que eles aprimorassem seus trabalhos.²²⁵ Essas informações são importantes porque nos permitem ver que é por

²²⁰ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1960]. XVII Salão de Belas Artes na mira dos críticos e dos leigos. Curitiba: sem nome do jornal e sem data.

²²¹ Idem.

²²² CALDERARI, Entrevista.

²²³ Pintor residente no Rio de Janeiro e professor de paisagem do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro

²²⁴ Residente no Rio de Janeiro, professora e Diretora da Escola Nacional de Belas Artes.

²²⁵ Resultado do julgamento ao Salão Paranaense de Belas Artes estimulará os jovens. Diário do Paraná. Curitiba, 7/12/1960. s/p.

meio da composição da Comissão julgadora que se define previamente o caráter da mostra no SPBA, ou seja, se tal Comissão privilegiará a produção “dos jovens”, moderna ou acadêmica.

Durante a década de 1960, o Salão era realizado na Biblioteca Pública do Paraná, onde a Comissão Julgadora decidia também a disposição das obras selecionadas no espaço da exposição. Nesse período, as obras eram dispostas em painéis móveis com pouca distância entre uma obra e outra.



17º SPBA – 1960 – Biblioteca Pública do Paraná

Como vemos na imagem acima, na 17ª edição do SPBA, as pinturas eram dispostas também nos primas de apoio das esculturas, ou uma acima da outra, nos painéis. Essa maneira de dispor as obras no espaço expositivo está relacionada a uma maneira de se entender a exposição como um local onde se mostra o objeto artístico e não como um evento. Nas exposições desse período, os observadores iam até a Biblioteca Pública para ver as obras individualizadas, não a exposição. Nesse sentido, o que importava era que as obras fossem mostradas ao público, e não de

que maneira elas eram expostas – uma sobre as outras, muito próximas ou em suportes inadequados.

A partir de 1962, a disposição das obras no SPBA passou a ser realizada em linha, uma obra ao lado da outra. Essa maneira de dispor as obras para exposição ocorreu, pela primeira vez no Brasil, em 1928, em uma mostra de arte moderna alemã, realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. “A grande novidade da mostra, que apresentava para o público brasileiro as novas tendências da arte [...] alemã, era a exposição em uma única fila, ao invés de amontoadas, como era habitual nos salões anuais”.²²⁶ Em 1957, essa maneira de dispor as obras passou a ser utilizada também pela Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.²²⁷

É importante mencionar que essa nova maneira de expor as obras de arte acompanha a abertura do meio artístico curitibano para a produção abstrata. Assim, notamos que para dar um destaque para essa produção necessitou-se mudar a maneira de mostrá-la ao público. Com isso, criou-se no meio local uma primeira regra para o espaço expositivo, ele não poderia mais amontoar as obras, “como era habitual nos salões anuais”.

Essa mudança do espaço expositivo ocorreu também em função da Comissão Julgadora ser formada com integrantes de outros estados brasileiros, com experiência na montagem de exposições, como Mário Pedrosa e Frederico de Moraes. Além disso, Ennio Marques Ferreira, Eduardo Rocha Virmond e Fernando Velloso visitavam exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que fez com que eles tivessem alguma experiência visual da montagem de mostras de arte que os auxiliasse para esse fim nos SPBAs.

Entretanto, essa mudança na forma de expor as obras, mesmo proporcionando uma aparência mais profissional para as exposições locais, ainda mantinha aquela idéia de arte como sendo um objeto pequeno que se pendura na parede. Como podemos perceber na imagem abaixo, pelo tamanho dos painéis, os organizadores da mostra tinham uma idéia previa da dimensão das obras que neles

²²⁶ In: CAVALCANTI, Lauro (org). Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro (1905-1960). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 92-93.

²²⁷ In: ALAMBERT, op. cit. p. 77.

seriam penduradas; do mesmo modo, antecipavam o afastamento para visualização das obras que o observador poderia ter. Desse modo, o observador tinha menos possibilidade de comparar uma obra com outra, pois não conseguia visualizar mais que uma obra pelo afastamento permitido. Assim, o público da mostra, como nas edições anteriores do Salão, observava obra por obra, seguindo o percurso dos painéis.



Salão do Paraná – 1962 – Biblioteca Pública do Paraná

Em 1962, o Departamento de Cultura da SEC, tendo como seu diretor Ennio Marques Ferreira, juntamente com o diretor do Museu de Arte do Paraná (MAP), criaram o Salão do Paraná, que uniu o 19º Salão Paranaense de Belas Artes ao 3º Salão de Curitiba, para a comemoração do cinquentenário da Universidade do Paraná: “este certame, pela importância em prêmios que concederá, é uma das maiores produções do país”.²²⁸

²²⁸ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XIX Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1962]. Melhores artistas do país estarão presentes no Salão do Paraná. Sem Jornal, Curitiba, 07/12/1962.

Apesar de toda essa produção, o Salão do Paraná não escapou das celeumas entre os adeptos da figuração, tidos como acadêmicos, e os abstracionistas: “A principal acusação que se faz à mostra é a de que o júri de seleção e premiação agiu tendenciosamente, preferindo as obras enquadradas na corrente abstracionista”.²²⁹ A polêmica prosseguiu em uma coluna especialmente criada no jornal O Estado do Paraná, intitulada Salão do Paraná na Berlinda. Nesse espaço, tanto acusadores como defensores do abstracionismo se manifestaram:

[Para Virmond] Quando soube do descontentamento de alguns dos artistas que tiveram seus trabalhos rejeitados, pus à disposição deles o subsolo da Biblioteca [Pública do Paraná] para que realizassem sua exposição. Não quiseram. Mas acho que a melhor solução para o impasse é esta mesmo: a exposição dos trabalhos “cortados” para que o público possa julgar por si próprio.²³⁰

[Para Nilo Previdi] As declarações prestadas à imprensa pelo diretor do DC [Ennio Marques Ferreira] de que nenhum artista quis participar do júri, só tendo encontrado “ausências” por parte dos críticos de arte deixam bem ver que os organizadores não queriam vozes livres nesse júri, mas simplesmente concordância com seus prévios pontos de vista.²³¹

Paulo Emílio [Sales Gomes, júri do Salão do Paraná] aduziu que, se o abstracionismo consubstancia uma etapa importante da arte contemporânea à reação a ele é também muito importante, desde que não seja feita em nome de concepções ultrapassadas.²³²

Essas declarações mostram que a resistência de alguns artistas figurativistas, em Curitiba, não conseguiu frear a veloz conquista de espaço da abstração no Salão. Pois que, como mencionamos, a composição da Comissão Julgadora do Salão era a ferramenta para fazer com que a mostra seguisse uma ou outra linha. Com a geração de artistas de 1960 ocupando os cargos que decidiam a composição do júri do SPBA, a linha seguida foi a do abstracionismo, e esse tipo de celeuma gradativamente desapareceu dos jornais curitibanos no transcorrer da década de 1960.

Nessa década, os Salões ganharam projeção nacional, estimulando a participação de artistas de outros estados, por intermédio das premiações oferecidas:

²²⁹ Salão do Paraná na Berlinda: Para Virmond premiação não poderia se outra. O Estado do Paraná. Curitiba, 29/12/1962.

²³⁰ Idem.

²³¹ Salão do Paraná na Berlinda: Previdi diz que o julgamento foi verdadeira farsa. O Estado do Paraná. Curitiba, 04/01/1963.

²³² Salão do Paraná na Berlinda: Para Sales Gomes abstracionismo é uma doença necessária. O Estado do Paraná. Curitiba, 23/01/1963.

Ano	Edição do SPBA	Valor total de prêmios
1960	17° SPBA	120.000,00 Cruzeiros
1961	18° SPBA	345.000,00 Cruzeiros
1962	Salão do Paraná	1.995.000,00 Cruzeiros
1966	23° SPBA	4.600.000,00 Cruzeiros
1969	26° SPBA	19.000,00 Cruzeiros Novos

Fonte: JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 261-26.

Mediante esses dados, percebemos que o valor total em prêmios concedidos pelo SPBA teve um crescimento considerável. É importante lembrar que o SPBA começou a conceder prêmios em dinheiro, a partir de 1956, em um total de 160 mil Cruzeiros. Nas edições posteriores, até 1960, o valor total não passou da casa dos 185 mil Cruzeiros. O aumento no valor total de prêmios significou também aos artistas e intelectuais dessa geração, uma garantia de obtenção, em número e proporção, de alguns dos prêmios do SPBA para os adeptos da abstração em Curitiba. O mais premiado dentre eles foi João Osório Brzezinski: “com prêmio de salão eu dei entrada numa quitinete, vendi, dei entrada num apartamento, comprei terreno, tudo com dinheiro de salão”.²³³ O SPBA respaldou a produção jovem e tornou-se uma das fontes de renda desses jovens artistas, além da que obtinham com seus cargos públicos.

A declaração de João Osório Brzezinski informa que os prêmios concedidos pelo SPBA eram equivalentes, em valor, a bens materiais como apartamentos e terrenos, na época. Isso tornava o Salão um espaço importante e interessante, tanto para os artistas que residiam em Curitiba como para os de outras localidades.

Ano	Artista	Obra	Edição do SPBA	Valor do prêmio
1960	Paulo Gnecco	Forjado I	17°	Medalha de Prata*
1962	Fernando Calderari	Pintura I	Salão do Paraná	200.000,00 Cruzeiros
1966	Renato Pedroso	Touro	23°	500.000,00 Cruzeiros
1966	Antonio Arney	Para amanhã sem falta	23°	500.000,00 Cruzeiros

Fonte: JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 262-26.

* Paulo Gnecco especificou na ficha de inscrição do 17°. SPBA que só concorreria a prêmios honoríficos.

Nesse período, os prêmios em dinheiro eram doados por instituições e empresas locais, como Banestado, CODEPAR, FUNDEPAR, UFPR, Móveis Cimo, Hermes Macedo, Santa Mônica Clube de Campo, entre outras e MAC/USP, de São

²³³ BRZEZINSKI, *Entrevista*.

Paulo. Todos esses prêmios eram de aquisição, ou seja, a obra passava a integrar o acervo das entidades financiadoras. Das três obras premiadas em dinheiro, indicadas acima, Pintura I integrou o acervo do BADEP, Touro e Para amanhã sem falta, o acervo do governo do Estado do Paraná e, atualmente, fazem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC).

A premiação em dinheiro, patrocinada por empresas, gerou, inclusive, uma alteração no Regulamento do SPBA do ano de 1960. A partir de então, a decisão da Comissão Julgadora passou a ser “irrecorrível”.²³⁴ Essa mudança ocorreu em vista de acontecimentos do Salão do ano anterior, quando patrocinadores retiraram a premiação por não concordarem com as escolhas do júri. Mais uma vez, a atuação da geração de 1960 nos cargos de decisão da SEC foi importante tanto para a realização dessa alteração no Regulamento do Salão como para garantir a premiação das obras escolhidas pelo Júri, mesmo que elas não agradassem à maioria dos patrocinadores.

Foi mediante essas modificações do SPBA que a geração de 1960 conseguiu promover a entrada da abstração e a sua permanência no meio artístico curitibano. Na década seguinte, já não havia mais impasses ocasionados pela luta por espaço entre figurativistas e abstracionistas. Em parte, porque a luta estava ganha pelos adeptos da abstração, mas também porque os problemas passaram a ser de outra ordem, como apontou Frederico de Moraes, à respeito do 29º SPBA (1972):

Mas o problema de abrir um Salão, com inscrições chamar júri para julgar e dar prêmios – tudo isso de uma forma muito cotidiana, burocrática e cultural – é gastar dinheiro à-toa. Não vejo sua função. Dez ou meia dúzia de pessoas vão ver o Salão, [...] silenciosos, não vejo trazer nenhuma inquietação! Não seria talvez muito mais interessante que esses recursos aplicados fossem usados de uma forma mais objetiva?²³⁵

Como vemos, a questão passou a ser a própria forma ‘salão’, que parecia não atender mais às expectativas dos artistas e do público visitante. Um exemplo daquilo que Frederico de Moraes chamou de “forma cotidiana e burocrática” do salão pode ser visto por meio das fichas de inscrição para o 28º SPBA, nas quais não constava espaço para inscrever trabalhos em linguagens diferentes de pintura,

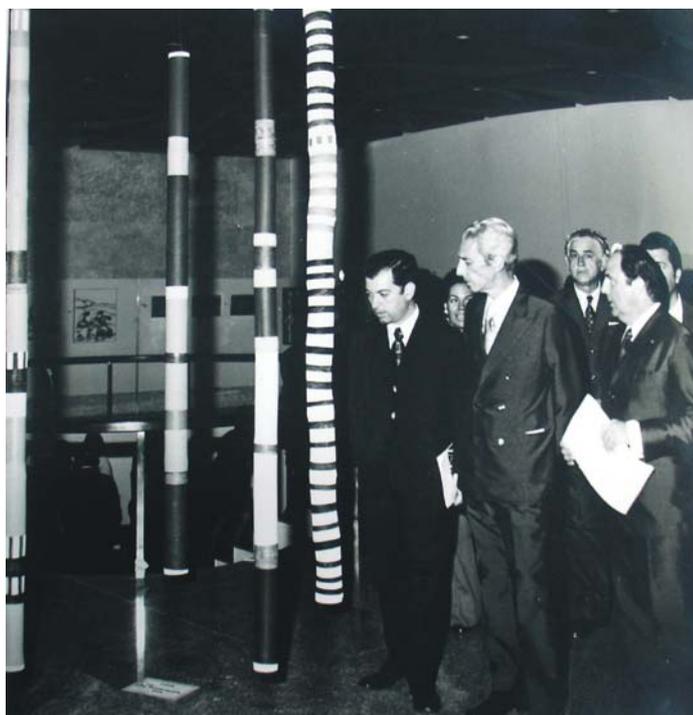
²³⁴ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes]. Regulamento do Salão. Artigo 14.

²³⁵ Apud ARAUJO, Adalice. Em julgamento o polêmico XXIX Salão Paranaense. Diário do Paraná, Curitiba, 1972.

escultura, desenho e gravura. Esse detalhe impediu a inscrição de trabalhos nas linguagens da instalação, por exemplo. Tal problema “burocrático” foi solucionado nas edições posteriores, com a alteração da ficha de inscrição. As alternativas predefinidas das linguagens passíveis de inscrição foram substituídas um espaço em branco para que o próprio artista definisse qual a “técnica” em que inscreveria seu trabalho.

Como vimos, o SPBA, desde 1959, que antes era dividido pelas alas de pintura, escultura, desenho e gravura, passou a reorganizar essas alas nas divisões moderna e acadêmica, por pressões dos artistas modernos. Pelas novas exigências da prática artística, em 1972, o Salão deixou de lado orientações preconcebidas, passando a responsabilidade da definição desses requisitos de inscrição para os próprios artistas.

A mudança na ficha de inscrição refletia as novas necessidades colocadas pela inserção de novas categorias e linguagens artísticas no meio artístico curitibano. No SPBA de 1972, pela primeira vez em Curitiba, foram expostas obras na linguagem da instalação, como o trabalho Bambu (na imagem abaixo), de Ione Saldanha, do Rio de Janeiro, e o trabalho Proposta projeto objeto I, de Ivens Fontoura, de Curitiba.



29º SPBA – 1972 – Fundação Teatro Guaíra. Salão de Exposições

Contudo, essa mudança não garantiu que essas novas formas de arte não sofressem alguma resistência em Curitiba. A instalação Auto novelo, auto movelo, automovelo/lho, de Rettamozo, mesmo tendo sido premiada, não ficou isenta de polêmica. Além de comentários áspers sobre a obra, a COPEL, empresa que concedeu o prêmio aquisição, trocou a obra por outra premiada pelo júri.²³⁶

Ao mesmo tempo preocupado fiquei por entender que era um plágio de uma patente industrial, com a grande vantagem de caminhar pelo espaço metafísico sem rodas e sem gasolina. Porém, ao saber o valor do prêmio, que era de Cr\$ 10.000,00, concedido pela Copel, imaginei logo que se moveria a ELETRICIDADE. E do resto? O resto é silêncio.²³⁷

O bom humor das críticas foi, por vezes, substituído. Houve aqueles em que a indignação pelo trabalho ter sido selecionado era bem evidente: “Proposta primária que exposta logo na entrada deve levar muita gente a sair antes de ver o salão”.²³⁸



32º SPBA – 1975 – Fundação Teatro Guaíra. Hall de entrada

Recordando o que discutimos no segundo capítulo, esse era um período em que se mesclavam duas maneiras diferentes de entender e fazer arte. Nesse momento, as obras de arte abstratas, como executadas pela geração de artistas de

²³⁶ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 32º SPBA MAC/ PR – 1975]. Recibo de troca da obra de Rettamozo pela de Inácio Rodrigues.

²³⁷ PIQUIRI, Marquês do (pseud.). O fuscão elétrico. Diário do Paraná. Curitiba 23/11/1975.

²³⁸ Apud ARAUJO, Adalice. Artes Visuais: O medíocre XXXII Salão Paranaense. Gazeta do Povo. Curitiba, 21/12/1975.

1960, já eram bem aceitas pelo público que visitava as exposições em Curitiba. Entretanto, as novas formas de arte que começaram a aparecer nesse meio, sofriam alguma resistência, tanto por parte de observadores menos envolvidos como do mundo da arte, como foi o caso da COPEL, que preferiu trocar a obra, como também por indivíduos que detinham algum conhecimento na área das artes plásticas, como aquele que definiu a instalação de Rettamozo como sendo uma “proposta primária”.

A partir de 1972 o SPBA passou a ser realizado no Teatro Guaíra. Essa mudança de local foi importante, porque propiciou ao Salão mais espaço físico. Além disso, permitiu também um maior distanciamento para a visualização das obras, que a partir de então puderam ser vistas em conjunto pelo observador, e não só uma a uma, através do percurso dos painéis. Um outro aspecto importante desse novo espaço foi o fato de que obras de grande escala puderam participar do Salão, com um bom espaço de circulação para sua visualização como vimos nas imagens das instalações de Ione Saldanha, no 28º SPBA, e de Rettamozo, no Salão de 1975.

Essas modificações no Regulamento, nas Fichas de Inscrição e da sede do SPBA não acabaram com a questão a respeito de mudanças no formato do Salão.

Torna-se evidente que para a sua própria sobrevivência o Salão Paranaense deva ser totalmente reformulado. Sem querer sugerir uma fórmula mágica acredito que se tornam necessárias tanto a valorização do produto local quanto a sua dinamização através [de] informações as mais contemporâneas possível.²³⁹

Em parte essa discussão sobre o formato do Salão ocorreu no momento em que conviviam dois entendimentos diferentes do que era arte. Foi a partir de então que novos tipos de arte, de uma escala maior, que não se enquadravam no SPBA, passaram a tensionar o próprio formato da mostra.

Na ocasião, Adalice Araújo comentava sobre a “valorização do produto local” fazendo uma crítica à situação do Salão na década de 1970, quando foram premiados mais artistas de fora do Paraná, como podemos ver no quadro abaixo:

²³⁹ ARAUJO, Adalice. Artes Visuais: Debate aberto em torno do XXXII Salão Paranaense. Gazeta do Povo. Curitiba, 23/11/1975.

Edições do SPBA	Artistas premiados atuantes no Paraná	Artistas premiados atuantes em outros estados brasileiros
1971	8	19
1972	6	13
1973	5	11
1974	8	12
1975	2	5
1976*	8	3
1977	7	13
1978	9	15
1979	7	24

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 273-280.

* Única edição do SPBA em que mais artistas atuantes no Paraná receberam prêmios.

Entretanto, ao mesmo tempo, Adalice Araújo também fazia referência sobre a necessária “dinamização de informações mais contemporâneas” para orientar a produção local. Ambos os problemas seriam resolvidos com a adoção de uma nova forma para o SPBA. Parecia, entretanto, difícil de conciliar essas duas questões, pois as premiações e a composição do Júri acabavam favorecendo a participação de artistas radicados em outros estados brasileiros. E, ao mesmo tempo, nesse período, a dinamização de informação sobre arte acontecia, principalmente, pelas exposições de arte que mostravam também a produção artística de outros centros.

Uma das razões para a atribuição de um maior número de prêmios para artistas residentes em outros estados, em detrimento dos que moravam no Paraná, está relacionada à necessidade sentida pela geração de 1960 de atualização do meio artístico local em relação a centros como São Paulo e Rio de Janeiro. A atuação de integrantes dessa geração junto à SEC fez com que a própria composição da Comissão Julgadora, entre 1967 e 1976, que era de dois integrantes de fora do estado e de um paranaense, pelo menos, favorecesse a participação de artistas de outros estados brasileiros.²⁴⁰

Esse clima de instabilidade dos SPBAs, gerado pela convivência recente entre as divisões acadêmica e moderna, ou pela necessidade de mudança de seu formato, tanto para inserir novas categorias e linguagens artísticas quanto para satisfazer os anseios por valorização da comunidade artística do Paraná, pode ser observado também por outra perspectiva: a do público que visitava o Salão. Nesse

²⁴⁰ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livros do SPBA de 1967 a 1976].

aspecto, os livros de presença do SPBA, assinados pelos visitantes, podem nos oferecer algumas informações importantes.

Edição do SPBA	Ano	N ° de assinaturas de visitantes	N ° de inscrição de artistas
17°	1960	682	111
Salão do Paraná	1962	Não consta	277
23°	1966	533	189
24°	1967	600	223
28°	1971	Não consta	Não consta
29°	1972	881	88
32°	1975	1.884	116
33°	1976	1.222	53
36°	1979	2.590	250

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 261-277.

Observando os números de assinaturas e os de inscrições de artistas, devemos considerar que, mesmo sendo grande o número de indivíduos integrantes do meio artístico que visitam as exposições do SPBA, inclusive para se informarem sobre as novas tendências artísticas, esse público não resume o todo de visitantes. Quer dizer, ao lado de artistas, críticos e estudantes de arte, os Salões eram também freqüentados por um público leigo, ou integrado por outras categorias sócio-profissionais não diretamente ligadas à expressão artística, como políticos, historiadores, jornalistas, empresários patrocinadores etc.

Em boa medida, os meios de comunicação exerciam importante apelo para que esse público não especializado visitasse os SPBAs, noticiando suas aberturas e as polêmicas envolvidas nas exposições. O público freqüentador dos Salões, antes mesmo de ver a exposição, já podia fazer um juízo sobre ela e optar por ir ou não em função das informações e comentários veiculados pelos meios de comunicação.

Reportando-nos ao que já foi dito, devemos confirmar que o panorama geral da mostra, é fraquíssimo. Talvez que o XVII [SPBA], seja o mais fraco de todos os demais já organizados pelo Departamento de Cultura. Mas, mesmo assim, nossa recomendação a todos: a mostra deve e precisa ser visitada, para que se comprove a opinião da maioria.²⁴¹

Durante as décadas de 1960 e 1970, alguma questão referente aos SPBAs sempre agitou as páginas dos jornais locais, e por meio delas o público pôde ter acesso às celeumas que envolviam os Salões. Além disso, como pudemos observar

²⁴¹ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1960]. XVII Salão de Belas Artes na mira dos críticos e dos leigos. sem jornal, Curitiba: sem data.

durante esse período, o público do SPBA cresceu bastante. Esse crescimento talvez seja consequência do próprio meio artístico de Curitiba, que conheceu expressivo desenvolvimento no transcorrer daqueles anos. O próprio SPBA cresceu e ganhou uma sede definitiva, em 1984: o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Entre 1954 e 1971, o SPBA era realizado na Biblioteca Pública do Paraná; entre 1972 e 1983, na sala de exposições do Teatro Guaíra.

Na década de 1980, percebemos uma perda de poder da geração de artistas de 1960 sobre o próprio Salão e o meio artístico de Curitiba. Em parte, isso aconteceu em função da abertura política observada já nos anos finais da ditadura militar; de outra parte, porém relacionada à situação indicada, os próprios artistas plásticos passaram a reivindicar mais diálogo e participação nas decisões políticas relacionadas à cultura. Essas reivindicações, como indicamos no capítulo anterior, eram encaminhadas por meio da Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná (APAP/PR). Durante a década de 1980, a APAP/PR conquistou para a categoria profissional dos artistas paranaenses, por exemplo, que os prêmios do Salão deixassem de ser de aquisição obrigatória²⁴², e que a escolha de um dos componentes da Comissão Julgadora do Salão fosse indicação da APAP/PR.²⁴³

Mesmo com a atuação da Associação e com a insatisfação dos artistas e críticos locais, o SPBA não teve alterações em seu formato. A mostra continuou sendo uma competição entre os artistas inscritos para a seleção e premiação por uma Comissão Julgadora. Além disso, a própria maneira de dispor as obras não sofreu nenhuma mudança no transcorrer dos anos 1980 e 1990. A partir da década de 1990, a noção de curadoria poderia ter causado uma modificação no formato do Salão, como ocorreu com outras mostras desse tipo no Brasil²⁴⁴, mas isso não aconteceu.

²⁴² PARANÁ. ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DO PARANÁ. Arquivo. Boletim Informativo, 1984. E, PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 41º Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1984]. Regulamento do Salão, item 6. Premiação.

²⁴³ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 44º Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1987]. Regulamento do Salão, item 14, letra b.

²⁴⁴ Por exemplo, a XVI Bienal de São Paulo, de 1981. Esta foi a primeira Bienal com uma curadoria que propunha a divisão do espaço expositivo, agrupando as obras conforme suas linguagens e técnicas. Essa idéia de curadoria partiu de Walter Zanini. In: ALAMBERT, op. cit. p.



38° SPBA – 1981 – Fundação Teatro Guaíra. Hall de entrada



48° SPBA – 1991 – MAC

Como podemos ver nas imagens acima, as obras continuaram sendo expostas com pouco, ou quase nenhum, espaço entre elas. No primeiro caso, no Teatro Guaíra, em painéis de diferentes alturas, conforme o tamanho das obras. No segundo, no MAC, em todas as paredes possíveis.

Nesse sentido, o SPBA mantinha uma maneira de expor a arte que começou nos tempos da criação da mostra, ou seja, quanto mais obras e artistas melhor. Contudo, desde os anos finais de 1940, o Salão detinha parâmetros muito claros de julgamento, determinados por uma Comissão Julgadora formada, em sua maioria, por professores da EMBAP. Na década de 1960, o SPBA deixou de ser um espaço dominado pela EMBAP e passou a ser orientado na consolidação da abstração nesse meio. Com o passar dos anos, e graças à abertura do Salão para uma maciça

161. Em Curitiba, a Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba, na segunda metade da década de 1990 já era uma exposição com proposta curatorial.

participação nas Comissões Julgadoras de personalidades importantes do cenário artístico nacional, a ênfase da tendência abstrata na mostra foi sendo diluída a ponto de não mais ser possível identificar qualquer direcionamento nas exposições do SPBA. Não obstante esse percurso, a maneira de se mostrar a arte, mesmo permitindo a participação de muitos artistas, continuou restringindo a visualização e a compreensão da exposição como um todo. A própria obra individualizada ficava prejudicada, na medida em que o público e os próprios artistas não tinham como saber quais foram os parâmetros que embasaram a escolha de algumas obras em detrimento de outras. Isso porque os parâmetros não eram mais os da academia (EMBAP), nem os da abstração, tampouco os curatoriais, como nas Bienais, a partir dos anos 1980. Nesse sentido, a única certeza que o público e os artistas tinham era que os parâmetros do Júri eram o do gosto pessoal de cada membro.

Essa não definição de parâmetros de julgamento das obras foi também um dos motivos pelo qual o SPBA perdeu sua maior função para com o meio artístico local, a de ser um espaço de consagração da produção artística, onde eram mostradas ao público as obras que alcançaram o patamar de qualidade artística estipulado pela academia, e que mereciam ser premiadas e adquiridas.

Entretanto, o SPBA não deixou de existir, e ganhou outra função. Essa nova função estava relacionada à premiação, que parece ter garantido tanto a participação dos artistas nos SPBAs como o próprio crescimento da mostra, a ponto de ser noticiado o feito de 11.496 visitantes no 44º SPBA, em 1987.²⁴⁵ Nesse ano, o Salão ocorreu em quatro espaços expositivos da SEEC: MAC, Teatro Guaíra, Museu de Arte do Paraná (MAP) e o Hall da SEEC.

Ano do SPBA	Nº de artistas selecionados	Nº de obras selecionadas	Nº de assinaturas de visitantes
1960	63	121	682
1966	113	253	533
1972	67	158	881
1975	23	67	1.884
1981	124	311	3.279
1987	216	582	11.496
1991	103	287	8.002

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 282-291.

²⁴⁵ JANKOSKI, Edna. Sem título. Jornal do Estado. Curitiba, 06/02/1988.

Com relação às premiações, sempre um atrativo para que os artistas se inscrevessem na mostra, o valor dos prêmios, no período de 1981 a 1991 detinha um poder de compra muito inferior quando comparado ao exemplo de João Osório Brzezinski que, na década de 1960, comprou imóveis com prêmios do Salão.

Ano do SPBA	Prêmio total	Obra	Prêmio recebido em Cruzeiros
1960	135.000,00 Cruzeiros	Forjado I	Medalha de Prata
1966	3.935.000,00 Cruzeiros	Para amanhã sem falta	300.000,00 Cruzeiros
1972	43.300.000,00 Cruzeiros	Presentificação passional	5.000,00 Cruzeiros
1975	41.000.000,00 Cruzeiros	Auto novelo	10.000,00 Cruzeiros
1981	1.210.000,00 Cruzeiros	Pata de vaca	100.000,00 Cruzeiros
1984	3.000.000,00 Cruzeiros	Sem título	300.000,00 Cruzeiros
1987	550.000,00 Cruzados	Objeto I	Indicação p/ aquisição
1991	5.000.000,00 Cruzados Novos	As três Graças	1.000.000,00 de Cruzados Novos

Fonte: JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba: Clichepar, 1995. p. 282-291.

O aumento do número de inscrições e de visitantes das mostras, em parte é resultado do próprio crescimento do meio artístico curitibano que, como vimos, já contava com três instituições de ensino formal de arte em meados de 1970, a EMBAP (1948), a Faculdade de Arte do Paraná (FAP, 1976) e o Departamento de Arte da Universidade Federal do Paraná (DEARTES/UFPR, 1975). Além disso, o meio local observou um aumento considerável de espaços expositivos, o que viabilizou o crescimento e a diversidade da produção local, que a partir de então, passou a ter mais opções para a mostra de arte, além do Salão.

Quando das premiações, não exclusivamente pela questão econômica, com o valor dos prêmios sendo corrigido pelas altas taxas de inflação, o SPBA foi, gradativamente, perdendo seu prestígio junto ao meio artístico de Curitiba, porque não mais atendia às expectativas dos artistas em relação a seu formato, tão tradicional e burocrático.

3.2 Expor e vender: a comercialização de obras de arte

Ao lado do Salão Paranaense de Belas Artes, muitos artistas expunham suas obras em mostras individuais específicas ou em galerias. Na década de 1960, em Curitiba, eram poucas as opções para os artistas exporem suas obras. O SPBA era o maior espaço de mostra e consagração da arte e dos artistas, e o meio mais garantido de circulação comercial da arte local. As poucas e incipientes galerias que

existiam nesse período, em Curitiba, mantinham-se à sombra do Salão. Até meados dos anos 1970, o sistema de validação da produção artística e os prêmios de aquisição concedidos no SPBA adaptavam-se muito bem às características de objetos artísticos que mantinham os padrões estéticos das pinturas de cavalete, como a composição, o uso das cores e a dimensão das obras.

Na década de 1950, já havia em Curitiba algumas modalidades de comercialização de obras de arte disponíveis aos artistas, além do Salão. Segundo Jorge Carlos Sade e Fernando Velloso, o meio artístico local dispunha de alguns espaços comerciais que além de exercerem sua atividade habitual (Floricultura Fora Imperial na Boca Maldita, a Galeria de arte Ida e Anita que funcionava dentro de uma loja de móveis, de decoração), cediam espaço em suas vitrines para artistas locais exporem e, quiçá, venderem seus trabalhos.²⁴⁶ Contudo, na época, eram poucos os compradores de obras de arte, e suas escolhas de aquisição eram sempre pautadas pelo que havia sido mostrado nos SPBAs.

Dentre os compradores, podemos citar as personalidades públicas e empresariais que, acostumadas com trabalhos figurativos, adquiriam eventualmente obras plásticas para a decoração de gabinetes e escritórios, ou encomendavam retratos pessoais e de familiares. Havia também, nesse período, segundo Fernando Velloso, algumas famílias alemãs que compravam pouco, interessadas por pinturas de paisagem e natureza morta. E, finalmente, aqueles compradores casuais, que praticavam escambo, trocando produtos por obra de arte.²⁴⁷

É importante lembrar que esses compradores estavam acostumados a uma visualidade específica, a da arte figurativa. Eles estavam habituados às características formais e à apreciação deste tipo de arte. As paisagens, rurais e urbanas, eram as de maior aceitação desse público comprador. A esse respeito, por exemplo, recordamos as diversas paisagens de Alfredo Andersen, Hermann Schiefelbein, Lange de Morretes, Theodoro De Bona e Arthur Nisio que decoraram as paredes das casas das famílias curitibanas e de colecionadores de arte.²⁴⁸

²⁴⁶ SADE, Entrevista. VELLOSO, Entrevista.

²⁴⁷ VELLOSO, Entrevista.

²⁴⁸ Por exemplo, citamos os colecionadores Paulo Antonio Marques Munhoz, Fernando Müller Schlemm e Ario Dergint.

Com o advento da abstração em Curitiba, o público comprador de obras figurativas e que freqüentava o Salão, gradativamente deixou de comprar, ou de patrocinar os prêmios de aquisição,²⁴⁹ porque o SPBA deixou de representar a tradição figurativa e passou a atender às expectativas da produção abstrata da jovem geração de 1960. Para essa produção artística, colocou-se, então, a necessidade de formação e conquista de um novo público. “O público era acostumado a ver uma pintura, a figurativa. Abstrato era raro uma pessoa comprar. Mas, de vez em quando, aparecia alguém de fora, um arquiteto, um intelectual, até mesmo um artista, que comprava”.²⁵⁰

As obras abstratas, como anteriormente discutido, em sua maioria mantinham muitas características das pinturas figurativas. Esse fato contribuiu para que um novo público comprador fosse formado, pois as obras abstratas podiam ser colocadas nas paredes das casas de seus compradores da mesma maneira que as obras figurativas. As obras abstratas não exigiam espaço maior ou diferenciado. Entretanto, exigiam do público uma certa afinidade com as características dessa nova categoria estética. Para o desenvolvimento dessa afinidade os artistas da geração de 1960 puderam contar com o auxílio da imprensa local, divulgava as qualidades estéticas da abstração para o público leitor.

[Brzezinski comentando sobre uma pintura premiada de Fernando Calderari] Um artista que domina perfeitamente o metiê, apesar de ainda moço. Possuindo um bom sentido de síntese, extrai de sua motivação figurativa o necessário valor plástico para criar suas austeras composições duma grande força expressiva, com uma atmosfera que lembra os clássicos.²⁵¹

[Brzezinski comentando sobre sua obra] Não pinto, pois, casas, árvores, rios, que são valores transitórios; pinto a paisagem em si, sua atmosfera, seu rico cromatismo e, principalmente, aquele sentido de amplidão que experimentamos e que nos torna diminutos diante da natureza. Nesse sentido, fragmento a linha do horizonte, rompendo com a constante terra.²⁵²

[Fernando Velloso comentando sobre sua obra] Não vejo claramente uma fronteira entre figurativismo e não figurativismo como pretendem alguns artistas e críticos, pois tudo que produzimos é fruto da percepção da natureza.²⁵³

²⁴⁹ Ver: Quadros dos Salões e Artistas Premiados. Apud: JUSTINO, op. cit. p. 253-272.

²⁵⁰ CALDERARI, Entrevista.

²⁵¹ Salão do Paraná na Berlinda: Brzezinski analisa prêmios concedidos a paranaenses. O Estado do Paraná. Curitiba, 12/01/1963.

²⁵² BENITEZ, Aurélio. Pintores paranaenses premiados no Salão da Primavera do Concórdia falam de arte. Estado do Paraná. Curitiba, 14/10/1962.

²⁵³ Diário do Paraná. Curitiba, 08/12/1968. [Acervo particular. Fernando Velloso].

Nesses fragmentos fica bastante evidente a necessidade que os artistas tinham de divulgar as relações existentes entre a figuração e a abstração, para que essa nova categoria estética fosse também entendida como uma arte de qualidade: “extraí de sua motivação figurativa o necessário valor plástico”; “pinto a paisagem em si, sua atmosfera, seu rico cromatismo e, principalmente, aquele sentido de amplidão”; ou ainda, “tudo o que produzimos é fruto da natureza”. Desse modo, os artistas daquela geração esclareciam os leitores a respeito do tipo de abstração que praticavam e das qualidades que os observadores dessa arte deveriam procurar nas obras: “composições duma grande força expressiva, com uma atmosfera que lembra os clássicos”.

Para conquistar seu público, a geração de 1960 também procurou realizar muitas exposições. Além da participação nos Salões, os artistas também buscaram expor nas salas de exposição alternativas e nas galerias.

Enquanto isso a gente fazia exposições. Tinha uma porção de local que a gente fazia e ganhava prêmio abaixo de prêmio [nos Salões]. E fazia tudo para expor. Porque, basicamente, você tinha que fazer uma exposição e você não podia parar. Então, aí, cada um foi fazendo a sua exposição individual. E daí, o público começou a perceber e a comprar.²⁵⁴

Assim, na década de 1960, a cidade de Curitiba foi inundada por inúmeras exposições de arte. Além dos SPBAs, existiam as mostras coletivas e conjuntas²⁵⁵ na Biblioteca Pública, nas Galerias Cocaco e Toca, e as individuais na Galeria Toca e Cocaco. Ainda, ao lado do Salão Paranaense de Belas Artes, havia também o Salão da Primavera do Clube Concórdia, o Salão de Arte Contemporânea da Galeria Tijucas e Tribuna do Paraná, o Salão de Artes Plásticas para Novos da SEC, o Salão Anual de Curitiba do Museu de Arte do Paraná, o Salão de Artes Plásticas da Cidade de Curitiba da PMC e o Salão Universitário de Pintura da União Paranaense de Estudantes.

²⁵⁴ CALDERARI, Entrevista.

²⁵⁵ Esse era o termo da época para definir as exposições em dupla.

Artistas	Participação em Salões locais	Participação em outras mostras locais*	Total de participações na década de 1960
Antonio Arney	15	11	26
Fernando Velloso	12	6	18
Renato Pedroso	4	0	4
Fernando Calderari	19	7	26
João O. Brzezinski	17	12	29
Paulo Gnecco	5	0	5

Fonte: PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pastas dos artistas]. ARAUJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas no Paraná. Adalice Maria de Araújo – Curitiba: Edição do autor, 2006.

* Exposições individuais, em dupla e coletivas de cada artista.

A primeira exposição individual para a maioria dos artistas da geração de 1960 aconteceu na segunda metade daquela década. Fernando Velloso, por sua vez, expôs individualmente, pela primeira vez em Curitiba, em 1958, na Galeria Cocaco. Sua segunda mostra individual só ocorreu nessa cidade dez anos depois, na Galeria Toca. Nessa mostra foram expostas vinte e uma telas abstratas, dentre elas a Pintura Horizontal Violeta; 235 pessoas assinaram o livro de presença.²⁵⁶

Esta exposição individual, como tantas outras realizadas pelos artistas da geração de 1960²⁵⁷, tinha como intuito divulgar a produção abstrata e suas qualidades ao público de arte curitibano, tornando essa produção cada vez mais presente no cotidiano do meio artístico local, a ponto de conquistar compradores. Porém, por mais que se esforçassem e atuassem em diferentes frentes, os artistas, intelectuais e galeristas da geração de 1960 não conseguiram desenvolver um comércio consistente de arte abstrata em Curitiba.

A própria trajetória das galerias de arte, como a Cocaco e a Toca, é demonstrativa da dificuldade de comercializar essa produção. A Galeria Cocaco foi descrita por Fernando Bini como sendo “a primeira galeria preocupada com a arte de jovens artistas”²⁵⁸. Apesar disso, durante os anos 1960, não conseguiu fixar-se como uma galeria especializada no comércio de arte e deixar de ser uma molduraria, atividade pela qual conseguia sustentar sua existência e a renda de seus proprietários.

²⁵⁶ Livro de assinaturas da Exposição na Galeria Toca. [Arquivo particular. Fernando Velloso].

²⁵⁷ Antonio Arney realizou sua primeira mostra individual na Galeria Cocaco, em 1966. Fernando Calderari expôs individualmente na Galeria Toca, em 1967; João Osório Brzezinski, em 1968.

²⁵⁸ BINI, Fernando. A formação do artista: movimento moderno no Paraná. In: BINI, Fernando. Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba: F. Bini, 2003. p. 10.

A trajetória da Galeria Toca, também destinada à produção abstrata, demonstra claramente a dificuldade de comercialização dessa categoria estética, quando observamos sua curtíssima duração: foi inaugurada em 1967 e fechou suas portas em 1968. Mesmo sendo um espaço que realizou muitos eventos, como exposições e lançamentos de livros, e que atraiu visitantes enquanto esteve aberta, não conseguiu se estabilizar com o comércio de obras de arte.

As dificuldades de comercialização da arte em geral eram tão grandes nesse período, que a maciça maioria dos artistas figurativos e não figurativos dependiam de dupla jornada de trabalho. Além de artistas que eram professores de arte na EMBAP (como Viaro, Calderari e Brzezinski), tinham aqueles que ocupavam cargos públicos estaduais (como Velloso e Renato Pedroso), e os que trabalhavam nos negócios da família (como Arney). Essa situação, no caso dos artistas figurativos, foi responsável pela adoção de práticas como a do escambo. Segundo Fernando Velloso, quando artistas como Guido Viaro não conseguiam vender suas pinturas, e sua situação financeira era complicada, apelavam para o escambo, trocando obras por peças de tecido para a confecção de ternos, por exemplo.²⁵⁹

No caso dos artistas abstratos, a falta de circulação comercial dos trabalhos ocasionou a prática da doação das obras que, por um motivo ou outro, não foram adquiridas nos Salões locais ou de outros estados. Rogério Dias, ao lembrar como começou a profissionalização dos artistas, em Curitiba, com relação ao comércio de arte, comentou que muitos artistas abstratos, como Fernando Velloso, doavam quadros para jornalistas, críticos de arte e até secretários do Governo do Estado,²⁶⁰ para que suas obras fizessem parte de coleções particulares de personalidades importantes e assim contribuíssem de alguma maneira para a conquista de um público comprador. Foi assim que a Pintura Horizontal Violeta, de Velloso, foi fazer parte da coleção particular de Poty Lazzarotto. Velloso conta que sua pintura teria sido vista por Poty Lazzarotto durante a exposição na Toca, em 1968, ocasião em que havia demonstrado interesse em tê-la. Velloso conta ainda que era presenteado frequentemente com muitos desenhos e gravuras do amigo Poty e que,

²⁵⁹ VELLOSO, Entrevista.

²⁶⁰ DIAS, Entrevista.

para não ficar “em débito”, resolveu presentear-lo com a pintura, no final da década de 1970.

Essa característica do comércio de arte, ou da falta dele, no meio artístico de Curitiba, foi um dos motivos pelo qual o pintor Loio-Pérsio decidiu mudar-se para São Paulo. Nos últimos anos da década de 1950 e no transcorrer da de 1960, Loio-Pérsio recebeu várias premiações em Salões em São Paulo e no Rio de Janeiro, viajou para a Europa, expôs em galerias nacionais e internacionais. Por um lado, essas atividades serviram para situar a produção do artista junto a de outros que já desfrutavam de reconhecimento nacional e, por outro, as galerias comercializaram a obra de Loio-Pérsio e introduziram-na em importantes coleções nacionais, como a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²⁶¹

Esses aspectos da trajetória de Loio-Pérsio nos fornecem um ótimo contraponto para discutirmos o desenvolvimento do comércio de arte em Curitiba, pois, como vimos, na década de 1960, os artistas e as galerias curitibanas não conseguiam se manter exclusivamente da venda de arte. Em meados dos anos 1970, esse quadro se alterou, e novas galerias foram inauguradas em um contexto mais favorável ao comércio de arte. Uma dessas galerias foi a Acaiaca, de Jorge Carlos Sade.

Esse contexto mais favorável ao comércio de arte em Curitiba ocorreu porque o meio artístico havia crescido, com mais artistas, mais categorias estéticas, mais eventos e mais instituições voltadas às artes. Apesar das novas práticas artísticas desse período, as galerias que abriram suas portas, e conseguiram manter o negócio, fizeram-no em função de uma escolha: o comércio de pinturas figurativas. Um exemplo disso pode ser visto por meio da Acaiaca e dos artistas que ela representava. Não obstante ter em seu acervo obras de Fernando Velloso, Fernando Calderari, Helena Woung, Loio-Pérsio, Antonio Arney, entre outros, a Acaiaca representava também muitos artistas figurativos, como Jair Mendes, Luiz Carlos Andrade Lima, Érico da Silva, Arthur Nísio e, alguns jovens que começaram suas carreiras na década de 1970, como Osmar Chromiec, Carlos Eduardo Zimmermann, Bia Wouk, Rubem Esmanhotto, entre outros. É importante lembrar que Jorge Carlos

²⁶¹ Para mais informações sobre a trajetória profissional de Loio-Pérsio, ver: BAPTISTA, Vera Regina Vianna e FARIA, Agnaldo (textos). A arte de Loio-Pérsio. Curitiba: Museu de Arte do Paraná: Cronos, 1999.

Sade havia sido um importante artista da geração de 1960 e que sua produção era uma das mais ousadas da arte abstrata em Curitiba. Por isso o seu interesse em comercializar esse tipo de arte, de seus colegas artistas, já que as tentativas anteriores em outras galerias não conquistaram grande êxito.



Vista da exposição Verão Arte Acaiaca. Fonte: PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pastas da Galeria Acaiaca]. O Estado do Paraná. Curitiba, 12/02/1983.

Na imagem acima, de uma exposição da Galeria Acaiaca, em 1983, podemos observar o quanto a galeria estava ligada às práticas artísticas mais tradicionais, desde os trabalhos expostos, na sua maioria pinturas figurativas de pequeno formato e emolduradas, até a organização das obras no espaço expositivo, como os Salões da década de 1950. Esse conservadorismo das galerias curitibanas criadas nos anos 1970 foi o meio pelo qual elas conseguiram sobreviver, pois o público que comprava tinha preferência, em sua maioria, por pinturas figurativas, apesar das poucas vendas de pinturas abstratas e esculturas figurativas ou abstratas.²⁶²

Entretanto, a prática que mantinha as galerias era a mesma que gerava insatisfação para os artistas locais. O escultor Elvo Benito Damo, em 1977, comentou que:

Os próprios marchands têm relevado a escultura à segundo plano. É menor o público que entende a escultura, como é menor também o poder aquisitivo. E depois, um quadro é mais

²⁶² GALEIRA ACAIACA. Livros caixa. Curitiba, 1976-1978, 1980-1983. Nesses livros são discriminados nomes de artista, títulos de obras, tamanho de obras, nome, endereço e telefone de compradores, valor e forma de pagamento e data da venda.

fácil de encontrar lugar numa casa do que a escultura. Esta exige espaço, menos improvisação.²⁶³

Apesar de alguns artistas, como Ruben Esmanhotto e Rogério Dias, venderem uma boa quantidade de obras, os valores de seus quadros eram bastante baixos. Assim, mesmo com as vendas em diversas galerias, como a Acaiaca, Solar do Rosário, Ida e Anita, o retorno não era o esperado.

[Ruben Esmanhotto] Eu vou me profissionalizar. Mas, eu não vou conseguir se eu ficar entregando meus quadros em consignação. Então, eu vou baixar o preço, vou ter um preço mais real, né? Na época a gente tinha uma inflação mensal. Eu acho que era de uns 10% ou 15%, era uma coisa absurda. Então eu ia na galeria, vendia o quadro e a galeria ia reajustando o preço e vendia.²⁶⁴

[Rogério Dias] Eu expus na Galeria Acaiaca durante muitos anos, mas nunca deu para sobreviver da Galeria Acaiaca.²⁶⁵

No caso de artista em que sua obra não alcançava uma circulação comercial similar à de Rogério Dias e Ruben Esmanhotto, a frustração era ainda maior. Lígia Borba e Ana González chegaram a considerar que não existiu comércio de arte consistente em Curitiba.

[Ana González] O mercado de arte de Curitiba! Cadê o mercado de arte de Curitiba? Vendi um ou outro trabalho, sim. Mas não vendi através de nenhuma galeria de Curitiba. [...] Vendi para algumas pessoas de maneira independente.²⁶⁶

[Lígia Borba] Mercado não existe, nunca existiu. [Vendi] eventualmente, muito eventualmente, nunca por [galerias de Curitiba], pessoalmente. Tive uma experiência que foi na Galeria Cocaco. Então, naturalmente que não aconteceu nenhuma venda. Mas foi muito legal porque eu me senti parte de uma espécie de passado. Porque a Cocaco foi uma galeria muito importante para a geração anterior a minha. Geração de meus professores.²⁶⁷

De modo geral, a relação dos artistas com o comércio de arte em Curitiba, desde 1960 até os anos 1990, não foi fácil. As dificuldades não estavam só relacionadas à parceria com as galerias locais²⁶⁸, mas também no próprio modo como os artistas compreendiam sua atividade profissional. Muitos deles não

²⁶³ A escultura exige espaço. Correio de Notícias. Curitiba, 16/12/1977.

²⁶⁴ ESMANHOTTO, Entrevista.

²⁶⁵ DIAS, Entrevista.

²⁶⁶ GONZÁLEZ, Entrevista.

²⁶⁷ BORBA, Entrevista.

²⁶⁸ A este respeito, por exemplo, havia muita discussão entre os artistas e as galerias, gerada pelo tipo de parceria: se a galeria compraria a obra do artista para depois vender, ou se seria por consignação (quando o artista deposita a obra na galeria, o galerista vende e depois paga o artista). Uma outra questão era a da porcentagem que cada parte receberia pela venda da obra. Algumas galerias da década de 1970, trabalhavam com a porcentagem de 30% para a galeria e 70% para o artista. As galerias dos anos 1990, trabalhavam com a de 50% para cada parte.

conseguiam distanciar-se o suficiente de sua obra para dar-lhe um preço. A maneira com que cada artista lidava com essa situação era tão variada quanto as categorias artísticas existentes.

[Para Ana González] O processo [para colocar preço nas obras é] **igual ao que eu faço quando vou jogar na loteria**. Eu me ponho na frente da cartela e penso, assim, a minha cabeça dita os números, marco os números, eu saio fria, feliz, contente, sem problemas. **Eu não tenho referencial para o meu trabalho, eu coloco, assim, mais ou menos no “chutômetro”**.²⁶⁹

[para Brzezinski] Isso é um troço difícilimo, o botar preço. [...] Agora é você que põe o preço e tem que sustentá-lo. [...] Uma época, eu cheguei, conversando com uns amigos, tentando parâmetros, a descobrir que havia uma fórmula que era muito aplicada: era pegar o **valor do material, multiplicar por três, e cobrar o dobro**. Era uma formulazinha que, no começo, dava certo.²⁷⁰

[para Ruben Esmanhotto, a fórmula era outra] E eu produzindo uns 5 ou 4 quadros por mês, **é a soma [do valor] desses 4 quadros tem que me pagar o material que eu gastei e me dar um salário, um salário e meio por mês**.²⁷¹

[para Elvo Benito Damo] Olha, preço sempre foi uma coisa complicada. [...] **Eu tenho um salário de ‘tanto’, se eu trabalhei trinta dias para fazer uma escultura**. Então a relação pode ser essa.²⁷²

[para Rogério Dias] Eu consegui uma **tabela de preços do [Fernando] Calderari, e botei 40% menos**. Eu tava começando.²⁷³

Quando a necessidade exigia, os artistas criavam suas fórmulas, ou baseavam-se no valor das obras dos mestres e diminuía um pouco o valor. Com isso, não encontramos um padrão de mercado para a formação de preço em que os artistas pudessem se basear. Entretanto, para alguns artistas, o valor dos prêmios concedidos pelo Salão Paranaense de Belas Artes serviam como um referencial. Segundo Fernando Calderari, “o próprio Salão já trazia o preço, então você tinha como referência”. Um outro parâmetro, era o valor de obras de artistas consagrados residentes em São Paulo, “se custava mil, aqui tinha que ser quatrocentos, quinhentos”.²⁷⁴

Essas fórmulas para a determinação de preços das obras permitem percebermos que, apesar de todos os esforços dos artistas e dos galeristas, a comercialização da arte em Curitiba, era uma prática precária, instável. As galerias

²⁶⁹ GONZÁLEZ, Entrevista. Nosso destaque.

²⁷⁰ BRZEZINSKI, Entrevista. Nosso destaque.

²⁷¹ ESMANHOTTO, Entrevista. Nosso destaque.

²⁷² DAMO, Entrevista. Nosso destaque.

²⁷³ DIAS, Entrevista. Nosso destaque.

²⁷⁴ CALDERARI, Entrevista.

abriam e fechavam suas portas. As poucas que conseguiram se manter por um tempo maior, fizeram-no graças a inúmeras estratégias: algumas por patrocínios da iniciativa privada²⁷⁵, outras pela dependência de financiamentos da Lei de Incentivo Fiscal.²⁷⁶

Em parte, essa realidade é devedora de uma conjuntura mundial. Quando o comércio de arte começou a se estabelecer no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, por volta de 1960, o comércio de arte sofreu grande transformação. O que antes era um espaço dominado pelos *marchands* e por grandes colecionadores, depois da segunda guerra, passou a ser um espaço especulativo. As coleções que antes eram formadas por indivíduos apaixonados por arte, passaram a serem formadas em função do valor. Segundo Daniel Wildenstein:

Quando De Gaulle mudou a moeda, em 1960, algumas pessoas ficaram com medo. Entraram nas galerias levando *cash*: saíram com os quadros. Era, ao mesmo tempo, uma maneira de lavar dinheiro e de se garantir. Dessa nova forma de especulação, aliás, justificada, nasceu um novo amadorismo na arte. Entre 1950 e 1970, a mentalidade, portanto, mudou. O motor não era mais a felicidade exclusiva de uma coleção, mas a possibilidade de se obter um valor seguro sobre um bem especulativo. Em uma palavra: a Bolsa. Os quadros se tornaram ações. E os *marchands*, corretores.²⁷⁷

Depois do lirismo de coleções como a de Ciccillo Matarazzo, pouco a pouco, o comércio de arte no Brasil foi sendo invadido por essa razão especulativa, até que, nos anos 1980, essa situação chegou ao seu extremo. Muitas galerias quebraram, muitos artistas faliram e os compradores que haviam comprado obras com valores altíssimos, quando conseguiam revendê-las era por um valor muitas vezes menor do que eles haviam pago.²⁷⁸ A inflação vivida no país, nesse período, foi um dos fatores que ajudaram nessa especulação no comércio de arte nacional.

²⁷⁵ As galerias Acaiaca e Casa da Imagem, por exemplo, produziam suas exposições com patrocínios da iniciativa privada, como as do Boticário e da Rede Independência de Comunicação, para os gastos com coquetel, convites, catálogos, *folders* e cartazes de cada mostra.

²⁷⁶ Lei destinada ao incentivo cultural em que há a dedução de impostos devidos por pessoas físicas ou jurídicas, como compensação por gastos efetuados pelo apoio a práticas culturais. A primeira lei nacional com essa finalidade foi a Lei Sarney, de 1986, que foi revista e transformada na Lei Rouanet, em 1991. Em Curitiba a Lei de Incentivo a Cultura existe desde 1993, e galerias como a Casa da Imagem e a Ybacatu realizaram projetos incentivados.

²⁷⁷ WILDENSTEIN, Daniel. Mercadores de arte. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. p. 180.

²⁷⁸ Para mais informações sobre a formação do comércio de arte no Brasil, ver: DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

Em Curitiba, os reflexos dessa conjuntura foram sentidos de maneira diferente. Como o meio local ainda não havia constituído grandes coleções, privadas ou públicas, as galerias da década de 1970 trabalhavam com produções artísticas recentes. Por isso, os preços, mesmo com a inflação, não subiam tanto. E, com todo o pânico gerado no início dos anos 1980, as galerias curitibanas assumiram posturas mais conservadoras, mais seguras, para sobreviver.

O comércio de arte local não conseguiu atender muitas produções artísticas dos anos 1980 e 1990. Isso fez com que muitos artistas buscassem soluções alternativas para a circulação comercial de suas obras. Os próprios artistas vendiam suas obras, faziam consórcio para as vendas, buscavam novos clientes. As galerias não conseguiam vender grandes pinturas e esculturas, tampouco instalações e *performances*. Assim, os próprios artistas passaram a pensar como deveriam apresentar essas obras ao público, para conquistá-lo.

3.3 Dos cavaletes para as casas e das indústrias para os supermercados

Inserida nesse cenário, os artistas das décadas de 1980 e 1990 vão propor novas formas de arte e de sua exposição. Organizados em grupos, os jovens artistas de Curitiba propunham novas estratégias para levar sua arte ao público. Esses grupos não mantinham os nomes, integrantes e propostas artísticas por mais de um ano, como foram os casos de Convergência (atuante de 1980 a 1981)²⁷⁹, Bicicleta (alguns meses de 1982)²⁸⁰, Moto contínuo (1983)²⁸¹, Sensibilizar (1983 a 1984)²⁸² e PH4 (1987)²⁸³.

²⁷⁹ Faziam parte desse grupo dez estudantes da EMBAP: Aldo Dallago Jr., Denise Roman, Emília Possani, Leila Pugnali, Lúcia Bleggi, Marco Antônio de Camargo, Paulo Assis, Pércles Varella Gomes, Raul Borges da Cruz e Susana Garcez de Sá. Um de seus ideais era superar os cânones acadêmicos. Realizaram duas exposições, a primeira no Museu Guido Viaro, em 1980, e no SENAC, em 1981.

²⁸⁰ O Bicicleta é considerado por seus integrantes como um evento, e não como grupo. O Grupo, ou o evento, foi constituído por onze artistas, muitos deles estudantes da EMBAP, Rossana Guimarães, Leila Pugnali, Luiz Hermano, Eliane Prolic, Mohamed Ali El Assal, Raul Cruz, Geraldo Leão, Denise Roman, Denise Bandeira, Carlos Scherega e Marco Antônio Camargo. Realizaram uma exposição no Hall do Teatro Guairá, em 1982.

²⁸¹ Da mesma maneira que o Bicicleta, os componentes do Moto contínuo não se consideravam como um Grupo, e sim como evento. Era formado por seis integrantes: Rossana Guimarães, Eliane Prolic, Mohamed Ali El Assal, Raul Cruz, Geraldo Leão e Denise Bandeira. Realizaram uma exposição na Sede da Fundação Cultural de Curitiba, em 1983.

Em relação às décadas anteriores, o espaço almejado por esses jovens artistas não era mais, exclusivamente, o do Salão Paranaense de Belas Artes. Além de Curitiba já dispor de vários espaços destinados às artes plásticas, administrados pelo governo estadual e pela prefeitura municipal, o SPBA não era mais a única opção de validação da produção artística. As transformações ocorridas no meio artístico curitibano, do ponto de vista institucional, do ensino das artes e da própria comercialização, colocaram em jogo novos padrões de validação da produção artística. Do mesmo modo, as novas linguagens artísticas propunham a busca de uma liberdade de criação (e, correspondentemente, de exposição) que os Salões oficiais e as galerias locais não conseguiam atender.

Nesse sentido, os espaços ocupados por esses grupos eram tanto os espaços tradicionalmente reservados especificamente para esse fim, como museus e salas de exposição, como também o espaço das vias públicas e praças da cidade. Os grupos ocupavam as vias públicas com trabalhos em *happenings*, *performances* e cartazes tipo lambe-lambe. Seu intuito era o de se relacionar mais diretamente com o público, cativá-lo, incitá-lo a ter as mais diversas emoções e reações.

A partir disso, a forma como o artista pensava a relação entre a obra de arte e seus observadores já não era mais a mesma. Por isso, a exposição da obra já não era necessariamente aquela pensada para o conforto do observador, onde as obras eram dispostas à altura do olhar. Essa nova maneira de se pensar a relação entre a obra e seu observador teve seu início, em Curitiba, em meados dos anos 1970. A inserção de linguagens artísticas como a instalação, *happenings* e *performances*, propunha que o observador pode fazer parte da obra. A percepção dessa relação passou a ser obrigatória para o artista, e mesmo nas linguagens tradicionais, como pintura, desenho, escultura e gravura, os artistas passaram a repensar essa relação a partir de sua exposição. Desde o começo dos anos 1980, os grupos de artistas começaram a experimentar outras formas de expor sua arte.

A partir do momento que a gente começou a pensar mais sério sobre o que é a exposição – por que a gente vai fazer isso? Qual o motivo? Que sentido tem fazer mais uma exposição?

²⁸² Composto por quatro artistas: Sérgio Moura, Genésio Jr., Ailton Silva e Jarbas Schünemann. Realizaram muitas intervenções urbanas, sendo algumas delas na linguagem do Happening.

²⁸³ Marcos Pereira, Neri Gonçalves, Edgar Cliquet e Antonio Rizzo, foram integrantes desse grupo. Realizaram exposição na Sala Miguel Bakun e participaram do 50º SPBA

–, o processo começou a se tornar mais responsável, e obrigou a gente a tomar atitudes diferentes. Por exemplo, o simples fato de ter muita gente, impossibilitava ter uma unidade temática, uma unidade técnica. Então, a gente precisou, de alguma maneira, unir tudo aquilo. Então, a gente resolveu catar sacos e sacos de folhas de plátano e espalhar por todo o chão da exposição, fazer uma camada de 15 cm de folha de plátano por todo o chão da sala de exposição, que era muito grande.²⁸⁴

Em 1982, o Bicicleta expôs trabalhos individuais de cada integrante do grupo, como desenhos, pinturas e esculturas em paredes e painéis. Mas, como comentado por Geraldo Leão, para a unidade da exposição ocorrida no Hall do Teatro Guaíra, colocaram folhas de plátano no chão da sala. Essa maneira de dar unidade à exposição, segundo Geraldo Leão, gerou reações inesperadas do público presente na abertura da exposição: “no *vernissage*, era aquele barulho de passos, todo mundo andando naquelas folhas secas. E aquele pó, irritando o nariz de muita gente que era alérgica, todos espirrando”.²⁸⁵

Aquela atitude que era para gerar unidade para a exposição passou a ser uma grande atração da mostra. A exposição não era mais só de quadros nas paredes, era também de sons e de uma nuvem de pó que, juntos, ocupavam todo o espaço. O público ficava imerso naquela nuvem de pó, ouvindo sons que ele mesmo produzia ao caminhar para ver as obras nas paredes.

Segundo O’Doherty, as exposições de obras surrealistas, por volta de 1930, foram as primeiras mostras de arte que faziam com que o público passasse por situações desconfortáveis para ver as obras: “O espectador é convidado a um recinto onde o ato de aproximação volta-se contra si mesmo. Talvez uma atitude rematada da vanguarda fosse atrair o público para aniquilá-lo”.²⁸⁶

De modo geral, as exposições realizadas pelos grupos de artistas, no início da década de 1980, mostram que estava sendo repensada a maneira de expor a arte. Como vimos por meio da exposição do Bicicleta, muitas dessas mostras colocavam o público em uma situação nova para a observação das obras. Nem sempre essa situação era confortável, algumas vezes o público tinha que participar ativamente, como nos *happenings* do grupo Sensibilizar. Em outras ocasiões, a condição de

²⁸⁴ CAMARGO, *Entrevista*. O artista referia-se à exposição do Bicicleta, em 1982.

²⁸⁵ CAMARGO, *Entrevista*.

²⁸⁶ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 85.

observador era colocada em xeque, como na exposição do Bicicleta e nas instalações e *performances* do grupo PH4.

Todas essas iniciativas da geração de artistas de 1980, ligadas à exposição de sua arte, aconteceram no início da carreira artística de muitos deles. Uma pequena parte desses artistas, porém já estava atuando individualmente no meio artístico de Curitiba, desde os anos 1970; apesar disso, não conseguiam uma circulação comercial de seus trabalhos, como foi o caso de Rettamozo. Como mencionamos anteriormente, as galerias atuantes nos anos 1980 não conseguiam conquistar um público comprador para obras como as produzidas por artistas dessa geração. Assim, esses artistas que não estavam trabalhando com as galerias locais buscaram meios próprios para buscar o público para sua arte: um deles foi a exposição.

A gente percebeu que fazer exposição era uma coisa muito além de pendurar obra na parede, de pendurar desenho, quadro, alguma coisa na parede. Então, a gente ficou muito interessado. E era o momento da abertura política. Havia uma nova gestão na Fundação Cultural da prefeitura [de Curitiba], que tinha um discurso de democratizar os espaços públicos. [...] Então, a gente achou que era natural a gente fazer isso, tornar os espaços públicos. Então, a gente propôs uma exposição na Fundação Cultural e, literalmente, tomamos o espaço. Não só da Fundação, mas da cidade, com os trabalhos. A gente subiu na sala da diretoria, lá nas janelas dos escritórios, e jogou rolos de papel com garatujas, com desenhos, com grafismos, com cartazes da exposição, lá de cima. Até o prédio da Fundação foi utilizado como elemento de comunicação com a parte de fora da sala de exposição, com a cidade mesmo. Esse era o nosso interesse, a nossa questão era essa, como fazer um contato com o público que não está dentro da sala de exposição?²⁸⁷

Essa reflexão de Geraldo sobre a exposição do grupo Moto contínuo, em 1983, é demonstrativa do espírito que dominava essa geração de artistas no que se refere ao momento de expor sua arte. Neste caso, o grupo de artistas ambicionou mais do que realizar uma exposição de seus trabalhos, eles quiseram também, de alguma maneira, atrair um público para o espaço de exposição, e que a própria exposição servisse como ponte para isso. Os artistas do Moto contínuo, além de exporem seus desenhos, gravuras e esculturas na sede da Fundação Cultural de Curitiba, levaram seus trabalhos para a rua, em forma de cartazes tipo lambe-lambe.

²⁸⁷ CAMARGO, Entrevista.



Cartaz Moto contínuo – 1983 – Praça Tiradentes

Nesses cartazes, os artistas integrantes do grupo executaram desenhos, grafismos e gravuras pessoais, e saíram colando pelo centro de Curitiba. Além dos cartazes serem obras percíveis, eles eram direcionados aos transeuntes, para atraí-los para a exposição na sede da FCC. Os trabalhos expostos na FCC foram montados ocupando todo o espaço; havia paredes completamente tomadas por desenhos e grafismos dos artistas. As paredes estavam tão carregadas de imagens que lembravam os muros da cidade repletos de interferências visuais.



Moto contínuo – 1983 – Prédio da Fundação Cultural de Curitiba

A partir de experiências como as acima mencionadas, a exposição de arte foi ganhando nova importância no meio artístico curitibano, a ponto de ser considerada,

nos anos 1990, como um trabalho tão significativo como a própria obra de arte. Além disso, essas iniciativas dos artistas plásticos da geração de 1980, pouco a pouco, foram atraindo um público diferente, mais jovem, que não freqüentava as galerias existentes e não comprava a arte de cavaletes oferecida por elas.

Em meados da década de 1980, artistas, como Geraldo Leão, começaram a vender seus trabalhos, o que lhes permitiu pensar em viver exclusivamente da venda de obras: “eu vendi uma pintura que me possibilitava pensar em viver de arte, [...] eu vendi e me garantiu três meses. [...] Então larguei a agência de propagandas e comecei a viver de vender os meus desenhos, cartões postais, camisetas e pintura”.²⁸⁸

O público que visitava as exposições e comprava a arte produzida por artistas da geração de 1980 era basicamente formado por indivíduos da mesma faixa etária dos artistas.

Era o público com quem eu tinha contato pessoal através da agência de propaganda, [...] eram pessoas da minha faixa etária e um pouco mais, que tinham uma profissão que pagava, né? [Eram] jornalistas, publicitários, um ou outro advogado, [...] os amigos arquitetos e decoradores.²⁸⁹

Na segunda metade de 1980, os artistas começaram a realizar consórcios para a venda de seus trabalhos. Geraldo Leão contou que, para realizar os consórcios, ele ligava para algumas pessoas até conseguir reunir um grupo de dez interessados. Então, a cada mês, sorteava uma pessoa que recebia sua pintura, e todo o grupo pagava 10% do valor total de venda das pinturas todo mês, durante dez meses. “Eu vivi quatro ou cinco anos graças a esses consórcios”.²⁹⁰ Por meio dos consórcios os artistas conseguiam uma boa renda mensal pelo pagamento das parcelas.

Na década de 1990, novas galerias abriram suas portas, interessadas em comercializar a produção de artistas da geração de 1980, como a Casa da Imagem e a Ybakatu. Essas galerias também não conseguiram promover a circulação comercial das obras dessa geração de artistas. Isso também gerou uma insatisfação nos artistas que sentiam que o comércio de arte local jamais se equipararia ao de São Paulo ou Rio de Janeiro.

²⁸⁸ CAMARGO, Entrevista.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Idem.

A gente continua tendo uma diferença grande de preço, dos artistas daqui e de fora, para o mercado brasileiro. [...] E vende-se muito mais em São Paulo, que é um meio cultural mais consolidado. Existe um mercado há muito tempo trabalhado, agressivo.²⁹¹

O comércio de arte em Curitiba, desde meados da década de 1970 até a de 1990, fez com que os artistas jamais pudessem preocupar-se unicamente com sua produção artística. A profissionalização desses artistas requeria a conquista de um público, com comercialização independente das galerias. Observamos isso em exemplos como o da venda da pintura sem título de Geraldo Leão, em 1995. Nesse caso, foi através do contato com arquitetos, como João Suplicy, que o artista foi indicado para executar duas pinturas para um supermercado²⁹². Com o projeto arquitetônico de Suplicy em mãos, Geraldo Leão projetou suas pinturas e executou com a escala que o espaço exigia. Notadamente a mudança de escala também significou uma diferença de público.

Os grandes formatos são feitos para espaços públicos, não para uma observação privada. Pequenos interiores domésticos exigem pequenas pinturas, e a maioria das paisagens holandesas, do séc. XVII, são de pequena escala precisamente por essa razão. Nesse sentido, o tamanho da obra de Turner tem um estabelecimento diferente em mente. Essas pinturas podem ser observadas confortavelmente somente em grandes salas de uma casa nobre, ou, como nós devemos suspeitar aqui, nas paredes da Exposição da Royal Accademy.²⁹³

Em Curitiba, no período em que a arte era entendida como obras de cavaletes, os artistas conviviam com consumidores de arte de pequenos formatos, para pequenos ambientes domésticos. A maioria das obras comercializadas nesse momento era de paisagens. A partir de meados de 1980, começou a surgir em Curitiba um outro consumidor de arte, aquele bastante influenciado pelos arquitetos e que, por isso mesmo, comprava obras de grande escala para a ornamentação de jardins de edifícios²⁹⁴ ou para os grandes *halls* de supermercados. Artistas como Elvo Benito Damo, Alfi Vivern, Geraldo Leão foram alguns dos contemplados por

²⁹¹ PROLIK, Entrevista.

²⁹² Contrato de Prestação de Serviço entre Demeterco e Cia Ltda e Geraldo Leão Veiga de Camargo.

²⁹³ LYNTON, Norbert; SMITH, Alistair; CUMMING, Robert e COLLINSON, Diané. Looking into paintings. Boston: Faber and Faber, 1985. p. 187.

²⁹⁴ PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Pasta de Elvo Benito Damo]. GEMAEL, Rosirene. Dos interiores aos jardins classe A. Correio de Notícias. Curitiba, sem data.

esse comércio de arte estimulado pelos arquitetos, por trabalharem com obras de grande escala.

Nossas discussões a respeito do momento da exposição e da comercialização das obras de arte em Curitiba, desde o início da década de 1960, tocaram em alguns pontos da relação entre o público e a obra de arte. Isso fez com que refletíssemos sobre a recepção dessas obras, com maior frequência, o único indício do uso de um objeto cultural é o próprio objeto.²⁹⁵ Pensando nisso, notamos que o percurso traçado pelas obras de arte, desde sua execução até sua comercialização, além de nos informar a respeito das transformações ocorridas em espaços, como o da formação dos artistas, da exposição e da comercialização da arte, informou-nos também a respeito de como as obras foram recebidas no meio artístico local e por um público consumidor.

Nesse sentido, as exposições de arte tiveram um papel de grande importância, seja pela divulgação de cada nova categoria artística inserida no meio curitibano, seja pelo público variado que atraíam. Por meio delas, os artistas conheceram um público disposto a participar ativamente em sua relação com a obra de arte e sua exposição, mesmo quando essa participação comprometia sua percepção da obra.

Em exposições ocorridas nos anos 1990, como as individuais de Carina Weidle, no Museu Alfredo Andersen, em 1995, e de Fábio Noronha, na Galeria Ybacatu, em 1999, em que a relação com o público não era tão paradigmática como nas exposições dos grupos de artistas do início dos anos 1980. Se essas mostras não conquistaram um novo público, ao menos conseguiram manter aquele que era freqüentador assíduo das exposições de arte, como os próprios artistas, críticos e curadores de arte e os jornalistas.

Por meio das exposições de arte foi possível ver ainda que nem sempre o público freqüentador das exposições era o mesmo que se interessava por comprar obras de arte. Isso ficou bastante claro à medida em que observamos que as mostras de arte eram um espaço onde os artistas se informavam sobre as novas tendências artísticas, novas técnicas e materiais, e que, portanto, eram um espaço que interferia

²⁹⁵ CHARTIER, Roger (org). Práticas da Leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 105.

na produção artística. Nesse sentido, podemos inferir que o maior público das exposições de arte era formado pelos próprios artistas. Isso pode ser conferido através da influência que a obra de alguns artistas exerceu na produção de outros. Como exemplo, lembramos dos tecidos estampados das pinturas de João Osório Brzezinski que foram usadas como padronagem na obra de Rogério Dias, e a divisão espacial das pinturas de Rogério Dias que inspirou a pintura modular de Geraldo Leão.

Contudo, não podemos esquecer que, mesmo que bastante restrito, existe um outro público, aquele que adquire obras de arte. Parte desse público é ainda daqueles que preferem as obras de cavalete, de pequenos formatos, para pequenos ambientes e que opta, na maioria dos casos, por obras figurativas, por paisagens, e que, para isso, freqüentam algumas das galerias locais abertas na segunda metade da década de 1970 e início da de 1980. Outra pequena parte é formada por aqueles que, morando em casas de uma arquitetura moderna e influenciados por arquitetos, compraram obras abstratas e abstratas geométricas dos anos 1970 e 1980. Mas, ainda encontramos aqueles casos raros, de compradores de obras muito grandes; e nesses casos, os arquitetos também foram fundamentais para a circulação comercial das obras.

Como mencionamos anteriormente, os colecionadores de arte em Curitiba fazem parte do público que prefere as obras de cavalete. Em nosso recorte temporal, não encontramos colecionadores da produção artística abstrata de 1960, ou mesmo da produção posterior a 1970. Uma outra característica do comércio de arte local é a de que, nesse período, não se verificou a revenda de obras de arte. Em função da revenda, muitos artistas e galeristas identificam os meios artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro como sendo mais consolidados e com mais condições para a profissionalização dos artistas e galeristas. Para Daniel Wildenstein, a profissão de um *marchand* consistia em:

Comprar quadros de espólio, de pessoas que os tinham na família havia vinte, cinquenta, às vezes até trezentos anos. Nós os vendíamos para apreciadores, amantes da pintura, que ficavam felizes em possuí-los e em desfrutar deles o máximo de tempo possível.²⁹⁶

²⁹⁶ WILDENSTEIN, op. cit. p. 179.

Essa revenda não é uma característica do comércio curitibano de arte. Os colecionadores existentes mantêm suas coleções nas famílias. Apesar de o comércio de arte no Brasil ter se formado influenciado pelas pressões de um comércio internacional que estava na era das especulações, em Curitiba a rotatividade das obras se manteve atrelada a um movimento que as levava do ateliê do artista para a galeria e da galeria para a casa do comprador.

Essa realidade do comércio de arte em Curitiba se deve, ao menos em parte, à pré-maturidade das relações comerciais locais da arte, marcada pela dificuldade dos artistas em compor um preço para suas obras, pela matemática injusta das poucas galerias para inúmeros artistas e pela matemática ainda mais injusta das vendas ocasionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos tornamos conscientes de estar olhando para uma obra de arte (olhando para nós mesmos olhando), qualquer certeza sobre o que está “lá” é destruída pelas incertezas do processo de percepção.²⁹⁷

A entrada da abstração no meio artístico curitibano não significou somente a inserção de uma nova categoria estética, foi também um marco da mudança de direção da política cultural do Estado do Paraná. Quando os artistas da geração de 1960 ocuparam os cargos do Departamento de Cultura e Divulgação da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, com o intuito de conquistarem espaço para sua produção, acabaram por promover uma renovação que foi além dos paradigmas estéticos das práticas artísticas locais.

A atuação de alguns representantes dessa geração junto ao Governo do Estado Paraná e do Município de Curitiba, desde 1961 até meados da década de 1980, proporcionou um grande crescimento do meio artístico local, com a abertura de muitas instituições públicas voltadas às artes. Foram inaugurados novos museus, certames, salas de exposição e ateliês de criação, destinados à disseminação de conteúdos voltados às diferentes áreas da produção artística.

Além dessa atuação política da geração de 1960, ela também dirigiu seus esforços para a conquista do público e para a abertura de um comércio de arte voltado à produção abstrata. A partir do final da década de 1950, os artistas realizaram muitas exposições e muita divulgação na imprensa local de suas obras e das questões que elas tratavam. Também foram abertas em Curitiba, nesse período, algumas galerias voltadas a essa produção, como a Cocaco e a Toca.

A cidade de Curitiba e os espaços expositivos foram tomados pela prática da abstração. Por uma prática que, na maioria dos casos, partia da simplificação das formas da natureza: paisagens, figuras e naturezas-mortas. Apesar dessa prática ter assumido uma posição diametralmente oposta à produção figurativa estabelecida na cidade, mantinha laços fortíssimos com ela, na medida em que reproduzia seus parâmetros qualitativos de composição, harmonia e equilíbrio das formas e cores.

²⁹⁷ O'DOHERTY, op. cit. p. 66.

A maneira como essa geração de artistas e intelectuais chegou ao poder e conseguiu manter-se nele, sustentando seus ideais de arte e práticas artísticas, é resultado da estreita ligação que alguns desses jovens mantinham com as lideranças políticas do Estado do Paraná. Essa forma oligárquica de manutenção do poder reflete-se ainda nos benefícios adquiridos pela geração de 1960, em função de sua atuação junto à política cultural do Estado, mais especificamente no Salão Paranaense de Belas Artes, onde artistas como Fernando Calderari e João Osório Brzezinski conseguiram acumular um grande número de prêmios. Além disso, essa geração de artistas e intelectuais, ao defender a sua concepção de arte e de atualização para o meio artístico, mesmo sem uma intenção declarada, reduziu muito o espaço de atuação de outras concepções artísticas, como foi o caso, por exemplo, da figuração praticada pelos discípulos de Andersen e a figuração baseada na simplificação das formas e cores, e também da abstração geométrica durante parte dos anos 1960.

Em função dessa concepção de arte da geração de 1960 que, ao mesmo tempo, contrapunha e afirmava a de seus mestres, e que tinha seus representantes ocupando cadeiras do ensino formal das artes plásticas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, manteve o ensino da arte unicamente atrelado ao ensino de pintura, nas práticas figurativas do exercício da paisagem, natureza-morta e figura, por meio de conteúdo específico de composição e de uma paleta cromática reduzida. Tal condição do ensino das artes só foi compensada pela movimentação oriunda das exposições e dos cursos livres de arte realizados, principalmente, a partir da década de 1970, porque proporcionou a inserção e a prática de novas categorias e linguagens artísticas no meio artístico curitibano.

Essa movimentação foi indício do começo da redução do poder exercido por aquela geração sobre o meio artístico local. Nesse sentido, à medida que o meio artístico crescia, com novas instituições de mostra e de ensino da arte, e com mais artistas, menor era a capacidade de atuação da geração de 1960 sobre os rumos da arte local. Artistas que iniciaram suas carreiras na década de 1970 puderam alcançar mais informações sobre arte, passando a produzir obras que tensionaram as fronteiras da concepção de arte defendida pela geração de 1960.

Desde o início dos anos 1970 até a segunda metade de 1980, conviviam em Curitiba linguagens e categorias estéticas tradicionais e novas. Nesse período, encontramos obras que mesclavam as características da arte ligada à tradição dos cavaletes às de uma outra arte, de maiores dimensões e que tratava os materiais de maneira diferente. Além disso, em algumas dessas obras estão presentes as marcas da fusão entre arte e publicidade, arte e narrativas de alerta social (como nas obras de Elvo Benito Damo, Rettamozo e Suzana Lobo) e de temas ligados ao universo íntimo dos artistas (como nos trabalhos de Raul Cruz, Dulce Osinski e Rossana Guimarães).

Nesse momento, também se mesclavam as transformações ocorridas pela inserção de novos tipos de arte com a permanência da pesquisa de materiais e técnicas artísticas. Essa pesquisa iniciou-se com o objetivo de propiciar diferentes texturas nas pinturas abstratas da década de 1960, avançando para uma função ligada à própria poética do artista, fazendo parte do significado do todo da obra, nos anos 1970 e 1980.

A partir do final da década de 1980, em Curitiba, a arte passou a ser um quadro, um desenho, uma gravura, uma escultura, uma instalação, uma *performance*. Depois de trabalhos como Objeto, de Rossana Guimarães, a arte deixou de ser exclusivamente sinônimo de pintura, e passou a ser uma infinidade de objetos; objetos que se penduram na parede, que se apóiam no chão, que estão juntos ao observador, que só existem em um instante, que mudam o tempo todo, ou seja, a arte como uma coisa do mundo.

Isso não significa dizer que as formas tradicionais de arte, naquele sentido dos cavaletes, deixaram de existir. Ao contrário, todas essas formas de arte passaram a conviver no meio artístico local, como nichos de produção bem definidos. A partir do final da década de 1980 e início da de 1990, é possível observar claramente uma produção artística contemporânea, que permaneceu ligada às questões tratadas nos anos 1960 a respeito da abstração daqueles tempos. Ou ainda, uma produção ligada ao desenvolvimento de técnicas que não eram ensinadas nas escolas de arte, juntamente com aquela produção que queria estar em pé de igualdade com a proveniente do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, nos anos 1990.

Isso foi possível também em razão de uma outra grande transformação: a movimentação de abertura política que sinalizava o fim da ditadura militar. Motivada por esses tempos de virada histórica, a geração de artistas de 1980, por meio da APAP/PR, posicionou-se frente aos dirigentes da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Cultural de Curitiba, reclamando por uma política cultural mais participativa, menos autoritária e mais disposta a atender as necessidades da categoria profissional dos artistas plásticos de Curitiba e do Paraná.

A atuação da APAP/PR foi muito significativa na maior parte da década de 1980, conquistando o direito de participação nas decisões afetas à cultura, nos âmbitos estadual e municipal, mas principalmente por contribuir para uma maneira diferente de implementar ações de política cultural. A atuação da geração de 1980 não se restringiu às ações na APAP/PR, ela também passou a ter representação no ensino das artes, na EMBAP, a partir de 1980. Com a atuação dessa nova geração no ensino de arte, a EMBAP deixou de disseminar os conteúdos relativos à concepção de arte como pintura de cavalete, abrindo novos cursos, como os Bacharelados em Escultura e em Gravura, em 1991. Mais tarde, a EMBAP abriu também sua Especialização em História da Arte, no final dos anos 1990.

A geração de artistas de 1980 contribuiu ainda para o estabelecimento de parâmetros de uma outra concepção de arte em Curitiba. Os primeiros passos para isso foram dados pelos grupos de artistas do início da década de 1980, com os questionamentos e experimentações a respeito das exposições de arte e da relação entre a arte e seu público. Com o final das ações coletivas dessa geração, os artistas direcionaram-se, individualmente, para suas poéticas, transformando sua relação com os materiais e as técnicas artísticas.

Desde o final da década de 1980, a arte em Curitiba não era mais a mesma. Nem mesmo a relação entre a arte e o seu contexto era a mesma, pois, a partir dessa época, a arte poderia também ser executada por profissionais não artistas, como metalúrgicos, artesãos e técnicos em fotografia. Nesse sentido, o ateliê poderia ser em uma indústria, em um galpão ou oficina mecânica. O espaço da arte passou a ser o mundo, e a arte um objeto nele.

Todas essas transformações no percurso da arte em Curitiba são indicações a respeito do público da arte. As exposições de arte foram vistas por um público

freqüentador que nem sempre era o mesmo que se interessava por comprar obras de arte. Isso ficou evidente na medida em que o espaço das mostras de arte era também um espaço onde os artistas se informavam sobre as novas tendências artísticas, novas técnicas e materiais; portanto, era um espaço que interferia na produção artística. Aliás, o público das exposições de arte é formado, em grande parte, pelos próprios artistas, o que pode ser conferido através da influência que a obra de alguns artistas exerceu na produção artística de outros.

Contudo, mesmo que bastante restrito, existe um outro público, formado por aqueles que adquirem obras de arte. A maior parte desse público é formado pelos que preferem as obras de cavalete, de pequenos formatos, para pequenos ambientes e que opta, na maioria dos casos, por obras figurativas, por paisagens. Em sua maioria, freqüentam algumas das galerias locais abertas na segunda metade da década de 1970 e início da de 1980. Outra pequena parte do público é formada por aqueles que, morando em casas de uma arquitetura moderna, influenciados por arquitetos, compraram obras abstratas e abstratas geométricas dos anos 1970 e 1980. Mas, também se verifica a presença daqueles casos raros de compradores de obras de grande formato; nesses casos, os arquitetos também foram fundamentais para a circulação comercial das obras.

Não obstante todas essas mudanças, que agiram no sentido da valorização da atividade do artista plástico e de suas obras, ainda hoje nos deparamos com um público para o qual a obra de arte é uma pequena pintura, emoldura com *passpartout* de cor clara, contornado por um filete de metal dourado e margeado por uma larga e polida moldura de madeira torneada. Essa vistosa moldura protege e reveste de importância a imagem de uma verdejante paisagem, onde araucárias são os personagens principais e, por isso mesmo, a intitulam de arte paranaense.

FONTES

Entrevistas

- ARAÚJO, Adalice Maria de. Entrevista. Curitiba, 27/06/2005. Duas fitas, 72:3 min.
- BINI, Fernando A. F. Entrevista. Curitiba, 05/09/2005. Duas fitas, 82:8 min.
- BORBA, Lígia Beatriz de. Entrevista. Curitiba, 12/12/2005. Uma fita, 52:09 min.
- BRZEZINSKI, João Osório. Entrevista. Curitiba, 18/01/2006. Uma fita, 56:20 min.
- CALDERARI, Fernando. Entrevista. Curitiba, 15/12/2005. Uma fita, 44:59 min.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Entrevista. Curitiba, 15/12/2005. Duas fitas, 92:28 min.
- DAMO, Elvo Benito. Entrevista. Curitiba, 14/12/2005. Duas fitas, 78:45 min.
- DIAS, Rogério José de Moura. Entrevista. Curitiba, 12/12/2005. Duas fitas, 73:34 min.
- ESMANHOTTO, Rubem. Entrevista. Curitiba, 03/02/2006. Duas fitas, 83:74 min.
- GUIMARÃES, Rossana Glovatiski Cordeiro. Entrevista. Curitiba, 17/12/2005. Uma fita, 53:66 min.
- MELLO, Marco Antonio Silveira. Entrevista. Curitiba, 08/02/2006. Duas fitas, 94:16 min.
- PERERA, Ana Gonzáles. Entrevista. Curitiba, 14/12/2005. Duas fitas, 88:28 min.
- PROLIK, Eliane. Entrevista. Curitiba, 25/01/2006. Uma fita, 82:14 min.
- SADE, Jorge Carlos. Entrevista. Curitiba, 20/10/2005. Duas fitas, 121:20 min.
- VELLOSO, Fernando Pernetta. Entrevista. Curitiba, 05/09/2005. Duas fitas, 70:16 min.
- WEIDLE, Carina Maria. Entrevista. Curitiba, 08/02/2006. Três fitas, 99:59 min.

Artigos em Periódicos

- A escultura exige espaço. Correio de Notícias. Curitiba, 16/12/1977.
- Ainda sobre o XIV Salão Paranaense de Belas Artes. Resenha – Semanário popular, N° 3, Vol. 1. p.66, Curitiba, 15/01/1958.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. Carlos Eduardo Zimmermann, da iconografia do tempo perdido. Diário do Paraná, Curitiba, 17/09/1972.
- _____.Em julgamento o polêmico XXIX Salão Paranaense. Diário do Paraná, Curitiba, 1972.
- _____.Artes Visuais: Debate aberto em torno do XXXII Salão Paranaense. Gazeta do Povo. Curitiba, 23/11/1975.

_____. Artes Visuais: O medíocre XXXII Salão Paranaense. Gazeta do Povo. Curitiba, 21/12/1975.

_____. Dia 28, Abertura do II Encontro de Arte Moderna. Diário Popular. Curitiba, 27/09/1970.

Arte e educação. Um monumento à ausência. Diário da Tarde. Curitiba, 29/03/1976.

BENITEZ, Aurélio. Pintores paranaenses premiados no Salão da Primavera do Concórdia falam de arte. Estado do Paraná, Curitiba, 14/10/1962.

Calderari (que na Escola é Acadêmico e Fora Dela “se espalha”) Ganha Prêmio. Diário do Paraná, Curitiba, 06/04/1961.

Exposição individual de Eliane Prolik na Galeria de Arte Cândido Mendes (RJ). Gazeta do Povo, Curitiba, 01 / 04 / 1990.

FERNANDES, José Carlos, Pequeno manual dos sentidos. Gazeta do Povo, Caderno G, Curitiba: 1999. p. 1.

FERREIRA, Ênio Marques. Ronald Simon. Correio de Notícias, Curitiba, 23/05/1980.

_____. No geométrico, a cor de Simon. Correio de Notícias, Curitiba, 01/04/1980.

Galeria Cocaco lança exposição de esculturas recentes de Lígia Borba. Gazeta do Povo, Curitiba, 06/08/1989.

GEMAEL, Rosirene. Despindo o “feminino”. Correio de Notícias, Curitiba, 26/08/1986.

_____. Saindo do ninho. Correio de Notícias, Curitiba, 17/10/1986.

GUIMARÃES, Mariângela. Talento e bom humor. Gazeta do Povo, Curitiba, 29/01/95.

JANKOSKI, Edna. Sem título. Jornal do Estado. Curitiba, 06/02/1988.

Livro de assinaturas da Exposição na Galeria Toca. Fernando Velloso. Diário do Paraná. Curitiba, 08/12/1968. [Acervo particular].

LOIO-PÉRSIO. Abstracionismo. Diário do Paraná, Suplemento, Curitiba, 03/07/1955.

_____. Objetivismo e subjetivismo na arte. Diário do Paraná, Curitiba, 24/07/1955.

_____. Genealogia da pintura moderna. Diário do Paraná, Curitiba, 09/10/1955.

_____. O movimento que não houve. Diário do Paraná, Curitiba, 07/07/1957.

_____. Da arte não objetiva. Diário do Paraná, Curitiba, 24/11/1957.

MARQUES DO PIQUIRI. O fuscão elétrico. Diário do Paraná, Curitiba, 23/11/1975.

Nas mãos de Arney. Diário do Paraná, Curitiba, 10/05/1976.

No geométrico, a cor de Simon. Correio de Notícias, Curitiba, 01/04/1980.

PARANÁ. ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DO PARANÁ. Arquivo. Boletim Informativo, 1984.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. BACK, Sylvio C. Velloso um abstrato universal. Panorama, s/número, Curitiba, 1961, p. 44-47. [Pasta do artista]

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. BAPTISTA, Josely Vianna e FARIA, Francisco. Gazeta do Povo. Caderno G. Musa Paradisiaca. Curitiba, 28/10/1996. [Pasta do Artista].

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Carta manuscrita de Loio-Pérsio para Fernando Velloso. São Paulo, março de 1958. [Pasta do artista]

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. Currículo, 2001. [Pasta do artista].

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. GEMAEL, Rosirene. Dos interiores aos jardins classe A. Correio de Notícias. Curitiba, sem data. [Pasta do artista].

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de pesquisa. Entrevista. Curitiba 24/10/79. [Pasta da artista].

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1960]. XVII Salão de Belas Artes na mira dos críticos e dos leigos. Curitiba: sem nome do jornal e sem data.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes]. Regulamento do Salão. Artigo 14.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do XIX Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1962]. Melhores artistas do país estarão presentes no Salão do Paraná. Sem Jornal, Curitiba, 07/12/1962.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Livro do SPBA]. 23°. SPBA – DC – 1966 – Vol. I, II e III. Ficha de Inscrição do 23° de Antonio Arney. Salão Paranaense de Belas Artes. Curitiba, 17/11/1966.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 32° SPBA MAC/ PR – 1975]. Recibo de troca da obra de Rettamozo pela de Inácio Rodrigues.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Centro de Pesquisa. [Livro do 41° SPBA - MAC/PR – 1984]. Premiação - Votação da comissão julgadora.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 41° Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1984]. Regulamento do Salão, item 6. Premiação.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. [Livro do 44° Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1987]. Regulamento do Salão, item 14, letra b.

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa. Renato Pedroso: A sucata e a escultura. Revista do Curitibano. Curitiba, s/número, s/data, p. 12-13. [Pasta do artista]

PARANÁ. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA, Centro de Pesquisa VIRMOND, Eduardo Rocha. Elvo Benito Damo: Esculturas. Curitiba: Folder da exposição na Fundação Cultura de Curitiba, 19 a 31 de maio de 1976. [Pasta do artista]

PROCOPIAK, Nilza. Rossana Guimarães, nossa artista em 89. Gazeta do Povo, Curitiba, 04/02/1990.

Resultado do julgamento ao Salão Paranaense de Belas Artes estimulará os jovens. Diário do Paraná, Curitiba, 7/12/1960.

Salão do Paraná na Berlinda: Brzezinski analisa prêmios concedidos a paranaenses. O Estado do Paraná. Curitiba, 12/01/1963.

Salão do Paraná na Berlinda: Para Virmond premiação não poderia se outra. O Estado do Paraná. Curitiba, 29/12/1962.

Salão do Paraná na Berlinda: Para Sales Gomes abstracionismo é uma doença necessária. O Estado do Paraná. Curitiba, 23/01/1963.

Salão do Paraná na Berlinda: Previdi diz que o julgamento foi verdadeira farsa. O Estado do Paraná. Curitiba, 04/01/1963.

Vencedor do Salão Paranaense quer que apareçam novas formas de arte. O Estado do Paraná. Curitiba, 07/12/1966.

XVII Salão de Belas Artes na mira dos críticos e dos leigos. Curitiba: sem nome do jornal e sem data. In: Centro de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea. Livro do XVII Salão Paranaense de Belas Artes – DC/SEC – 1960.

Catálogos

ARAÚJO, Adalice (texto de apresentação). Rogério Dias. Curitiba: Museu Metropolitano de Arte, 1994.

BAPTISTA, Vera Regina Vianna e FARIA, Agnaldo (textos). A arte de Loio-Pérsio. Curitiba: Museu de Arte do Paraná: Cronos, 1999.

BINI, Fernando (texto). Fernando Velloso: o seguro exercício da forma e da cor. Curitiba, 2003.

BURJATO, Fernando; BRAND, Jaques e PIMPÃO, Rocio (textos). Ronald Simon: recortes. Curitiba: Mikito Gráfica e Editora, 2003.

HERKENHOFF, Paulo (texto); MESQUITA, Ivo (org). Eliane Prolik: noutro lugar. Curitiba: Cromos Editora, 2005.

KIRDZIEJ, Sergio (texto). Fernando Calderari – As cores do céu, da terra, simplesmente Calderari. Curitiba: Serzgraf (Impressão), 2004.

MANGE, Ernest Robert de Carvalho (texto de apresentação). ITAÚ, Instituto Cultural (org). BR 80 Pintura Brasil Década de 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.

MESQUITA, Ivo (org.). Eliane Prolik: Noutro Lugar. Curitiba, 2005.

Outros

GALEIRA ACAIACA. Livros caixa. Curitiba, 1976-1978, 1980-1983. Nesses livros são discriminados nomes de artista, títulos de obras, tamanho de obras, nome, endereço e telefone de compradores, valor e forma de pagamento e data da venda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Leon Battista. Da pintura. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- ALBERTI, Verena. Manual de história oral. Rio de Janeiro: Editora da FVG, 2004.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes (orgs). As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores, (1951/2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALTSHULLER, Bruce. The avant-gard in exhibitions: new art in the 20th century. Berkeley: University of California Press, 1998.
- AMARAL, Aracy A. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas no Paraná. Curitiba: Edição do autor, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo (org). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BERTOLI, Mariza. A morte, a esfinge e a rosa na arte de Raul Cruz. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1999.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Escolhas Abstratas – Arte e Política no Paraná (1950 - 1962). Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná.
- CANCLINI, Néstor García. A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CAVALCANTI, Lauro (org). Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro (1905-1960). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHARTIER, Roger. Leituras e leitores na França do Antigo Regime. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- _____. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. A Nova História Cultural. 2^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org). Práticas da Leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____; BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (org). Práticas da Leitura. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 60: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DURAND, José Carlos. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína, (orgs). Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: FVG, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREITAS, Artur. Arte e Contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de Chumbo – 1968-1973. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná.

_____. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. Estudos Históricos (Dossiê História e Imagem), Rio de Janeiro, nº 34, jul-dez 2004.

FRANSCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

_____; HARRISON, Charles; PERRY, Gill. Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GINZGURG, Carlo. Indagações sobre Piero. O Batismo – O Ciclo de Arezzo – A Flagelação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZGURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GREEMBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. Thinking about exhibitions. Nova York: Routledge, 1996.

GREENBERG, Clement. Arte y Cultura: ensayos críticos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

HABERT, Nadine. A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética underground. Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004.

KUSPIT, Donald B. Flak from the “radicals”: The American case against current german painting. In: WALLIS, Brian (ed.). Art after Mdernism: rethinking representation. New Yourk/Boston: David Godine, Publisher, Inc., 1992.

- LEITE, José Roberto Teixeira. Gravuras do Paraná. São Paulo: D’Lippi Comunicazione, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). A pintura: textos essenciais. O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004.
- LYNTON, Norbert; SMITH, Alistair; CUMMING, Robert; COLLINSON, Diané. Looking into paintings. Boston: Faber and Faber, 1985.
- MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.
- O’DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAES, Maria Helena Simões. A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 2004.
- PEREIRA, Magnus Roberto. Gustav Klimt: *Décadance avec élégance* In: PAZ, Francisco Moraes. (org). Utopia e Modernidade. Curitiba: Editora Da UFPR, 1994.
- PÉRIGO, Katiucya. Ser visto é estar morto. Miguel Bakun e o meio artístico paranaense (1940-1960). Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná.
- PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- REIS, Paulo. Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História) – PGHIS/ Universidade Federal do Paraná.
- RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RODRIGUES, Marly. A década de 80; Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 2001.
- SCHORSKE, Carl E. Viena fin de siècle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- TÉTART, Philippe. Pequena história dos historiadores. São Paulo: Edusp, 2000.
- VAINFAS, Ronaldo. Os protagonistas anônimos da história: micro-história. Rio de Janeiro: Campus, 2002
- WATT, Ian. A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- WILDENSTEIN, Daniel. Mercadores de arte. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Anexo

Figura 1.....	Pintura I.....	147
Figura 2.....	Sem título.....	148
Figura 3.....	Para amanhã sem falta.....	149
Figura 4.....	Pintura horizontal violeta.....	150
Figura 5.....	Geodésia.....	151
Figura 6.....	Poluída até certo ponto.....	152
Figura 7.....	Presentificação passional (porta-luvas da consciência).....	153
Figura 8.....	Forjado I.....	154
Figura 9.....	Touro.....	155
Figura 10.....	Protesto ecológico.....	156
Figura 11.....	Vênus II.....	157
Figura 12.....	Auto novo, auto velho, automovelho.....	158
Figura 13.....	Algo na fertilidade.....	159
Figura 14.....	Sem título II.....	160
Figura 15.....	Estruturando módulos.....	161
Figura 16.....	Pata de vaca	162
Figura 17.....	Objeto	163
Figura 18.....	As três graças.....	164
Figura 19.....	Trombas.....	165
Figura 20.....	Galinhas olímpicas.....	166
Figura 21.....	Sem título.....	167
Figura 22.....	Conservadores de carne.....	168

FIGURA 1



Autor: Fernando Calderari
Título: Pintura I
Linguagem: Pintura
Materiais: Óleo sobre estopa
Dimensões: 65 x 79,5 cm
Ano: 1962

FIRURA 2



Autor: Loio-Pérsio
Título: Sem título
Linguagem: Pintura
Materiais: Tinta óleo sobre madeira entalhada
Dimensões: 19,3 x 19 cm
Ano: 1964

FIGURA 3



Autor: Antonio Arney

Título: Para amanhã sem falta

Linguagem: Pintura

Materiais: Metal, papel colado, betume sobre madeira

Dimensões: 106 x 84 cm

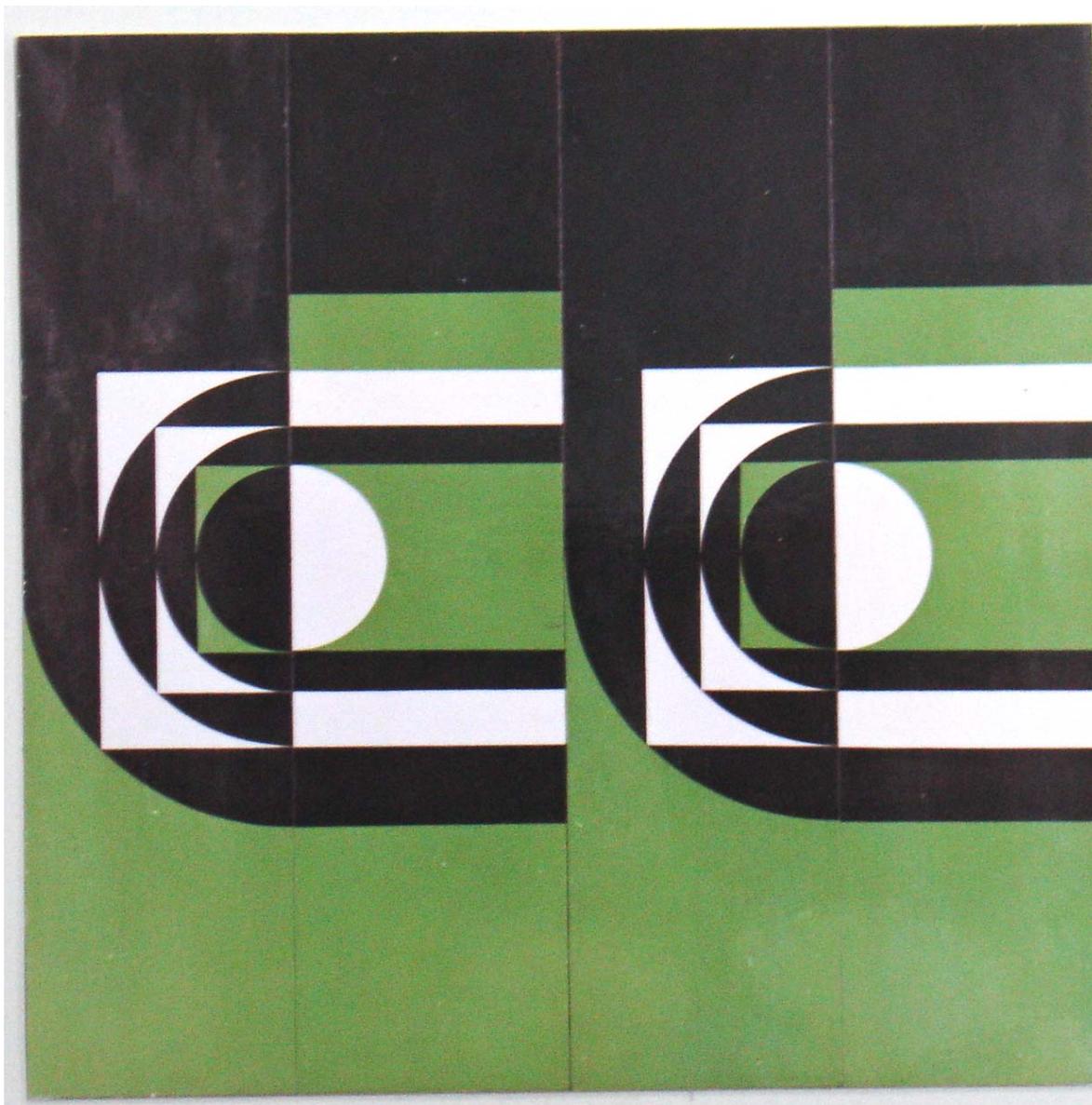
Ano: 1966

FIGURA 4



Autor: Fernando Velloso
Título: Pintura horizontal violeta
Linguagem: Pintura
Materiais: Óleo sobre tela
Dimensões: 40 x 80 cm
Ano: 1968

FIGURA 5



Autor: Osmar Chromiec
Título: Geodésia
Linguagem: Pintura
Materiais: Acrílico sobre madeira
Dimensões: 100 x 100 cm
Ano: 1971

FIGURA 6



Autor: Suzana Lobo
Título: Poluída até certo ponto
Linguagem: Pintura
Materiais: Tinta acrílica sobre madeira recortada
Dimensões: 110,2 x 100,2 cm
Ano: 1971

FIGURA 7



Autor: Carlos Eduardo Zimmermann

Título: Presentificação passional (porta-luvas da consciência)

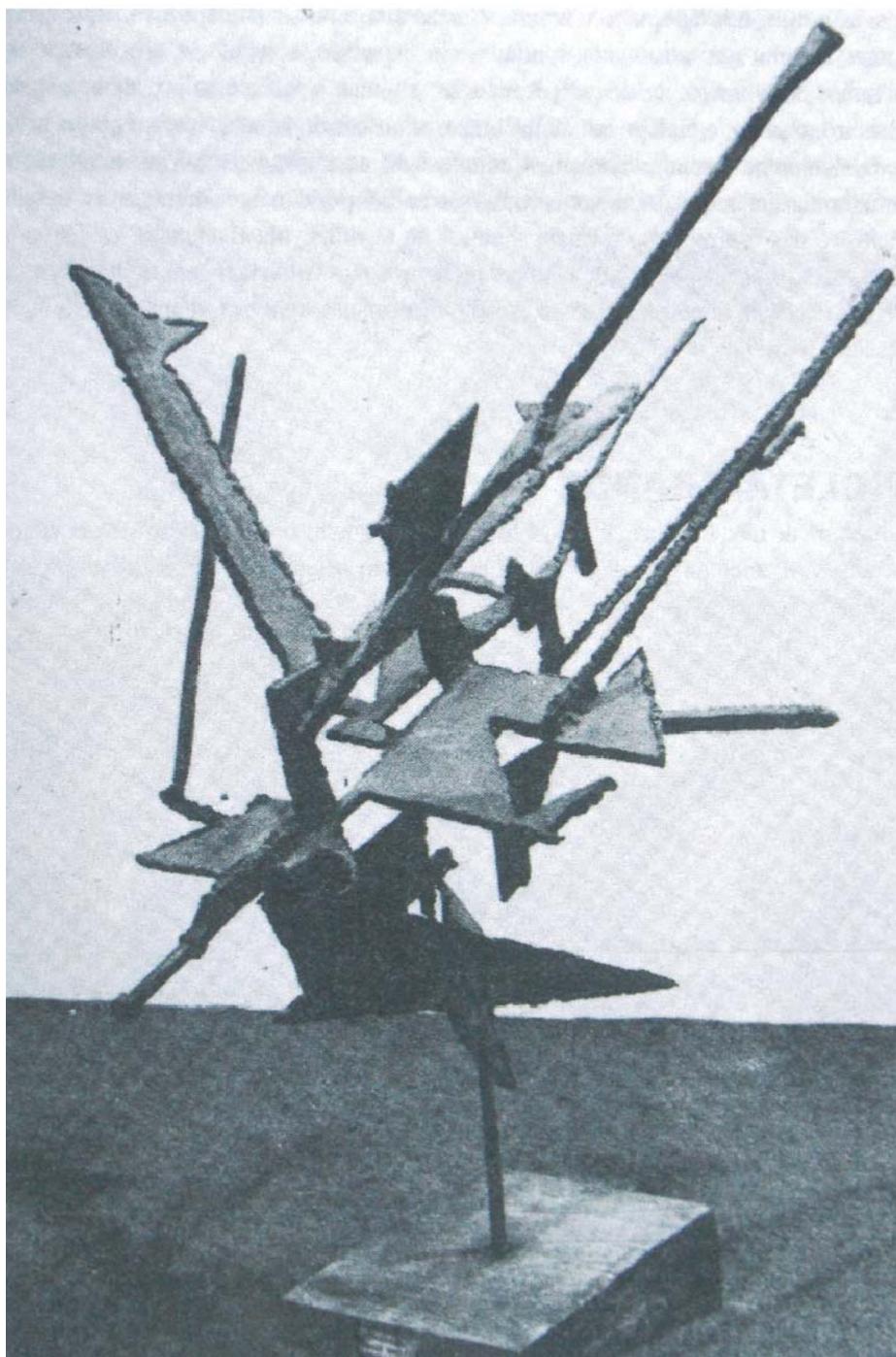
Linguagem: Desenho

Materiais: Giz pastel sobre papel colado em madeira, envolto por película plástica

Dimensões: 97,2 x 67,8 cm

Ano: 1972

FIGURA 8



Autor: Paulo Gnecco
Título: Forjado I
Linguagem: Escultura
Materiais: Metal forjado, solda e base de madeira
Dimensões: 93 x 100 x 82 cm
Ano: 1960

FIGURA 9



Autor: Renato Pedrosa
Título: Touro
Linguagem: Escultura
Materiais: Metal soldado
Dimensões: 33,5 x 31 x 65 cm
Ano: 1966

FIGURA 10



Autor: Elvo Benito Damo

Título: Protesto ecológico

Linguagem: Escultura

Materiais: Dormentes em madeira, concreto e metal

Dimensões: 199 x 85 x 31 cm

Ano: 1976

FIGURA 11



Autor: Lígia Borba
Título: Vênus II
Linguagem: Escultura
Materiais: Pedra sabão e madeira
Dimensões: 55 x 25 x 14 cm
Ano: 1989

FIGURA 12



Autor: Rettamozo

Título: Auto novo, auto velho, automóvel/velo/lho

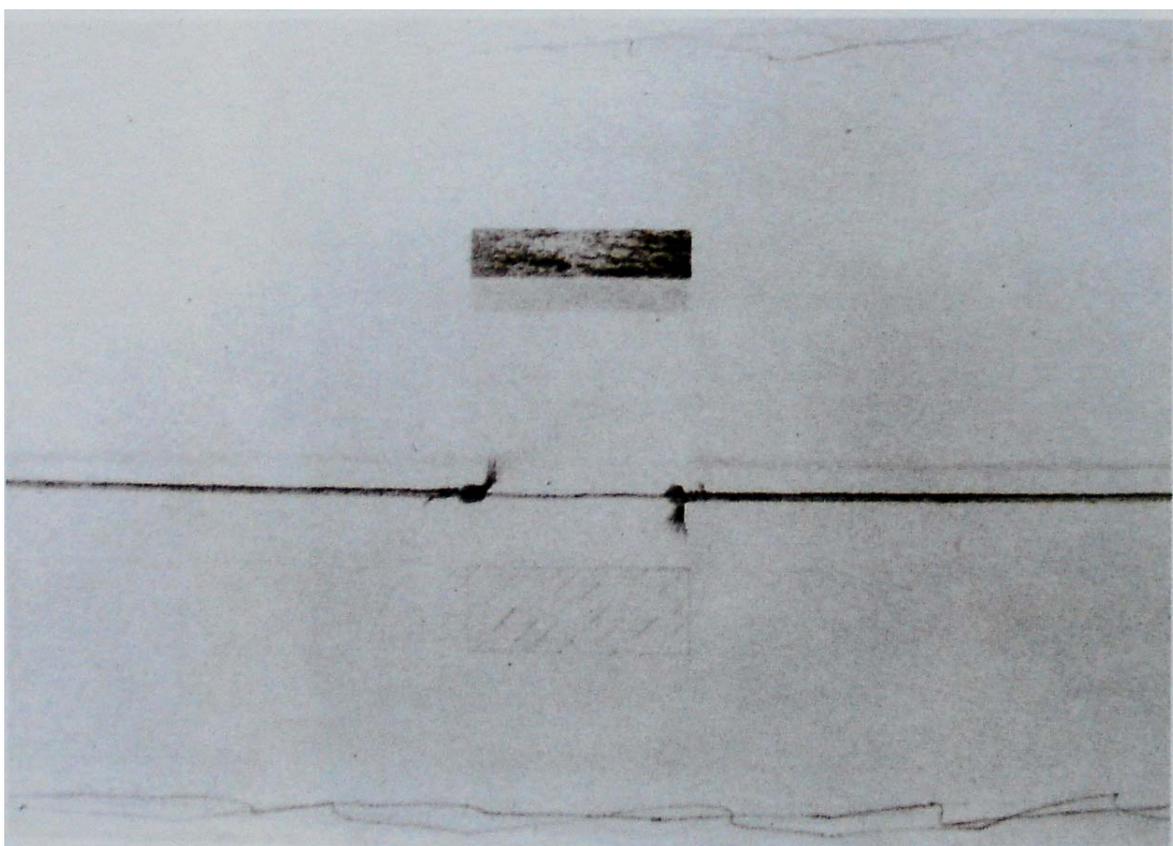
Linguagem: Instalação

Materiais: Ford 1934, balões coloridos, barbante, madeira e papel

Dimensões: 16 m²

Ano: 1975

FIGURA 13



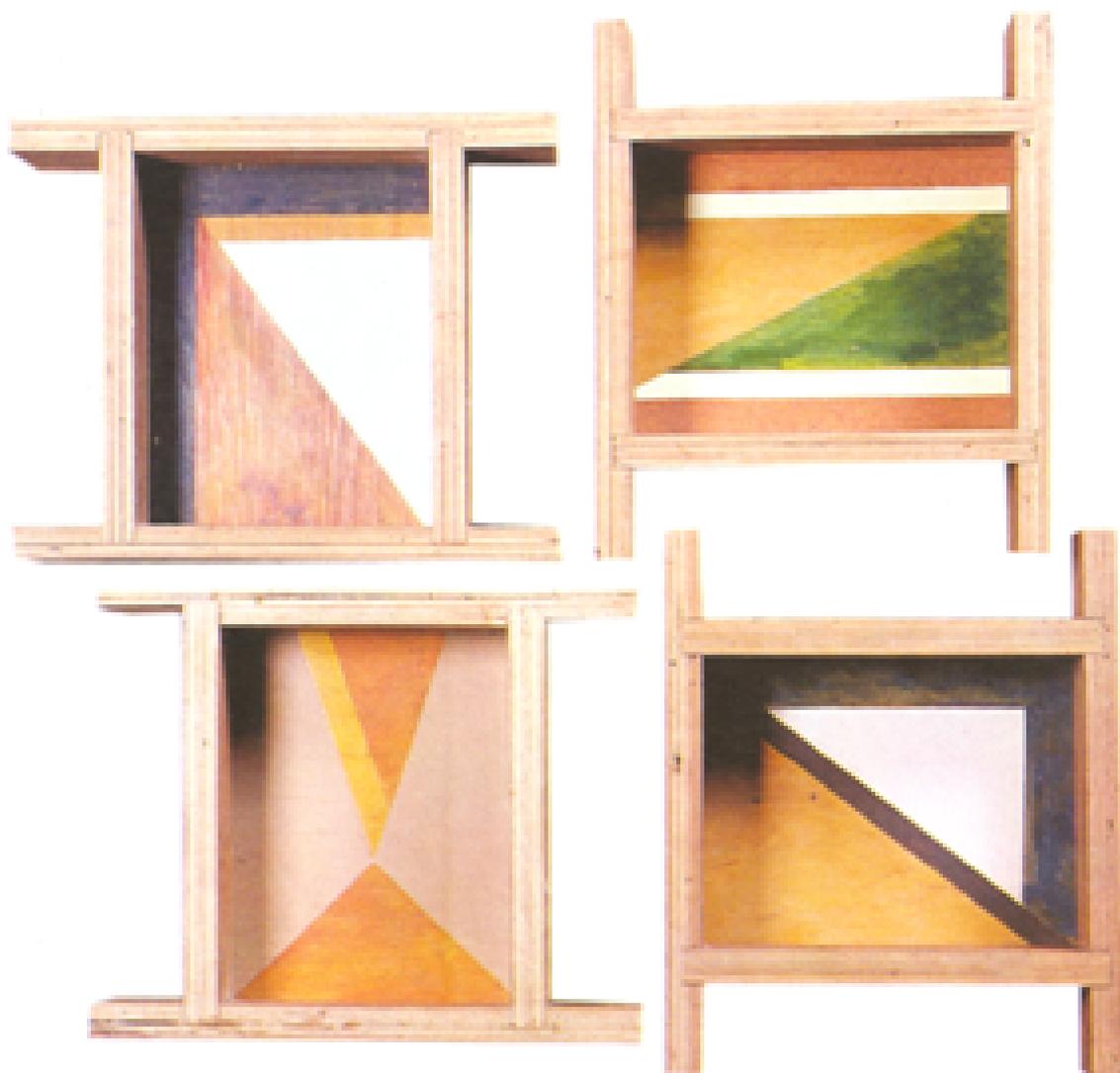
Autor: Francisco Faria
Título: Algo na fertilidade
Linguagem: Desenho
Materiais: Grafite sobre papel
Dimensões: 70 x 100 cm
Ano: 1982

FIGURA 14



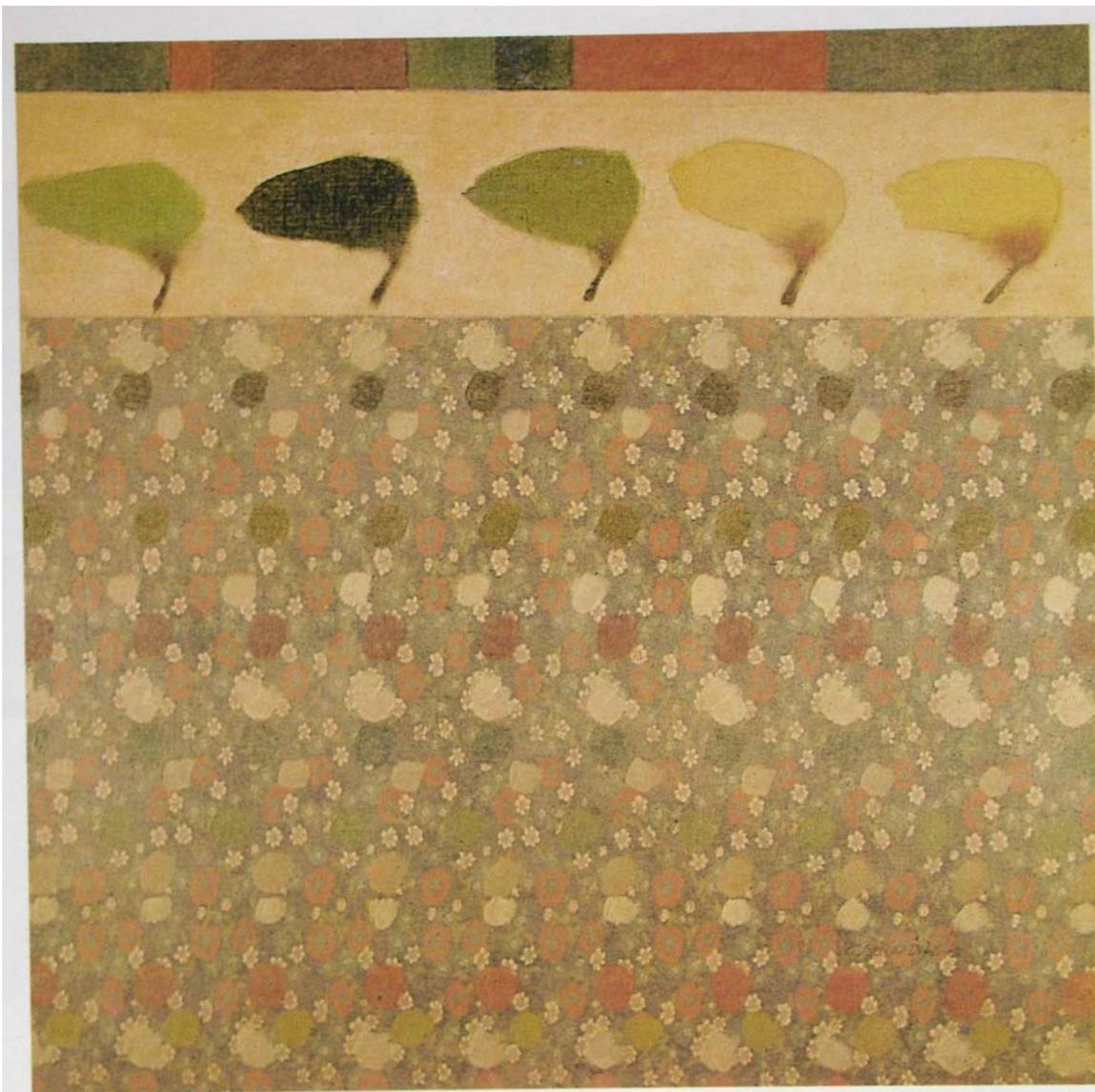
Autor: Raul Cruz
Título: Sem título II
Linguagem: Pintura
Materiais: Acrílica sobre tela
Dimensões: 70,9 x 160 cm
Ano: 1984

FIGURA 15



Autor: Ronald Simon
Título: Estruturando módulos
Linguagem: Pintura
Materiais: Acrílico sobre madeira
Dimensões: 40 x 30 x 8 cm
Ano: 1978

FIGURA 16



Autor: Rogério Dias

Título: Pata de vaca

Linguagem: Pintura

Materiais: Tinta acrílica sobre colagem de tecido estampado

Dimensões: 60,5 x 60 cm

Ano: 1981

FIGURA 17



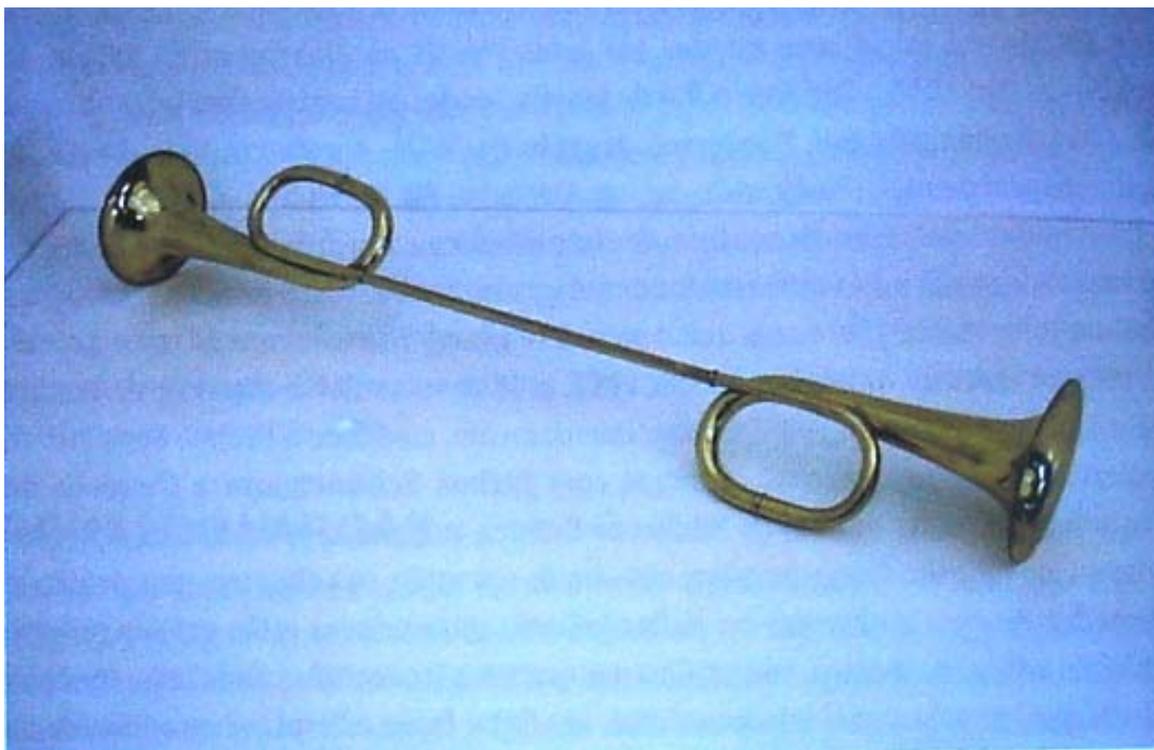
Autor: Rossana Guimarães
Título: Objeto
Linguagem: Objeto
Materiais: Alumínio policromado
Dimensões: 100 x 80 x 15 cm
Ano: 1987

FIGURA 18



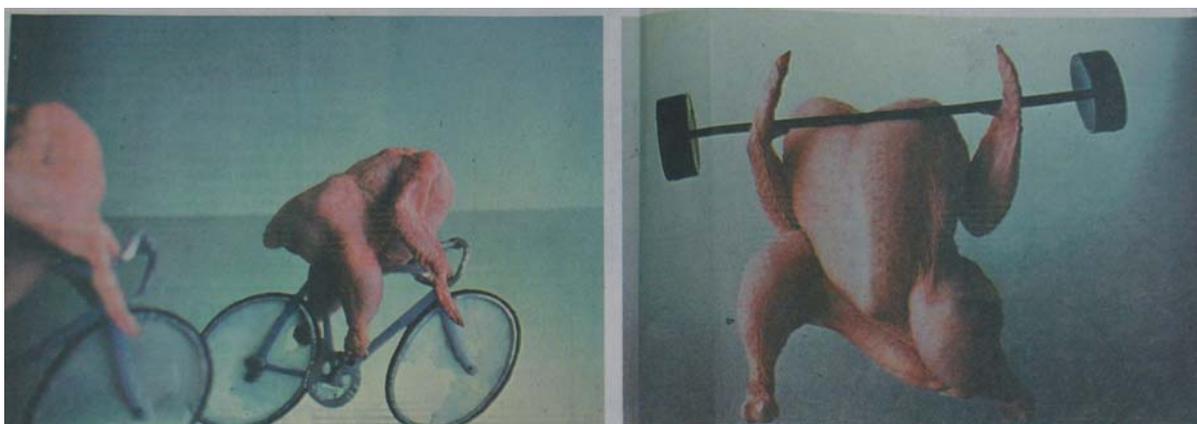
Autor: Eliane Prolik
Título: As três graças
Linguagem: Escultura
Materiais: Chapa de alumínio e tinta esmalte
Dimensões: 50 x 30 x 30 cm cada peça
Ano: 1990

FIGURA 19



Autor: Carla Vendrami
Título: Trombas
Linguagem: Objeto
Materiais: Duas trompas
Dimensões: 180 x 30 cm
Ano: 1991

FIGURA 20



Autor: Carina Weidle
Título: Série As galinhas olímpicas
Linguagem: Fotografia
Dimensões: 33 x 48 cm
Ano: 1995

FIGURA 21



Autor: Geraldo Leão

Título: Sem título

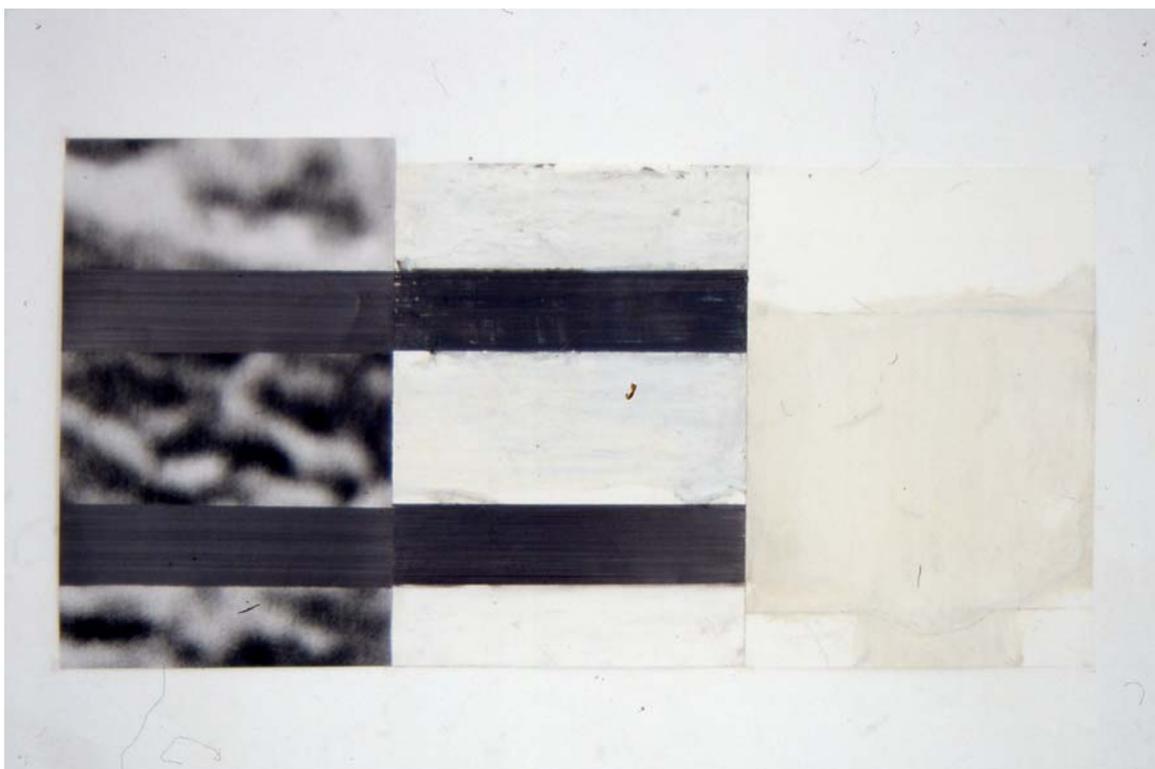
Linguagem: Pintura

Materiais: Cobre, terra, ácido, cera de abelha e pigmento

Dimensões: 450 x 570 cm

Ano: 1995

FIGURA 22



Autor: Fábio Noronha

Título da série: Conservadores de carne

Linguagem: Pintura e fotografia

Materiais: Óleo sobre tela e papel fotográfico e grafite

Ano: 1999