

ARTE EM TODO LUGAR: CAMINHOS DO COTIDIANO E HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS DO PARANÁ

Dra. Elisabeth Seraphim Prosser

Em cada localidade ou período da história, a arte se manifesta de modo diferente. Atualmente, entre os principais propósitos da arte estão nos mostrar o mundo da vida, da sociabilidade, das cores e formas, mas também nos inquietar sobre fatos do nosso tempo e nos alertar sobre os perigos a que estamos sujeitos. Ela quer nos fazer pensar.

Entre seus muitos temas estão memórias, pessoas, relacionamentos, coisas e cenas alegres, agradáveis ou engraçadas, vitórias e outros aspectos positivos da existência. De outro lado, expressa também tristezas, anseios, conflitos, angústias, perigos, derrotas, decepções e medos. Outras vezes, ocupa-se da natureza, com sua beleza e seus dramas, de certo contexto, do modo como as pessoas se relacionam com o meio ambiente natural e com a paisagem urbana, muitas vezes abordando sua fragilidade.

Dentro do grande universo representado na arte, neste texto abrangemos o terceiro grupo: a relação entre os vários grupos humanos e o meio ambiente natural e urbano. Enfatizamos especialmente o que a arte nos mostra sobre a busca pela sustentabilidade da vida no planeta e como ela nos ajuda a perceber isso e a contribuir para a preservação da vida. O pano de fundo para este estudo é uma caminhada por alguns momentos da história das artes visuais no Paraná, especialmente em períodos em que os temas da natureza e do meio ambiente estiveram em maior evidência. Vamos focar nossa atenção na visão de alguns artistas sobre os aspectos fundamentais da vida que abordam, sobre o impacto da ação humana no mundo e sobre as consequências de cuidar ou não do meio ambiente natural e de tudo o que o envolve.

Ao pensar em arte, esquecemos que ela está presente nos nossos caminhos diários. Frequentemente passamos por ela, mas não a vemos. Ela está em rochas e cavernas, em estruturas arquitetônicas, dentro

de museus, galerias e casas, nos imensos painéis existentes em muitas cidades, nas praças, nas igrejas, nas calçadas, nos muros, nos gibis, nas revistas, na publicidade, no *graffiti*, na mídia, nos filmes, enfim, em todo lugar! Por isso é tão importante ter ferramentas para compreender o que está nas suas entrelinhas. Esse é um dos objetivos maiores deste trabalho.

PRIMEIROS TEMPOS

A arte pré-histórica no Paraná

A presença humana nas Américas, antes estimada em cerca de 30.000 anos, de acordo com as mais recentes pesquisas ocorre desde aproximadamente 130.000 anos, conforme estudos realizados em um sítio arqueológico encontrado na década de 1990, na Califórnia, EUA. (HOLEN *et al.*, 2017). Os artefatos e as manifestações artísticas pré-históricas no Novo Continente nos legaram vestígios que permitem conhecer alguns hábitos e crenças de vários grupos humanos que viveram ali milênios atrás, e um pouco da sua cultura e da sua organização social. Diretamente dependentes do meio ambiente natural, esses grupos, segundo o que se vê na sua arte, ao mesmo tempo que viviam do extrativismo, da caça e da pesca, veneravam a natureza.

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

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

Arte rupestre quer dizer ‘arte pintada’ ou ‘gravada na rocha’ (do grego, *rupes* = rocha) e é uma das formas de arte do homem pré-histórico de todos os continentes. Certamente, havia, ainda, arte sobre outros suportes (madeira, couro, folhas, tecidos, plumas etc.) que, por serem perecíveis, não deixaram rastro.

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

No Paraná, as pinturas datam de 10.000 a 300 anos atrás: algumas remontam a bandos¹ de humanos pré-ceramistas, portanto, de caçadores e coletores de alimento; e outras a “grupos ceramistas ancestrais dos indígenas Jê” (PARELLADA; LICCARDO, [s.d.]), que acumulavam alimento em

tigelas, jarros e potes, o que implica uma transição para o sedentarismo. Para Igor Chmyz, “as pinturas rupestres do Vale do Iapó foram feitas por ancestrais dos Kaingangue pré-ceramistas. Sua idade é estimada em 7.000 anos e pertencem à chamada tradição Umbu”. (*apud* SOARES, 2003, p. 73).

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

São três os grupos temáticos que vemos nessas pinturas: animais, seres humanos e desenhos geométricos/grafismos. Foram, geralmente, pintados em locais altos e impróprios para a habitação, o que mostra que não tinham função decorativa. De modo geral, são desenhos em uma só cor, na maioria em vermelho, marrom ou preto. Predominam representações de animais da fauna local (veados galhados, corças, roedores, lagartos, tatus, porcos do mato, peixes, aranhas e aves), mas há também desenhos esquemáticos e estilizados da figura humana, além de sinais e elementos geométricos, compostos por pontos, círculos e linhas. Em alguns paredões há pontos dispostos em linhas retas, circulares ou com o desenho do contorno de uma figura, feitos provavelmente com a ponta de um dedo, mergulhado em tinta vermelha. Muitas vezes há imagens sobrepostas, o que aponta para conteúdos ritualísticos. (ARAUJO, 2006, p. 2-3). Estudiosos não descartam a possibilidade de muitas dessas pinturas serem sinais de orientação para os povos pré-coloniais que, de acordo com os primeiros exploradores, viajavam muito a pé, de leste a oeste no Estado, na grande rede de caminhos do Peabiru.

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

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

Chapadinha, em Pirai do Sul, existem vários abrigos areníticos com pinturas, inclusive com figuras de animais e seres fantásticos. (PARELLADA; LICCARDO, [s.d.]).

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

Petroglifos

Os petroglifos (do latim: *petra* = rochedo, pedra; e do grego: *glifo* = esculpir, gravar) são desenhos feitos nas rochas, mediante a incisão, o riscar, o picar ou o desgastar, com o uso de instrumentos pontiagudos e duros como ossos, pedras ou pedaços de madeira dura. (GOMES, 2011). A quase totalidade dos petroglifos encontrados no Paraná está em rochas a céu aberto, cavernas e abrigos no Médio e no Baixo Iguaçu². Em Vargem Grande, União da Vitória, Cruz Machado, Ivaiporã e outras localidades há numerosos sítios arqueológicos com incisões feitas por humanos, dos quais foram retirados, recentemente, objetos de pedra e cerâmica.

A maioria das incisões é de figuras geométricas: linhas (simples, bi e tripartidas), pontos, círculos concêntricos ou não, triângulos, ‘escadas’, linhas onduladas, grades, com raras representações figurativas. Há ainda geometrismos que lembram patas de animais, de aves e pés humanos; e linhas, que remetem à estilização do movimento do corpo humano e de animais, entre outros. Em alguns painéis há sobreposição de incisões, algumas feitas em época mais recente. (LANGER; SANTOS, 2013). Sobre sua interpretação há várias possibilidades, todas elas, hipóteses a examinar: ritualística, sinalização de posse territorial, sacralização, domínio do espaço e outras. (GOMES, 2011).

Sambaquis (a arte está na pedra, na areia e na cerâmica)

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

Além de várias espécies de conchas de moluscos, os sambaquis contêm espinhas de peixes, vértebras de baleia, ossos de animais e vestígios de atividades cotidianas como sinais de fogueira, artefatos esculpidos em pedra e osso (lâminas de flecha e machado, anzóis, colares, enfeites labiais, peitoris e

discos perfurados), seixos não trabalhados, ferramentas de caça e de pesca e utensílios de cerâmica, ossadas humanas cuidadosamente dispostas e oferendas. Para Bigarella (2011, p. 12), os sambaquis estavam próximos aos locais de moradia e eram, provavelmente, lugares de práticas rituais e túmulos. Tudo isso sugere uma aproximação entre as concepções de vida e morte naquele grupo humano relativamente sedentário e um longo período para a construção de um sambaqui, cujo término poderia constituir o fechamento de um ciclo.

Algumas pequenas esculturas encontradas nos sambaquis, os zoolitos ou figuras zoomorfas (*zoo* = animal; *litos* = pedra; *morfo* = forma), são bem elaboradas na técnica da pedra polida (raramente, em osso) e contrastam com a simplicidade dos outros objetos. Para Bigarella (2011, p. 12-13), constituem uma arte refinada e rara. Em muitas há, no lugar do ventre do animal, uma grande cavidade em forma de tigela. Foram encontradas principalmente junto a ossadas, com vestígios da tinta vermelha com a qual pintavam os corpos que iriam sepultar e, por isso, podem estar ligadas a práticas rituais. Alguns desses sepultamentos apresentam oferendas mais elaboradas e em maior quantidade, o que indica a morte de uma pessoa com *status* mais alto no grupo e, portanto, uma sociedade hierarquizada. Para Araújo, os zoolitos são esculturas, ao mesmo tempo figurativas e esquemáticas de aves, peixes e cetáceos “que revelam conhecimento intuitivo da morfologia animal, vigoroso sentido plástico e pureza de concepção”. (2006, p. 2).

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

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

Em algumas peças de cerâmica há vestígios de ornamentação em relevo feita por reentrâncias regulares, levemente arredondadas ou retilíneas realizadas, talvez com gravetos, com a ponta de uma casca de molusco ou com a lateral de uma concha, em linhas horizontais sobrepostas. No sambaqui de Matinhos, no Paraná, foi encontrada uma pedra com desenho geométrico gravado: um ‘zigue-zague’ feito de três linhas paralelas. (BIGARELLA, 2011, p. 214, 230 e 247). No interior do Estado, foram encontradas tigelas de cerâmica em vários tamanhos, muitas com esse mesmo tipo de ornamentação, oriundas de tribos indígenas. As urnas funerárias eram comuns em tribos indígenas do noroeste do Paraná. Ornamentos podem significar preocupações estéticas, ou, se constantes, significados simbólicos, o que não parece ser o caso.

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

Seja pela ação do tempo, da erosão ou de fungos típicos de regiões úmidas, seja pela ação destrutiva do ser humano, as expressões de arte pré-histórica encontradas no Paraná são parte de um conjunto muito maior, de culturas anteriores à nossa e dispersas em todo o globo. Por desconhecimento da importância dessa herança, por vandalismo ou por irresponsabilidade de pessoas e instituições, muitas pinturas rupestres, petroglifos e sambaquis são destruídos ou danificados por rabiscos, pichação, roubo, reaproveitamento do material ou outro tipo de agressão.

Apenas a consciência do seu valor como patrimônio cultural, arqueológico e universal pode ajudar a preservar o que restou deles e permitir seu estudo. Preservar a memória permite conhecer pistas dessas culturas e compreender maneiras de viver diferentes da nossa, com as quais podemos aprender; é cuidar da nossa herança cultural, da nossa própria história. E o grande contato que esses povos pré-históricos tinham com o meio ambiente natural, do qual dependiam para sobreviver e que retratavam na sua arte, pode nos servir de alerta e inspiração sobre como cuidar dos animais, das plantas e do lugar em que vivemos. Permite pensar sobre a biodiversidade e a importância de zelar por ela.

Na escola, podem ser organizadas visitas a locais onde há vestígios desses grupos ou observadas imagens dessas manifestações, que podem ser relacionadas a conteúdos de história, geografia, biologia, antropologia, entre outros. Explorar temas como a preservação do ecossistema e dos sítios arqueológicos é abordar tanto questões da sustentabilidade no planeta, quanto aspectos da ética, do respeito à natureza e às manifestações de outros povos, antigos ou atuais. É valorizar tanto a vida quanto a alteridade.

OS INDÍGENAS E AS MISSÕES JESUÍTICAS

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

A arte e a cultura dos indígenas brasileiros tiveram seu apogeu muito antes da descoberta do Novo Continente, pelos europeus: “O que impressiona é que o índio pré-histórico e histórico já havia chegado, muito antes da vinda dos portugueses, a um alto grau de cultivo artístico, tendo intuitivamente descoberto muitas das leis fundamentais da composição decorativa e da modelagem”. (BLASI *apud* ARAUJO, 2006, p. 5).

São esses povos que portugueses e espanhóis encontraram na região que hoje compreende grande parte do Paraná, a Província do Guairá, densamente povoada pelos Carijós, ramo dos Guaranis. O Tratado de Tordesilhas tinha como limite, ao sul, a cidade de Paranaguá e, assim, por quase dois séculos, quase toda a Província constituiu domínio espanhol. Foi ali que os padres jesuítas, a partir de

1610, construíram as Missões Jesuíticas do Guairá, que chegavam até os Campos Gerais, no Paraná. Mais tarde as Missões foram destruídas pelos bandeirantes escravagistas, que dizimaram os jesuítas e os indígenas.

Escavações nas cidades fundadas nessa época mostram que muitas Missões tiveram início nas próprias aldeias indígenas. Como se sabe, o propósito dos jesuítas era converter os índios ao cristianismo, aculturando-os a um fazer e a um saber europeus. Nas ruínas das Missões foi achado grande número de peças da cultura indígena, em pedra e em cerâmica, ao lado de objetos de tradição europeia como fusos e castiçais, travessas e moringas, cruzeiros e outros materiais de ferro fundido. Os muitos cachimbos evidenciam o uso do tabaco e os fusos apontam para a tecelagem (os tecidos eram frequentemente tingidos com urucu) e a fiação (redes, redes de pesca). Contudo, houve tribos que se mantiveram com pouco ou nenhum contato com a civilização ocidental, mantendo, assim, suas tradições ancestrais. Hoje muitos saberes antigos desses povos são protegidos como Patrimônio Imaterial da Humanidade e estudados/comprovados pelas ciências.

Arte indígena – tradição que se mantém (a arte está nos símbolos e na memória)

Quanto à arte indígena, as manifestações mais relevantes são a arte plumária, a cestaria, a cerâmica, a pintura corporal, a pintura sobre artefatos de madeira, tecidos e cuias, além de adornos, objetos ritualísticos, vestes cerimoniais, máscaras e instrumentos musicais. (MUSEU DE ARTE INDÍGENA, 2019). Todas essas formas de arte ocorrem sobre materiais perecíveis ou, como acontece na pintura corporal, são apagadas pelo suor, pela água ou intencionalmente. São, portanto, uma arte efêmera. Além disso, estão geralmente associadas a elementos rituais e à vida diária, o que faz com que, para esses grupos, sua permanência material não seja necessária (ao contrário de sua memória e da sua tradição).

A arte indígena considera belo ou bom tudo aquilo que é útil. Assim, a arte não é bela ou boa por si só, mas por carregar significados mágicos, simbólicos, identitários e cosmológicos da tribo. As pinturas, tanto sobre objetos quanto sobre a pele, representam a ‘identidade’ do grupo ou da pessoa: os símbolos contêm informações sobre a etnia do grupo, a posição e o prestígio social do indivíduo, seu sexo, sua idade, a que família pertence etc. Cada família e cada tribo desenvolvem padrões de pintura próprios, mantidos no decorrer do tempo.

Desse modo, as linhas, as figuras da fauna e da flora, os círculos, pontos e outros elementos têm cada um o seu sentido e mudam de acordo com a tribo e a ocasião: são diferentes em um dia qualquer, em uma cerimônia ou em uma festa, por exemplo. Os objetos decorados e entalhados, as cerâmicas e cestarias, os ornamentos corporais, as pinturas, as músicas, as danças e os instrumentos musicais, todos eles têm funções bem definidas, como se fossem uma linguagem não verbal. Em suma, “esses objetos artísticos são dotados de simbologias, sejam sociais ou ritualísticas, de caráter sobrenatural e sagrado”. (ARTES INDÍGENAS BRASILEIRAS, 2019).

A arte indígena, portanto, não se preocupa com o novo, mas com a tradição, com os conhecimentos antigos e com os significados, herdados das gerações passadas. E também com o ambiente natural, com o qual o índio se identifica e que faz parte desse sagrado.

Os materiais utilizados

são os que a natureza oferece: madeiras diversas, caroços, fibras, sementes, cipós, folhas de palmeiras, frutos, palhas, resinas, couro de animais, plumas coloridas, ossos, dentes, garras e conchas, entre outros. Essa quantidade de matéria-prima abre um leque de possibilidades e variações de criação, desde um cocar até o remo de um barco, um arco para flechas, estacas, chocalhos e máscaras. (ARTES INDÍGENAS BRASILEIRAS, 2019).

Aqui, examinaremos apenas as artes visuais, deixando de lado a música e a dança, que serão estudadas em outra oportunidade.

Pintura corporal

Os indígenas “pintam o corpo para enfeitá-lo, para defendê-lo contra o Sol, os insetos e os espíritos maus” e, sobretudo, para revelar de quem se trata, como estão se sentindo e o que pretendem. “As cores e os desenhos ‘falam’, dão recados”. Além disso, para eles, “caprichar na tinta, nas cores e nos desenhos garante boa sorte na caça, na guerra, na pesca, na viagem”. Nos dias comuns, a pintura pode ser bastante simples, “porém, nas festas ou nos combates, mostra-se requintada, cobrindo também a testa, as faces e o nariz”. (HISTÓRIA DAS ARTES, 2018).

As cores usadas são extraídas da natureza, o que confere ao índio um sentido de pertencimento a ela: ele se vê como parte da terra, da mata, do céu, da água, do vento e de toda a natureza que o cerca; ele é apenas mais um habitante de certo território, como qualquer animal ou planta com os quais convive. Assim, do urucum ele extrai o vermelho, do jenipapo um azul escuro quase preto, do açafrão o amarelo e da tabatinga o branco. Usa ainda pó de carvão para o preto e pó de calcário para o branco.

A pintura corporal é em geral uma atribuição da mulher, que pinta os corpos dos filhos, do marido e das outras mulheres. As cores são aplicadas com os dedos, hastes de palha, caroços de frutas ou outros materiais. Para desenhar padrões repetidos nos corpos, usam carimbos esculpidos em madeira. Para o indígena, a pintura corporal é a sua roupa.

Arte plumária

Ana Itália Paraná Mariano, do Museu de Arte Indígena, recentemente inaugurado em Curitiba, explica que, assim como a pintura corporal, a arte plumária tem para os povos indígenas “não apenas a função de adorno, mas funções socioculturais profundas e bem definidas que regulam seu uso em rituais e cerimônias ligadas à morte, às crenças, à vida”. (MUSEU DE ARTE INDÍGENA, 2019).

A plumária brasileira apresenta adornos corporais (cocares, colares, braceletes, brincos, mantas, gorros etc.) máscaras e vestes rituais, artefatos (penteados, abanadores, furadores etc.), brinquedos, armas (arcos, flechas, machadinhas), cestos, instrumentos musicais (flautas, maracas etc.), entre outros. Há uma escolha intencional de espécies de aves, de acordo com as tonalidades, tamanhos e formatos das penas, que

misturadas a outros elementos, como o cipó, cabelos humanos, sementes, garras, taquaras, cordéis, fitas de palmeiras e contas, se amalgamam em peças de um preciosismo que converge para soluções estéticas e técnicas engenhosas, aliadas a uma manifestação máxima de expressividade. (MUSEU DE ARTE INDÍGENA, 2019).

Dentre toda a arte plumária indígena, as peças que mais chamam a atenção, por sua imponência, são os cocares, que indicam a posição de chefe dentro do grupo e simbolizam a própria ordenação da vida em uma aldeia. “A disposição e as cores das penas do cocar não são aleatórias. Em forma de arco, [representam] uma grande roda a girar entre o presente e o passado”. (HISTÓRIA DAS ARTES, 2019).

Trançados e cestaria

A floresta dá ao índio uma imensa variedade de plantas apropriadas ao trançado. Mas ele também trança cabelos humanos, cordéis, fitas, pelos de animais...

É trançando que o índio constrói a sua casa e uma grande variedade de utensílios, como cestos para uso doméstico, para transporte de alimentos e objetos trançados para ajudar no preparo de alimentos (peneiras), armadilhas para caça e pesca, abanos para aliviar o calor e avivar o fogo, objetos de adorno pessoal (cocares, tangas, pulseiras), redes para pescar e dormir, instrumentos musicais para uso em rituais religiosos etc. (HISTÓRIA DAS ARTES, 2019).

Os objetos trançados, que incluem a abundante cestaria, assim como os de cerâmica, apresentam os mesmos desenhos e símbolos da pintura corporal, com os mesmos significados e características de cada grupo ou pessoa.

Cerâmica

A cerâmica indígena apresenta utilitários, como panelas, tigelas, vasos, muitos deles adornados com figuras geométricas, outros com formas de animais. De cerâmica são feitos, também, animais em pequenas dimensões, provavelmente usados como brinquedos.

A cerâmica permeia toda a vida da tribo, desde a fixação da aldeia próxima a reservas naturais de argila, até a divisão do trabalho: os homens trazem a argila à aldeia e, em algumas tribos, confeccionam cachimbos; mas são as mulheres casadas que modelam as vasilhas, os vasos e as panelas. Porém, “mulheres grávidas ou mães de crianças pequenas da tribo Waurá, do Mato Grosso, são proibidas de trabalhar

com a argila por acreditarem que algo de ruim possa acontecer com os seus filhos”. (ANDRADE LIMA, 1987).

Na cerâmica indígena mais recente, a argila selecionada tem pouca ou nenhuma areia, para que as peças não quebrem. Além disso, muitas vezes, a mulher lhe adiciona matéria orgânica (raízes moídas, ossos triturados etc.) ou inorgânica (mica, feldspato etc.) para ‘temperá-la’, para que não rache ou se deforme. Como mencionado, o processo de moldagem mais usual é o da sobreposição de rolinhos: a ceramista faz o fundo da peça, achatando a argila em formato de placa circular. Depois, faz cilindros, que alisa nas coxas ou sobre uma tábua. Então os dispõe um por cima do outro sobre o fundo, formando a peça e, em seguida, alisa a superfície no sentido vertical, com a ponta dos dedos. A vasilha moldada é posta para secar, à sombra, por uns dias. Quando parcialmente seca, as imperfeições da superfície são raspadas com conchas, pedaços de cabaças, facas ou colheres. Então é feito o polimento com seixos rolados, sementes etc., usando saliva ou água, o que melhora a impermeabilidade, pois fecha os poros da argila. Nessa fase se adicionam alças, bicos etc., bem como eventuais incisões com objetos pontiagudos. Ela é posta novamente para secar e, então, são aplicados pigmentos; depois é levada para queima. Os Kaingangue, por exemplo, presentes no Paraná, esfregam na peça hematita, dando-lhe uma cor vermelha. Para fixar esse pigmento, esfregam na superfície sementes de inajá. (ANDRADE LIMA, 1987).

Andrade Lima (1987) explica que a queima ocorre ao ar livre, em fogueiras de galhos arranjados em forma cônica, o que uniformiza a temperatura. As peças ficam totalmente envoltas nas chamas por uma ou duas horas. Às vezes, são reviradas para regular a queima e, em outras, são colocadas brasas no seu interior. Esse processo, como tudo na vida da aldeia, é cercado de comportamentos rituais, cheios de sentido e misticismo.

Ainda segundo Andrade Lima (1987), a peça não está completa sem a pintura, que é realizada depois da queima. Nessa etapa, a divisão de trabalho não é tão marcante e as tintas podem ser tanto de origem orgânica (extraídas do jenipapo, urucum etc.) ou inorgânica (caulim, hematita etc.). As pinturas são feitas com os dedos ou com gravetos envoltos em chumaços de algodão, sendo menos frequente o uso de penas de aves, cabelo humano e outros instrumentos. É comum o uso de resinas após a queima, como a de jatobá, acácia, simaneiro, o emprego do breu de jutaí, do leite da sorva, entre outros, o que aumenta a impermeabilidade e a resistência do utilitário. Alguns grupos realizam nova queima, com folhas de mamão e de outras plantas, impregnando a superfície de elementos impermeabilizantes.

Máscaras e vestes cerimoniais

As máscaras e as vestes cerimoniais têm caráter duplo, já que são usadas por homens, mas representam entidades sobrenaturais. Geralmente são feitas “com troncos de árvores, cabaças e palhas, mas podem apresentar plumagens também. São usadas em danças, festas e rituais, seja para comemorar algo, seja para afastar espíritos malignos, ou até mesmo para manter a ordem no mundo”. (ARTES INDÍGENAS BRASILEIRAS, 2019).

A visão de mundo indígena (a arte faz parte da vida)

Para os vários povos indígenas brasileiros, a floresta, a terra, o sol, os rios, o vento, o céu, o ser humano, a flora, os animais e todas as ações de cada um fazem parte da vida e formam um todo indivisível. Também os objetos e as manifestações artísticas não estão separados do meio natural, não existem por si mesmos, mas compõem esse universo. Os índios acreditam que fazem parte da Terra, que a Terra faz parte deles e que suas ações ocorrem em comunhão com ela.

O *site* História das Artes, ao tratar da arte indígena, afirma que “a maior contribuição que os povos da floresta deixaram ao homem branco é justamente essa prática de ser uno com a natureza interna de si”. (2019). A Tradição do Sol, da Lua e da Grande Mãe (Terra)

ensina que tudo se desdobra de uma fonte única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo que do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes. (HISTÓRIA DAS ARTES, 2019).

É essa a maneira de o indígena ver também a arte, envolta em mitos, tradições, significados e simbolismos, em um contato quase mágico com o meio ambiente natural. Sabemos que o indígena cuida da natureza e apenas pesca, caça ou colhe o que precisa para comer, deixando tudo o mais para seguir o ciclo da vida. O indígena respeita e ama esse ambiente, zela por ele e se move nele como se fosse sagrado.

A arte indígena e a escola (a arte está na sala de aula)

O que podemos aprender estudando as culturas indígenas?

Em março de 2008, com a modificação da Lei nº 10.639, de 2003, “as escolas brasileiras passam a incluir em seus currículos, além da história e da cultura afro-brasileira, também a história e a cultura indígena”. (PEREIRA, 2008).

Mas para conhecer qualquer manifestação de uma sociedade, é preciso conhecê-la em profundidade. Para Pereira, trata-se de conhecer aquela cultura “do ponto de vista antropológico, isto é, de conhecer os mitos fundantes da etnia, [...] suas formas de organização social, de produção de alimentos, os jeitos de morar, dentre outras singularidades” (2008), pois a ‘arte indígena’ não está separada dessas outras formas de ser e de estar no mundo, ou seja, não está isolada das outras esferas da existência. Ainda para Pereira, o que é relevante sobre as práticas artísticas é “a dimensão de vida que elas carregam, pois estão impregnadas da vida das pessoas que as produzem”. Estão “ligadas à vida de maneira tão orgânica que são uma extensão dela”. (2008).

Assim, estudar a arte dos nossos índios é, antes de tudo, tentar vê-la como eles a enxergam; é tentar compreender sua maneira de olhar, pensar e ser. É aproveitar a chance de aprender com eles,

especialmente na sua relação com o planeta. Seu respeito e seu cuidado com a natureza para que a vida prossiga se renovando e, assim, ser sustentável, pode inspirar tanto o aluno quanto o docente, a ter uma visão mais responsável sobre a ação humana no meio ambiente natural. Replantar, cuidar dos animais, da limpeza das águas, da reciclagem do lixo, economizar água e energia elétrica, só gastar e usar o que é necessário, evitando o desperdício, tudo isso são coisas que podemos aprender ao estudar a cultura dos povos indígenas brasileiros. Aprendemos também a respeitar outros modos de viver e, tão importante quanto o estudo do nosso ecossistema, a respeitar o outro e o diferente.

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

Voltando aos colonizadores espanhóis e portugueses, achados arqueológicos mostram que eles trouxeram suas crenças e vários objetos que consideravam essenciais para a sua prática religiosa nas casas e nas igrejas que construíram, entre eles, crucifixos, cálices, bíblias, missais, hinários, imagens, objetos para a realização da missa. Nas escolas jesuíticas, além de ensinar os indígenas a 'ler, contar e cantar', ensinavam-lhes carpintaria, pintura, escultura, a construção de instrumentos musicais (violinos, flautas, harpas, órgãos), a fiação e a tecelagem, sempre nos padrões europeus. Esse processo de ensinar uma nova cultura, tentando apagar a anterior, se chama 'aculturação'. Foi uma tentativa de substituir a cultura autóctone pela importada. Assim, muitas imagens e objetos encontrados em igrejas de cidades próximas às Missões, mesmo que pertencentes à cultura europeia, foram, certamente, esculpidos, pintados ou modelados por mãos indígenas.

A aculturação é benéfica? (a preservação de saberes, ecossistemas e biomas)

Aculturar é impor uma cultura sobre a outra, é tentar substituir velhos saberes e hábitos por novos, é passar por cima da sabedoria e da tradição construídas e passadas de geração em geração por longo tempo, condenando-as ao esquecimento.

Muitos dos saberes dos povos indígenas são, hoje, estudados nas universidades e laboratórios nacionais e internacionais. Um exemplo disso é a comprovação, pelas ciências, de que muitas plantas usadas pelos índios na cura de várias doenças têm realmente ação sobre determinados vírus, bactérias e enfermidades. Muitos pesquisadores procuram tribos remanescentes, que ainda mantêm seus conhecimentos e fazeres ancestrais, para saber como elas tratam seus doentes. Esses conhecimentos são muitas vezes levados para a indústria farmacêutica que, por meio da comprovação laboratorial, passa a usar essas substâncias em remédios que disponibiliza comercialmente. Quem nunca ouviu falar da pirataria da biodiversidade? Ela se ocupa exatamente disso: de descobrir, roubar e registrar plantas, animais e substâncias para a produção industrial, principalmente de medicamentos.

O termo ‘biodiversidade’ diz respeito às diferentes categorias biológicas da Terra e à sua abundância, incluindo “sua variabilidade ao nível local, a complementaridade biológica entre *habitat* e a variabilidade entre paisagens. Por tudo isso, o valor da biodiversidade é incalculável”. (BRASIL, 2019).

O Brasil abriga a maior biodiversidade do planeta, com mais de 20% do número total de espécies da Terra, com uma enorme variedade de biomas e ecossistemas³, o que reflete a riqueza da nossa flora e fauna. Só no Paraná, temos parte de um grande bioma, a Mata Atlântica, e vários ecossistemas: a floresta ombrófila densa, a mata de Araucária, a restinga, os campos, os pântanos, as lagoas, os rios, os estuários, os manguezais, o mar e outros.

Na Mata Atlântica, a vegetação nativa está reduzida a cerca de 22% de sua cobertura original e se encontra em diferentes estágios de regeneração. Mesmo reduzida, estima-se que nela existam cerca de 20.000 espécies vegetais (cerca de 35% das existentes no Brasil), incluindo várias ameaçadas de extinção. “Essa riqueza é maior que a de alguns continentes inteiros [...] e por isso a região da Mata Atlântica é altamente prioritária para a conservação da biodiversidade mundial”. Nesse contexto, “as áreas protegidas, como as Unidades de Conservação e as Terras Indígenas, são fundamentais para a manutenção [...] da diversidade biológica e cultural”. (BRASIL, 2019).

A Mata Atlântica, além de ser uma das regiões mais ricas do mundo em biodiversidade, juntamente a outras regiões de florestas do território paranaense, regula o fluxo dos rios, garante a fertilidade do solo, controla o equilíbrio climático e protege escarpas e encostas das serras, além de preservar um patrimônio histórico e cultural imenso. (BRASIL, 2019).

Como vemos, a biodiversidade do nosso estado (e temos de considerar ainda todos os outros biomas, tanto no Primeiro quanto no Segundo e no Terceiro Planaltos) é um tesouro imenso, reconhecido internacionalmente, que precisa ser protegido e mantido. Nossos índios viveram nesses ecossistemas mantendo seus ciclos e seu equilíbrio. Assim, ao estudarmos sua cultura, seus modos de vida e sua compreensão da natureza, estamos frente a um saber ancestral que nos ensina aspectos fundamentais sobre a vida no planeta e sua sustentabilidade. Ao observarmos a visão de mundo dos indígenas, aprendemos com eles a viver melhor e a cuidar de maneira mais adequada de nossas matas e de nossos campos, rios e mares, mantendo-os limpos, vivos e generosos. Mas seu cuidado depende de cada um de nós, nas nossas atitudes e escolhas diárias.

A ARTE NO PARANÁ TRADICIONAL

Os exploradores e os pintores itinerantes

Vários exploradores vieram desde o século XVI para o território onde hoje está o estado do Paraná, em busca de aventura, poder e ouro. Por vezes, um soldado integrante de alguma expedição, hábil nas artes visuais, registrava a fauna, a flora, a paisagem e os habitantes dessas terras, seus usos e costumes,

suas guerras e sua cultura. Em outras expedições, era enviado um artista com essa função. Além disso, do século XVII ao XIX havia artistas viajantes estrangeiros que, atraídos pelo desconhecido e pelo exótico, viajavam para ‘terras distantes’, para retratar e documentar a vida nessas regiões, levando à Europa as primeiras impressões e notícias sobre os habitantes e a paisagem desses territórios.

Foram esses desenhistas, ilustradores e pintores que documentaram, principalmente por meio de desenhos, aquarelas e ilustrações, o que existia no atual Paraná. Ao voltarem ao Velho Continente, muitos publicaram suas obras em livros, acompanhadas de crônicas de viagem, com a descrição detalhada do que viram. Pintaram a exuberância da paisagem natural e aspectos da vida em sociedade dos indígenas e dos europeus e, mais tarde, dos africanos trazidos na época da escravidão. Foram os responsáveis, inclusive, por representar os aspectos geográficos das terras que percorreram, elaborando seus primeiros mapas.

Primeiros artistas estrangeiros (a arte está nos documentos históricos)

Soares (2001) relata que, ainda no século XVI, histórias sobre o ouro dos Incas, contadas por indígenas, viajantes e náufragos, atraíram muitos aventureiros europeus, que acreditavam poder localizar esse *El Dorado* navegando para o sul do Brasil, para além da Ilha de Santa Catarina (atual Florianópolis). Um pouco adiante, encontrariam o Rio La Plata e, adentrando o continente, poderiam alcançar (e saquear) aquela terra. Para encurtar a distância, alguns, como o espanhol Cabeza de Vaca e seus homens, usaram ramificações do Caminho de Peabiru, transitado pelos indígenas desde muito antes do descobrimento do Brasil, e que vai do litoral de Santa Catarina, Paraná e São Paulo até o Peru. De acordo com os Guaranis, não foram eles que abriram esse caminho, mas sim um ‘deus ancestral’. Como os Incas chamam seu império de *biru*, historiadores, hoje, creem que esse caminho foi aberto pela civilização incaica, com o intuito de ampliar seu domínio ou difundir sua cultura para o sul, tendo encontrado o Atlântico pelo Caminho de Peabiru (*pê* = caminho; *biru* = peru). Partes dessa via e suas ramificações cortam as terras paranaenses e foram trilhadas por Cabeza de Vaca, em sua viagem de 1540 a 1545 e por outros exploradores.

O soldado alemão Ulrich Schmidl (Schmidel), que viera antes, na expedição de Pedro de Mendoza, descobriu o caminho para o Peru e fundou três fortalezas para a defesa do território. (SOARES, 2001, p. 45). Schmidel permaneceu no Prata por dezenove anos, percorrendo o mesmo caminho que Cabeza de Vaca. Ao retornar à Alemanha, publicou, em 1557, o livro **Verdadeira história de uma viagem extraordinária feita por Ulrich Schmidel von Straubingen, na América ou Novo Mundo, de 1534 a 1554, sobre todos os seus sofrimentos de 19 anos, e a descrição dos países e povos estranhos que ele viu, escrita por ele próprio**. O livro contém ilustrações suas que retratam indígenas nos seus encontros ou batalhas com os europeus, naufrágios de caravelas, a fortificação da recém-fundada Buenos Aires, batalhas entre diferentes tribos, a fauna, as terras e as aldeias indígenas, com cercado circular e tabas redondas e outros temas. Porém, retrata o índio de modo idealizado (europeizado), como era comum nessa época.

Outro ilustrador, ainda em meados do século XVI, no Paraná, foi o também soldado alemão Hans Staden. Fez duas viagens ao Brasil: uma de 1547 a 1548 e outra de 1549 a 1555. Por volta de 1550, o navio em que viajava foi arrastado por uma tempestade à Baía de Superagui, no litoral do atual Paraná, onde ficou por algum tempo. Depois, em São Vicente, no atual Estado de São Paulo, foi capturado pelos antropófagos Tupinambás, que o levaram para o sul. Só conseguiu se salvar da morte por sua astúcia, pois usou seus conhecimentos para curar alguns índios de certas doenças. Foi considerado um deus pelos índios que, a partir de então, não o deixaram partir. Fugiu em 1555, a bordo de um navio francês, que o levou de volta à Alemanha. Em 1557, publicou o livro **Verdadeira história e descrição de uma terra de pessoas selvagens, nuas, cruéis, devoradoras de gente, situada no novo mundo, a América**, com descrições detalhadas da vida dos Tupinambás, ilustradas por xilogravuras, e uma ilustração com detalhes geográficos da costa, o primeiro mapa da baía de Paranaguá. (PICANÇO; MESQUITA, 2011, p. 4).

O ciclo do ouro no litoral paranaense, iniciado cerca de 1570, foi responsável pela povoação da baía e pelo surgimento e fortalecimento das primeiras vilas: Ararapira, Paranaguá, Porto de Cima, Antonina, Guaratuba, Morretes e Curitiba. (SCHMIDLIN *et al.*, 2009, p. 12). Seu enriquecimento possibilitou o florescimento da arte e da cultura nos séculos seguintes.

Com a descoberta de ouro em Minas Gerais, em torno de 1680, e o seu decréscimo no Paraná, foi preciso suprir as Gerais com gado muar e vacuum vindo dos Andes. As tropas entravam pelo Rio Grande do Sul e passavam por territórios hoje catarinenses, paranaenses e paulistas. Surgiram fazendas de invernada (engorda) e criação de gado, cuja maior concentração ocorreu

na Região dos Campos Gerais, especificamente por onde passava o Caminho de Viamão. Estabelecem-se sítios e fazendas, gerando o tropeirismo, que constitui o segundo grande ciclo econômico do Paraná, de fundamental importância para o surgimento de pousadas e vila, – hoje prósperas cidades como Ponta Grossa, Castro, Palmeira, Jaguariaíva e Lapa, entre outras –, bem como para sedimentar uma identidade própria ou tradição cultural regional. (ARAUJO, 2006, p. 11).

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

Muitos artistas pintaram, geralmente em aquarela ou em bico de pena e nanquim, cenas das viagens dos tropeiros, mostrando a paisagem com suas montanhas, florestas, fauna, flora e os indígenas. Era uma arte que retratava a realidade, que documentava cenas, traços físicos dos índios, paisagens e espécies da fauna e da flora que os europeus nunca haviam visto.

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

No século XIX, havia especial curiosidade europeia em relação aos territórios além-mar. O Romantismo⁴ predominava nos países europeus, principalmente germânicos, idealizando a aventura, as viagens, o desconhecido e o retorno. A ânsia por conhecer as novas terras levou ao envio de expedições científicas, como a que trouxe o jovem Darwin, de 1831 a 1836, da Inglaterra às Ilhas do Cabo Verde, ao litoral sul do Brasil e à Patagônia e, depois, por vias fluviais, até o Peru e de volta ao seu país de origem. Muitas das imagens e dos relatos apresentados nas publicações desses viajantes são responsáveis, juntamente à escassez vivida na Europa, pelas várias ondas de imigrantes que vieram mais tarde para o Brasil e outros países. Alguns desses artistas itinerantes acabaram por radicar-se aqui.

Quanto à situação política, apesar de ser criada, em 1811, a Comarca de Paranaguá e Curitiba, com capital em Paranaguá, ela ainda pertencia à Capitania de São Paulo. Apenas em 1853 foi criada a Província do Paraná, com capital em Curitiba.

O primeiro pintor da paisagem paranaense no século XIX foi Jean-Baptiste Debret. Integrou a Missão Artística Francesa, que queria fundar no Rio de Janeiro a Academia Real de Belas Artes, quando da estada de D. João VI na então Colônia. Debret desembarcou no Rio em 1816 e logo documentou a paisagem, o ser humano e a sociedade. Para “acumular esboços para o seu livro **Voyage pittoresque et historique au Brésil**, percorreu o território paranaense em 1827, produzindo número considerável de desenhos e aquarelas [...] de extraordinário valor documental para o Paraná”. (CARNEIRO, 2001, p. 13). Retornou à França em 1831 e publicou seu livro entre 1834 e 1839. Para Carneiro,

o roteiro seguido pelo artista-viajante [Debret] é o do velho caminho das tropas até Curitiba (desde Itararé, na divisa de São Paulo), descendo a Paranaguá e Guaratuba para alcançar o litoral norte de Santa Catarina. Visita não só localidades já importantes, como Castro, mas também pequenos centros que apenas surgiram, como Jaguariaíva, Ponta Grossa ou Palmeira. Com o objetivo de completar a cobertura iconográfica da região, como já o fizera em todo o vale do Paraíba e no sudeste da Província de São Paulo, vai à Lapa. (2001, p. 13-14).

Há ainda obras de Debret que retratam, além das cidades citadas, Guarapuava e Curitiba, comprovando sua passagem também por essas localidades.

Araujo e Carneiro mencionam outros artistas viajantes estrangeiros, que registraram a paisagem local: o Pastor Fletcher, em 1855, permaneceu três dias em Paranaguá e “fixou em croquis cenas da Serra do Mar e do Acoradouro de Cotinga, posteriormente aproveitados para ilustrar a obra **Braziland Brazilians**”; a senhora Liai, em 1858, registrou “aspectos da flora tropical e da sociedade de Paranaguá – particularmente importante por seu valor etnográfico”; Julius Platzmann, de 1858 a 1864, colaborou como ilustrador da obra **Flora Brasiliensis**; João Leão Palilère passou pelo litoral paranaense em 1860 e publicou, depois, entre suas 52 obras, duas em território paranaense; o engenheiro Gustavo Rumpelsberger, radicado na Colônia Tereza, nos sertões do Ivaí de 1847 a 1869, “durante

sua permanência no Paraná remeteu grande número de desenhos de animais e plantas à Corte”; o engenheiro William Lloyd, que percorreu o Paraná de 1873 a 1875, a trabalho da estrada de ferro Curitiba-Miranda (Mato Grosso), deixou dez paisagens do Paraná de inestimável valor iconográfico; o também engenheiro Thomaz Bigg Whiter, nos dois anos em que trabalhou na mesma ferrovia, documentou “em croquis aspectos do Paraná: vinte desses desenhos serviram de ilustração à sua obra **Pioneering in South Brazil**”, publicada em Londres em 1878; Hugo Calgan, em 1881, “deixou preciosa documentação iconográfica”; Caroline Maxwell Templin, em 1852, pintou principalmente a fauna e paisagens; e outros. (ARAUJO, 2006, p. 30; CARNEIRO, 2001, p. 13-22).

Uma natureza exuberante e quase intocada (a arte retrata a fauna, a flora, as pessoas e a paisagem)

Em suma, uma das principais funções da arte, desde os primeiros exploradores dos territórios recém-descobertos até os artistas itinerantes do século XIX, era retratar a paisagem, as pessoas, a sociedade, a flora e a fauna, documentando a realidade. A Europa queria saber o que havia nas terras do Novo Continente. Por isso, esses artistas vieram para as Américas, pintaram em detalhes o que viram e voltaram ao Velho Mundo levando suas ilustrações e aquarelas, com base nas quais publicaram livros de grande sucesso de venda⁵.

O que esses artistas viram e descreveram foi uma natureza exuberante, cheia de vida, repleta de insetos, mamíferos, peixes, répteis e outros animais que não conheciam, de árvores, folhagens, flores e frutas surpreendentes pelas suas cores e formas, cheiros, sabores etc. Uma terra quase intocada, com povos extremamente estranhos: os índios, seminus, que falavam línguas curiosas e tinham hábitos, para eles, ainda mais esquisitos. Também viram as aldeias e pequenas cidades construídas pelos portugueses e espanhóis e, a partir de meados do século XIX, pelos imigrantes que começariam a chegar em maior quantidade. E viram ainda escravos, negros que haviam sido capturados na própria terra e forçados a virem para o Brasil (e outros países), obrigados a trabalhar de maneira desumana, de sol a sol, sem descanso, sem conforto e sem amparo.

É em parte graças a esses artistas que sabemos como eram as cidades, a sociedade e a natureza, desde a descoberta do Brasil até fins do século XIX. No Paraná, pintaram sobretudo o litoral, onde se fixaram primeiro, e logo a Mata Atlântica, pois os caminhos que levavam do litoral a Curitiba e ao planalto passavam sempre pela Serra do Mar. Mas pintaram também os nossos três planaltos, chegando até as Cataratas do Iguaçu. A mata, densa, quente e úmida, era rica em variedades de plantas e animais inimagináveis para o europeu. O mar, os rios, as praias e as montanhas eram cheios de vida e isso certamente deslumbrou os artistas, que retrataram esse ambiente.

Hoje, nossas florestas e outros tipos de vegetação estão ameaçados pela ação destrutiva do ser humano. Mas há organizações, como o SOS Mata Atlântica e outras, que, ao lado de iniciativas governamentais, incentivam o plantio de plantas nativas para a recuperação de cada tipo de vegetação. Em 2017, por exemplo, estudos por satélite mostraram que a Mata Atlântica aumentou nos estados

do Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro! “Na contramão de tanto desmatamento, o único bioma que registrou aumento da área verde foi a Mata Atlântica. Em 16 anos, ganhamos quase uma Bélgica de novas florestas. Destaque para os estados do Rio de Janeiro (18%), São Paulo (13%) e Paraná(11%)”. (MATA ATLÂNTICA, 2017). Ela teve uma expansão, porque, além de programas de preservação governamentais, essas organizações e outros voluntários doaram seu tempo, seus conhecimentos e sua energia para replantar espécies características daquela região muitas vezes em perigo de extinção. E com as plantas, voltaram também os animais que, sem o seu *habitat*, haviam deixado aquele território.

Vemos, assim, como a atuação de uma pessoa ou de uma equipe pode fazer diferença! Além de não destruir e preservar, podemos recuperar!

Outra notícia boa é o fato de que várias reservas estaduais têm ajudado na preservação das nossas riquezas naturais e geográficas. Pesquisar sobre elas, falar delas em sala de aula e conhecê-las um pouco mais nos fará mais conscientes do nosso papel na preservação e na recuperação do nosso patrimônio natural.

Os primeiros artistas nascidos em terras paranaenses e os que ficaram

Imigrantes

A política imigratória brasileira incentivou e patrocinou a vinda dos imigrantes europeus, voltada para a colonização dos ‘vazios demográficos’. Foi assim que, em 1808, Dom João VI baixou um decreto tornando possível a propriedade da terra aos estrangeiros e o Paraná passou a contar, cada vez mais, com a mão de obra do imigrante europeu, livre, assalariado, pequeno proprietário. Surgiram então os primeiros núcleos de origem europeia não portuguesa, dos quais alguns se tornaram, mais tarde, cidades: Rio Negro e Mafra, onde se fixaram alemães (1829); Teresa Cristina, franceses (1847); Superaguí e Guaraqueçaba, suíços, alemães e franceses (1852); Assunguá, ingleses, franceses e alemães (1859); Morretes, italianos (1877); e outros, como poloneses, ucranianos etc.

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

Os imigrantes logo se tornaram personagens típicos da região: criaram a agricultura de abastecimento, a pequena propriedade e participaram da economia da madeira, do gado e do mate,

além de concorrerem para a modificação do aspecto urbano. Muitos eram pedreiros, carpinteiros, sapateiros, padeiros, salsicheiros, relojoeiros, ferreiros etc., e várias de suas ‘oficinas’ evoluíram para a indústria. Em 1877, já era cerca de 6.000 o número de imigrantes estabelecidos nos arredores de Curitiba.

Entre eles, havia muitos artistas, intelectuais, professores e profissionais liberais, que exerceram grande influência na construção da sociedade e da identidade do curitibano, pois, “como é costume dos europeus, são acompanhados pelos homens de ‘letras e ciências’ preocupados com o preparo intelectual dos jovens e o estudo do meio”. (BINI, 1986, p. 40). Foi por meio deles que, ao se integrarem ao contexto luso-brasileiro local e ao tomarem parte ativa no cotidiano das cidades, formou-se uma sociedade com vida e interesses próprios quanto à educação e à cultura, dando origem a escolas para suas crianças, igrejas para suas manifestações religiosas e associações recreativas para seu lazer.

Artistas

Assim, o século XIX contou, além dos artistas viajantes, apenas de passagem no território paranaense, com outros que acabaram por ficar – nossos primeiros artistas imigrantes – que tiveram papel relevante, não apenas na documentação e no registro da paisagem natural e humana, mas também no desenvolvimento de uma arte local. Seu estilo naturalista⁶ se justificava pelo caráter documental das suas obras.

O litoral paranaense foi o primeiro território do Paraná colonizado por portugueses e brasileiros atraídos pela descoberta do ouro. Paranaguá era a vila mais importante da região, na qual transitavam os nobres que o ouro forjou. Em consequência dessa riqueza, de acordo com Bini, foi esta “a primeira vila que apresentou as condições para o desenvolvimento artístico”. (1986, p. 40). Entre 1791 e 1808, já atuavam o mestre Amaral Gurgel, professor de desenho, e o importante pintor Noel Guillet.

Entre os artistas nascidos no estado, temos João Pedro, O Mulato, “artista curitibano, primeiro desenhista de humor atuante no Brasil” e que registrava cenas em Curitiba, Paranaguá e Desterro (Santa Catarina), “nos idos de 1817”; e Iria Correia, primeira pintora paranaense, que estudou em Paranaguá com as irmãs James e com as irmãs Toulouis. (BINI, 1986, p. 40-41).

Entre os artistas-imigrantes, temos Frederico Guilherme Virmond, talvez o primeiro a se radicar no Paraná, em 1833 – zoólogo, pintor, miniaturista, retratista; John Henry Elliot, topógrafo, “um dos primeiros paisagistas paranaenses e um dos primeiros nativistas⁷ em território nacional” (ARAÚJO, 1980, p. 20) – pintou Curitiba, São José dos Pinhais e os indígenas; e o suíço William Michaud, que se radicou em Superagui a partir de 1854 e que pintou a paisagem. Os únicos artistas desse grupo que, depois de cerca de vinte anos no Brasil, voltaram para a Europa foram Joseph e Franz Keller, pai e filho. Engenheiros alemães, eles chegaram ao Brasil em 1856 para trabalhar nas novas estradas de ferro e de rodagem. Vieram ao Paraná em 1865 e suas obras ultrapassam o registro iconográfico, pois constituem meticulosa documentação científica, etnográfica e arqueológica, publicada na Alemanha, em 1874. (CARNEIRO, 2001).

Como se pode perceber, a arte destes pintores continuava sendo documental, valorizando sobretudo a beleza, a exuberância e as particularidades da fauna, da flora e do ambiente natural, inclusive das matas e da paisagem. Alguns deles retratavam também os indígenas, registrando seus traços, seus hábitos e costumes.

Os ciclos do mate e da madeira

A pecuária e o tropeirismo permaneceram até a década de 1860, quando as ferrovias substituíram os muarens no transporte de cargas. O ciclo do mate, com suas atividades de exploração, fabrico e comércio, perdurou de 1820 a 1920 aproximadamente. (LINHARES, 1969, p. 195).

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

O declínio do mate como produto hegemônico no Paraná foi consequência da I Guerra Mundial, com as dificuldades dos países importadores e a concorrência de países como a Argentina e o Uruguai.

A emancipação da Província do Paraná, em 1853

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

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

O mate daria ao Paraná “uma aristocracia de viscondes e barões, a exemplo do que ocorreu com a cana-de-açúcar no nordeste”. (LINHARES, 1969, p. 194). No mais,

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

Além disso, permitiu o florescimento de uma arte mais comprometida com a sociedade e com o desenvolvimento econômico da região do que com o meio ambiente natural.

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

A partir de 1875, a maioria dos engenhos já estava no planalto. Algumas fases da comercialização do mate fomentaram o desenvolvimento em outras áreas, inclusive na arte. Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul, importante ervateiro e líder político, contratou dois artistas catalães, Narciso Figueiras e Folch, para elaborar “os rótulos, impressos inicialmente por litografia⁸ para identificar o produto das barricas” (CAROLLO, 1993, p. 44) usadas no transporte e na comercialização do mate. A contratação desses pioneiros da litografia no Paraná mostra quanto os ervateiros, também grandes compradores de obras de arte dos pintores e escultores, contribuíram para a evolução das artes gráficas no Paraná.

A estrada de ferro e a visita do imperador (a arte está no humor)

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

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

Os jornais locais e do Rio de Janeiro publicaram várias caricaturas retratando a visita do Imperador à distante Província do Paraná, especialmente na **Revista Ilustrada**, semanário impresso no Rio, em diferentes datas. (CARNEIRO, [s.d.]). Sua visita influenciou grandemente no desenvolvimento artístico de Curitiba.

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

Foi nessa atmosfera de entusiasmo, que, em 1884, chegou a Curitiba o cenógrafo, pintor e escultor português Mariano de Lima (1858-1942). Veio a trabalho para o Rio de Janeiro e, logo, foi contratado para executar a decoração e os cenários do Theatro São Theodoro (depois, Theatro Guayra),

em Curitiba. Criou, em 1886, a que veio a ser a Escola de Belas Artes e Indústrias⁹. Apesar de sinais de uma atividade pictórica de porte razoável no litoral do Paraná, desde a década da emancipação, 1886 tornou-se o marco inicial da pintura na capital.

A criação da escola de Lima teve ampla repercussão na imprensa, o engajamento de muitos homens da cultura da cidade como seus professores e um número expressivo de alunos, proporcionando-lhes formação de qualidade. Curitiba era a terceira cidade no Brasil a ter uma escola de arte, atrás apenas do Rio de Janeiro e Salvador. (ARAUJO, 2006, p. 41). A Escola desempenhou um papel decisivo tanto no desenvolvimento das artes plásticas e da música quanto no impulso que levou à fundação da futura Universidade do Paraná. Dois modelos lhe serviram de base: de um lado, as escolas de ensino profissional do interior da França e o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios de Paris, com a aplicação das ciências ao trabalho industrial; e, de outro, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. A Escola divulgava o ensino acadêmico¹⁰, portanto de modelo europeu. (BAPTISTA, 1988, p. 6).

Mariano de Lima pintou retratos a óleo de vários aristocratas e líderes da cidade. Entre os alunos da sua escola destacaram-se especialmente os jovens escultores João Turin e João Zaco Paraná, que viriam a ser os mais expressivos escultores atuantes no estado na primeira metade do século XX.

Um dos ex-alunos de Mariano de Lima, Paulo Ildefonso D'Assumpção, após estudar no Rio de Janeiro, voltou e, depois, criou o Conservatório de Belas Artes, inaugurado em 1894, mais tarde chamado de Escola de Aprendizes e Artífices¹¹. Isso causou o declínio e o posterior fechamento da Escola de Mariano de Lima.

Nessa época, a arte era considerada um ofício e seu aprendizado como base para um melhor desempenho em várias profissões. Assim, não estava presente a preocupação com o meio ambiente, mas sim com a preparação dos futuros profissionais para várias ocupações que exigissem conhecimento e habilidades artísticas: arquitetura, engenharia, mídia impressa, fabricação de móveis etc.

PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Alfredo Andersen e a pintura (a arte está nos ateliês)

O pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1935), considerado o 'pai da pintura paranaense', chegou ao Brasil em 1871 e retornou em seguida à Noruega. "Em 1893, fez uma segunda viagem ao Brasil. Retido em Paranaguá por avaria do navio em que viajava, residiu por cinco anos nesta cidade", onde se casou. (CARNEIRO, 2001, p. 24).

Esteve em Curitiba, em 1893, quando conheceu a Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima e expressou sua admiração por ela. Em 1903, foi convidado para pintar alguns retratos para famílias ricas da capital. Logo fez exposições, pintou outros retratos e vendeu vários quadros, fixando-se definitivamente na cidade. Araujo comenta que quando ele chegou ao Paraná,

encontrou o caminho aberto por Mariano de Lima. [...] Em 1902, desgostoso, Lima deixou definitivamente o Paraná, cabendo a Andersen lançar os alicerces da criação de uma escola de pintura paranaense, baseada no objetivismo visual¹² que, sem estar presa ao formalismo acadêmico, oscilava entre o realismo¹³ e o impressionismo¹⁴. (1980, p. 15).

Andersen logo daria aulas particulares de desenho e pintura, criando uma escola livre no seu ateliê, em Curitiba, onde se reuniam inúmeros jovens, alguns dos quais se tornaram grandes nomes da arte. Lecionou ainda na Escola Alemã, no Colégio Paranaense e na Escola de Belas Artes e Indústrias. (BINI, 1986, p. 42). Um dos seus maiores ideais era criar uma Academia de Belas Artes, de ensino superior, ou uma Escola Profissional de Desenho para Operários, profissionalizante, ambas nos mais atuais modelos europeus de então, subsidiadas pelo governo. Foram muitas as promessas das autoridades nesse sentido, com o objetivo de o manterem no Paraná, todas elas não cumpridas.

Uma guinada para o retrato e para o social (a arte e a sociedade)

Andersen continuou pintando paisagens, mas dedicou-se muito aos retratos e, mais ainda, às cenas de gênero, registrando o dia a dia das pessoas comuns. Essas cenas estavam sempre inseridas em uma paisagem, ou ocorriam em um cenário de trabalho ou de família: os marinheiros no barco, as lavadeiras na beira do rio, grupos familiares em suas casas ou jardins. Porém, os marinheiros eram mais importantes que o barco, as lavadeiras que o rio, as famílias que suas casas e jardins. Ele valorizava o contexto, mostrava o meio ambiente, mas sua preocupação maior era com a vida cotidiana e com o convívio humano – um enfoque mais social. (ARAUJO, 2006, p. 45).

Sua pintura, de características realistas-impressionistas, marcou a arte paranaense por quase meio século. Andersen era chamado ‘pai da pintura paranaense’, tanto por trazer ao Paraná uma linguagem, na época, revolucionária, quanto pelo nível dos seus discípulos. Dentre eles, destacam-se Lange de Morretes, João Ghelfi, Estanislau Traple, Waldemar Curt Freyesleben, Gustavo Kopp, Theodoro De Bona, Maria Amélia D’Assumpção, Inocência Falce, Isolde Hötte, Augusto Pernetta, Silvina Bertagnoli, Thorstein Andersen e José Daros, entre outros. Todos, apesar de muitos estudarem posteriormente na Europa, mantiveram a pincelada quase impressionista andersista, apoderando-se, uns mais, outros menos, de elementos do expressionismo. Estes, ao lado de Turin e Zaco Paraná, são os nomes que predominariam nas artes visuais no Paraná nas primeiras décadas dos anos 1900, desenhando, pintando, esculpindo e ensinando. (ARAUJO, 1980, p. 24-27).

Podemos afirmar que, desde a chegada de Mariano de Lima e, depois, com Andersen, o foco principal da atividade artística estava mais nas pessoas que no meio ambiente. Ela continuava a imitar os modelos europeus. Não havia ainda uma arte tipicamente brasileira ou mesmo característica do Paraná. Tanto o país quanto o estado olhavam para a Europa e queriam ser ‘civilizados’ e ‘iguais’ a ela. Mesmo os temas que os artistas enfocavam eram gerais, chamados de universais, com influência europeia. Eles não mais se preocupavam em retratar a fauna, a flora, os tipos humanos que havia nestas terras. Mas isso mudaria nas primeiras décadas do século XX, com o Nacionalismo e o Paranismo, que estudaremos mais adiante.

Principais discípulos da escola de Mariano de Lima

O desenho de humor (a arte está na caricatura)

Depois de João Pedro, **O Mulato**, de inícios do século XIX, apenas em 1870 foi que surgiu o “primeiro e efêmero periódico humorístico e de caricaturas¹⁵ da Província, **O barbeiro**”, de iniciativa de João Antonio de Barros Jr., que criticava os “poderosos da cidade, todos arraigadamente conservadores e escravocratas”. Dada a imensa reação, foi obrigado a fechá-lo, lançando o jornal **Operário da liberdade**, “primeiro periódico republicano do Paraná e um dos primeiros do Brasil”. (CARNEIRO, 1975, p. 28-31).

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

Com a I Guerra Mundial, houve um hiato na história da caricatura no Paraná, até 1921, quando Alceu Chichorro (Eloy) criou a revista **O anzol**. Ele estudou na Escola de Artífices, de Paulo Ildefonso D’Assumpção, ex-aluno de Mariano de Lima. Seus personagens, Chico Fumaça, Dona Marcolina, Totó, Tancredo, Pascoalino e Minervino, entre outros, faziam parte da vida da cidade. Suas charges tinham sabor político e criticavam a sociedade e a economia de modo satírico. Eram usadas, também, para a publicidade de certas empresas e produtos. (CARNEIRO, 1975, p. 51-55; BÓIA, 1994, p. 1).

Como podemos notar, a caricatura e o desenho de humor tinham como foco a política, as relações sociais, a crítica. Estavam muito mais ligados à vida urbana, à sociedade e aos conflitos de opinião e, portanto, distantes no meio ambiente natural.

A escultura – uma volta a temas locais e da natureza (a arte está nos monumentos)

João Zaco Paraná (Jan Zac) (1884-1961), polonês naturalizado paranaense, adotou esse nome em homenagem ao estado. Frequentou a Escola de Mariano de Lima a partir de 1898. “Nestes anos produziu muitos trabalhos e bustos de madeira de grande valor expressivo, uma vez que representavam o homem popular e nativo”. Depois de estudar no Rio de Janeiro, em Bruxelas e em Paris, fixou-se nesta última, lecionando na Escola Nacional de Belas Artes. Tem esculturas em vários museus e cidades

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

Já se nota em sua obra a preocupação com o homem popular e nativo, isto é, com temas mais locais (paranaenses) que universais (europeus). Vale dizer que na própria Europa havia uma onda de nacionalismos, enfatizando o que era típico de cada região.

João Turin (1878-1949)¹⁶, escultor, retratista e animalista, depois de estudar na Escola de Mariano de Lima, estudou em Bruxelas e viveu em Paris até 1922. Novamente radicado em Curitiba, criou o Movimento Paranista¹⁷, com Lange de Morretes e João Ghelfi. (BINI, 1986, p. 41-42). Tem obras expostas em vários países. São suas as esculturas **Luar do sertão**, colocada em frente à Prefeitura de Curitiba; **Tigre esmagando a cobra**, na entrada da Secretaria de Estado do Meio Ambiente do Paraná; e **Águia**, na Praça Santos Andrade, também em Curitiba. É de sua autoria a obra **Frade lendo**, doada pelo Governo brasileiro ao Papa Francisco, em visita ao Brasil em julho de 2013. A obra, que mede 44 cm de altura, 18 cm de largura e 26 cm de profundidade, como todas as esculturas de Turin, foi feita do original em gesso. É da segunda metade da década de 1930 e foi fundida em bronze pela primeira vez em 2012.

Turin e Zaco Paraná – uma arte genuinamente paranaense (de novo, animais e índios)

Nas primeiras décadas do século XX, percebia-se uma inquietação em alguns artistas mais jovens quanto à construção de uma arte tipicamente paranaense, isto é, que se dedicasse a temas do homem e da natureza do nosso estado. De fato, enquanto muitos continuavam a pintar a paisagem, retratos e cenas da vida cotidiana, conforme o modelo europeu, João Turin se dedicou em especial à escultura de animais das nossas matas e a outros temas da nossa terra. Desenhou também o índio que observou nas tribos do Paraná. Ele os retratou em sua relação com os animais e em ações de subsistência, luta etc. Valorizava a natureza local, com seus bichos e índios, habitantes da floresta, primeiros a ocuparem essas terras e que chegaram aqui muito antes dos europeus.

Como mencionado, Turin e outros dois artistas que examinaremos adiante, João Ghelfi e Lange de Morretes, criaram nas artes visuais um movimento chamado Paranismo, que valorizava a natureza local e o genuinamente paranaense, em oposição à cultura europeia ou europeizada, vigente então. O movimento paranista tinha um dos ideais defendidos pela Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, em São Paulo, que também queria uma arte local, uma arte brasileira, com temas, formas e cores que refletissem e retratassem a vida deste lado do Atlântico.

Principais discípulos de Alfredo Andersen (a arte está nos museus, nas galerias de arte e nas praças)

[Frederico] Lange de Morretes (1892-1954) estudou pintura com Andersen e, depois, zoologia na Alemanha. Adotou seu pseudônimo em homenagem a Morretes, cidade do litoral do Paraná, onde

nasceu. Retornou ao Brasil em 1920, fixando-se em Curitiba. Em sua casa manteve um ateliê, no qual deu aulas gratuitas de desenho anatômico, pintura e escultura. (SALTURI, 2007, p. 28). Foi o mais carismático dos discípulos de Andersen, o que explica sua atuação na criação e na liderança do paranismo nas artes visuais, com Turin e Ghelfi. Desgostoso com a política, mudou-se para São Paulo, onde se dedicou à paleontologia e à malacologia. Ao retornar a Curitiba em 1946, continuou seu trabalho científico no Museu Paranaense, com relevantes pesquisas sobre os sambaquis, com João José Bigarella e outros. Em sua coleção estão preservados importantes exemplos da arte pré-histórica paranaense. (BIGARELLA, 2011). Foi um dos fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em 1948, onde lecionou Anatomia e Fisiologia. Considerado grande paisagista e retratista, seu papel na formação de novos artistas e no paranismo foi essencial para a história da arte no Estado.

João Ghelfi (1890-1925), um dos primeiros alunos de Andersen, era boêmio, brincalhão e irreverente. Além de pintor, era escultor e crítico de arte, sob o pseudônimo Ghibellinus. Estudou em Paris entre 1913 e 1914 e, ao voltar, transformou seu ateliê em um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Segundo Freyesleben, trouxe entre suas obras uma série de ‘homens e mulheres quadrados’, o que indica ser ele um dos primeiros cubistas¹⁸ brasileiros. Grande parte das suas obras foi destruída, talvez por sua viúva (ARAUJO, 2006, p. 52), mas as que restam mostram uma visão do conjunto, do jogo de cores e da iluminação. (CARNEIRO, 2001, p. 27). Como mencionado, com Turin e Lange de Morretes, criou o paranismo nas artes visuais.

Estanislau Traple (1898-1958) iniciou seu aprendizado com a litografia. Em 1916, frequentou as aulas de Andersen, revelando aptidão para o retrato, a figura humana e a paisagem. No ateliê que mantinha com De Bona e frequentado por Freyesleben, Kopp e outros, era comum pintarem retratos uns dos outros. Em 1948, passou a lecionar Desenho e Pintura na recém-criada EMBAP. (PEDROSO, [2006?], p. 13-14). Para Araujo, dentre os alunos de Andersen “era o melhor retratista e o mais próximo do realismo visual do mestre”. (2006, p. 52).

Waldemar Curt Freyesleben (1898-1970) era um grande paisagista, retratista e autor de vários autorretratos. Para João Osório Brzezinski, era o mais original discípulo de Andersen. Algumas obras demonstram finura dos matizes e exatidão de proporções, outras revelam “equilíbrio entre a simplicidade do desenho e euforia no empastamento, com uma liberdade de tons, cujo exemplo maior é a célebre pincelada verde” (JUSTINO, 2002, p. 29), que leva a considerá-lo precursor do expressionismo¹⁹ no Paraná. Um dos fundadores da EMBAP, lecionava Perspectiva e Sombras. Nas suas paisagens, valorizava as matas e o meio ambiente natural, com pinturas vibrantes e espontâneas.

José Daros (1898-1981) estudou na Escola de Aprendizes e Artífices e, depois, com Andersen. Em 1918, partiu para o Rio de Janeiro, “onde se tornou grande amigo de Portinari e frequentou o ateliê de Oswaldo Teixeira, de quem recebeu orientação”. Logo, em Ponta Grossa, “assumiu a cadeira de Desenho no Ginásio Regente Feijó, tendo exercido grande influência local”. (ARAUJO, 2006, p. 53).

Theodoro De Bona (1904-1990), após aprender com Andersen, estudou em Veneza por dez anos, participando dos movimentos artísticos da época. Paisagista e retratista, foi fundador da EMBAP, onde lecionou Pintura. Para Araujo, é “um dos mais significativos artistas paranaenses do século XX. [...] Ao

regressar para o Brasil em 1936, sua pintura foi considerada avançadíssima para a época, [...] vibrante de movimento e respirando uma liberdade insólita, já neoexpressionista²⁰. (2006, p. 53). Justino afirma que “De Bona nunca se permitiu a diluição da forma; a destruição é insinuada sem, contudo, romper a estrutura”. É visível na sua obra “a vontade de uma arte universal. [...] A vontade de ultrapassar o efêmero assemelha-se à paixão pela arte duradoura, universal e singular, reconstituição da forma, todavia distante do acadêmico”. (2002, p. 23). Ao retornar de Veneza, realizou uma exposição dos seus trabalhos feitos na Itália, a qual, segundo Araujo, “modificaria os destinos da pintura paranaense”. Suas obras “respiram uma liberdade insólita para a época” (ARAUJO, 2006, p. 80), causando profunda impressão nos espectadores, entre eles, Guido Viaro.

Principais discípulos de Lange de Morretes

Lange de Morretes é descrito como muito preparado, grande e apreciado líder, temperamental, que defendia com força e vigor os ideais de uma arte paranaense. Assim, não é de estranhar que à sua volta, tanto na escola que criou quanto na EMBAP, se agrupassem vários jovens artistas, entre eles, Arthur Nísio, Oswald Lopes, Augusto Conte, Kurt Boiger, Erbo Stenzel e Waldemar Rosa. Os temas da natureza e do índio paranaenses influenciaram muitos de seus alunos.

Arthur Nísio (1906-1974) frequentou o ateliê de Lange de Morretes de 1924 a 1928, e o de escultura, de João Turin, entre 1925 e 1927. Em 1928, foi estudar na Alemanha com os mais renomados animalistas²¹ da época, além de cursar pintura de figuras, paisagens, nus e natureza-morta. Artista de sucesso, naquele país, perdeu tudo durante a guerra, retornando ao Brasil em 1946. Foi um dos fundadores da EMBAP. Dedicou-se especialmente à pintura de animais: cavalos, bois e vacas, galinhas, patos e perus, em um contexto bucólico da paisagem com lagos, campos, montes, matas, ou no jardim da sua casa, vez ou outra com a presença do pinheiro. “O que pinta [é] tão belo que afronta, tão simples que comove. Ao escolher animais como tema, empenhou-se em compreendê-los”. (SANTOS *apud* JUSTINO, 2002, p. 32). Tornou-se um dos mais importantes pintores animalistas do Brasil e do mundo. “Suas obras refletem uma cultura pictórica romântico-naturalista, com certas características impressionistas”. (ARAUJO, 2006, p. 55). Com sua pincelada única, mistura as tintas na própria tela, o que confere leveza, volume e espontaneidade às obras.

As pinturas de Nísio, assim como as esculturas de Turin, nos remetem à beleza e à diversidade da vida animal do Paraná. Enquanto Turin representa a fauna selvagem e o índio, Nísio retrata a vida animal doméstica e das fazendas. Ambos, porém, demonstram grande paixão pelos bichos, sem esquecer do homem local típico, seja ele indígena (Turin), colonizador, caboclo ou imigrante.

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

sempre presente em suas telas, retratou o casario dos imigrantes nos arredores da cidade. Fundador da EMBAP, lecionou Desenho Geométrico e, mais tarde, Modelagem. (ARAUJO, 2006, p. 55).

Erbo Stenzel (1911-1980), descoberto por Lange de Morretes, seguiu para o Rio de Janeiro para estudar escultura, tornando-se assistente de Zaco Paraná. Quando Turin faleceu, voltou a Curitiba e assumiu a disciplina de Anatomia Artística na EMBAP. (ARAUJO, 2006, p. 102-103). Em 1952, foi convidado pelo governador para projetar um monumento para o Centenário da Emancipação Política do Estado, construído na Praça Dezenove de Dezembro, em Curitiba. O homem (de 8 m de altura e 70 toneladas) representa o Paraná: dá um passo à frente, destacando-se dos demais estados. Atrás dele estão um obelisco e um painel horizontal em baixo-relevo. Este conta a história do Estado (o outro lado recebeu painel de Poty). A figura feminina que está na mesma praça, Justiça, foi projetada para o Tribunal de Justiça. Por não pertencer ao mesmo grupo, é flagrante a diferença de tamanho entre as duas figuras. Porém, todas as partes do conjunto são obras monumentais, de caráter sintético, inspiradas na arte egípcia.

Outros artistas estrangeiros atuantes no Paraná de 1900 a 1950

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

Dentre eles, destaca-se Hermann Schiefelbein (1885-1933), um dos maiores nomes da pintura no Paraná, ao lado de Andersen e Viaro (FERREIRA, 2006, p. 36), estrangeiros como ele. Estudou na Alemanha, especializando-se em desenho de animais. Emigrou para o Brasil devido à guerra, radicando-se em Porto Vitória, próximo a União da Vitória. Com uma pincelada livre, tratou a natureza com fluidez, transparência, sensibilidade e sutileza. (ARAUJO, 2006, p. 57). Para Justino, “é um pintor seguro, trabalhando com igual competência a paisagem e os animais, [com] pinceladas soltas”. (1986, p. 70).

Paranismo

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

Romário Martins foi o idealizador e o autor dos manifestos paranistas, ideias que defendeu desde finais do século XIX. Historiador, dedicou-se à pesquisa das culturas dos índios, anotando suas lendas,

costumes, tradições, modos de ser, viver e pensar. Descobriu, a partir da tradição oral deles, o massacre sofrido pelas várias etnias indígenas do Paraná pelos espanhóis nos anos 1600 e o guerreiro Guairacá, herói da resistência indígena, que também é citado na literatura Argentina do século XVII. Uma das mais marcantes características do paranismo é a defesa da causa indígena.

Portanto, desencadeado na literatura por Romário Martins, o paranismo consistia na valorização do tipicamente paranaense, em especial o índio, suas lendas, o pinheiro e o pinhão. Foi fruto de uma reação contra a cultura estrangeira colonizadora vigente. Nas artes plásticas, seus maiores representantes foram Ghelfi, Turin e Lange de Morretes. O auge do movimento ocorreu na década de 1920.

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

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

Turin executou inúmeras esculturas em que retratou onças e outros felinos da região, painéis com a presença de cenas indígenas ou com motivos paranaenses, colunas com capitéis de pinhas e pinhões, além de bustos e figuras de pessoas representativas da sociedade de então. Afirmou:

quantas vezes ouvi dizer por pessoas de destaque e cultas, que acham banalíssimas as decorações de nossa flora e preferem essas ornamentações deturpadas e antiquíssimas da Europa. Todo povo que vive copiando não pode amar a terra em que vive porque vive escravo espiritualmente de outros povos. (TURIN, 1998, p. 123).

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

Centenas de pinhões foram estudados em suas proporções, até que uma bela noite me foi dado fixá-las numa fórmula geométrica, saindo assim do empirismo em que até então se encontrava a nossa ornamentação paranista. Finalmente tinha conseguido o que, a meu ver, era de utilidade imediata. De

posse do segredo desdobrei a fórmula para a forma plana e ornamentei-a com a caruma²², obtendo assim a sequência que forneciam os elementos para serem aplicados nos mais diferentes ramos da arte aplicada²³. (MORRETES, 1953, p. 224).

A década de 1920 foi o auge da visibilidade do movimento paranista, uma onda regionalista que alcançou todos os setores da sociedade curitibana. Em meados da década, muitos dos discípulos de Andersen e de Lange de Morretes aderiram, uns mais, outros menos, ao Movimento Paranista, entre eles, Kopp, Freyesleben, De Bona, Nísio, Conte e Oswaldo Lopes. (MORRETES, 1953, p. 168). Estilizavam pinhas, pinhões, pinheiros, “aplicando-os em adornos arquitetônicos, nos entalhes de madeira em móveis e molduras, nas vinhetas e ilustrações de livros e revistas e nos desenhos padrão das calçadas do Paraná”. (RODERJAN, 1969, p. 193).

De como o paranismo, de revolucionário, tornou-se permanência

Mesmo com a tentativa do governo Vargas de terminar com os regionalismos, substituindo-os por uma centralização nacional, o paranismo persistiu, ainda, nas décadas de 1930 e 1940. Porém, se inicialmente foi inovador, seguindo as tendências nacionalistas europeias existentes no começo do século XX e presentes, também, no nacionalismo brasileiro, do qual a Semana de Arte Moderna, de 1922²⁴, foi um marco, o paranismo tornou-se altamente conservador, pois rejeitava as ideias modernistas contidas no movimento da Semana.

De fato, os idealizadores do evento em São Paulo lutavam por uma renovação em todas as linguagens artísticas e no pensamento com base em dois aspectos igualmente relevantes: o nacionalismo e o modernismo. O paranismo era a concretização do primeiro desses aspectos, traduzido em termos locais. Quanto ao modernismo, a ruptura ocorreria no Paraná apenas em meados dos anos 1940. Até lá, nossos artistas, não acadêmicos, mas ainda realistas-tradicionais, continuavam com suas pinceladas impressionistas-expressionistas.

Araujo afirma que “seria temerário tentar explicar todo o modernismo brasileiro tomando por base a experiência paulista. A verdade é que cada Estado viverá à sua maneira, o seu próprio processo evolutivo”. (1980, p. 33). A autora relaciona o Paranismo mais ao Movimento Pau-Brasil²⁵ (1924) que à Semana de 1922: no Paraná, na mesma época do Movimento Pau Brasil, surgiria o Paranismo, que, “sem ter o mesmo sentido renovador do primeiro, representou, contudo, um primeiro sintoma da plástica local, de uma consciência nativista”. (ARAÚJO, 1980, p. 33). O Movimento Pau-Brasil tinha consciência de que, sim, a herança cultural brasileira é, sobretudo, de país colonizado, mas que em vez de apenas copiar os modelos europeus, devemos nos apropriar e nos ‘alimentar’ deles, para então traduzi-los à nossa maneira, de acordo com a nossa realidade, nossa paisagem social, cultural e geográfica. Contudo, nossos artistas rejeitavam o Modernismo, considerando-o decadente.

Sabe-se, porém, que apesar da exposição a essas novas linguagens, também em São Paulo e no restante do país eram relativamente poucos os adeptos às ideias da Semana de Arte Moderna. No Paraná, mantinham-se as tendências impressionistas e pré-expressionistas que, apesar de naturalistas,

não eram rigidamente acadêmicas. Tinham uma linguagem própria, característica e, inicialmente, inovadora. No entanto, alguns artistas nessa época já respiravam outros ares.

Do universal ao regional (de volta aos índios, às matas, ao caboclo – uma arte local)

O paranismo constituiu, portanto, uma volta às temáticas do indígena, das matas, da flora, da fauna, do homem típico da região, mas desta vez não com o intuito de documentar a natureza, reproduzindo-a de maneira naturalista, mas com o objetivo de revelar uma identidade local. E muitos dos artistas envolvidos tinham uma pincelada ou um traço que se desprendia em certa medida desse naturalismo, apesar de não aderirem ao modernismo da Semana de 1922. Viam-se nas suas obras a pincelada impressionista de Andersen ou certas tendências ao expressionismo e à estilização.

Mais importante que isso era o uso de temas locais: estes deixavam de significar uma diferença cultural em relação à Europa, certo atraso e até um sentimento de inferioridade do colonizado em relação à metrópole, para assumir um sentido de afirmação. Os aspectos locais agora denotavam orgulho e autonomia. Tratava-se da aceitação do fato de ser diferente ou de estar em um lugar diverso.

De novo podemos aprender algo com isso. Em um mundo globalizado como o nosso, é frequente ignorarmos o que temos de bom. Como turistas, conhecemos outras cidades, mas não a nossa, outras regiões ou países, mas não o nosso. Não visitamos os arredores da nossa cidade, nem nossos museus, monumentos ou parques de onde moramos. Porém, se queremos conhecer o mundo, devemos começar por ‘nossa aldeia’! Se queremos cuidar do planeta, devemos começar por ‘nosso quintal’, nosso entorno. A sustentabilidade e a preservação, tanto da nossa cultura quanto do nosso meio ambiente, dependem de nós os conhecermos, estarmos atentos às suas necessidades e nos engajarmos no seu cuidado.

Ares de mudança

Para Araujo (2006, p. 79), dois artistas foram especialmente importantes como precursores do Modernismo no Paraná, especialmente pelo impacto que suas obras causaram: Theodoro De Bona, já citado, e Bruno Lechowsky. Mas foram Guido Viaro e Poty Lazzarotto os verdadeiros primeiros modernos no Estado. Os dois últimos foram também “pioneiros da tendência expressionista dominante na Curitiba dos anos 1950, ligados à figuração subjetiva, centrada no homem, e tratam com violência formal os fatos do cotidiano”. (BINI, 2001).

Bruno Lechowski (1887-1941), pintor polonês, residiu em Curitiba de 1926 a 1929. Próximo à Praça Zacarias, montou sua ‘exposição portátil’, uma grande barraca onde expunha e vendia suas obras e em que se entrava com o pagamento de um ingresso, com direito ao sorteio de uma obra. Participou de mostras na capital e no interior com os jovens artistas locais, que, ao lado dos intelectuais da época, aplaudiam e assimilavam seu ousado uso das cores e pinceladas e seu descomprometimento com a pintura acadêmica: sua presença era “quase mágica, sendo suas obras vistas por todos, na época, como revolucionárias em cores e na total liberdade de interpretação da natureza”. (ARAUJO, 2006, p. 79).

Guido Viaro (1897-1971) foi pintor, desenhista, gravador, escultor e professor italiano, radicado em Curitiba a partir de 1928. Para Ferreira (2006, p. 36-39), sua fonte de inspiração era o ser humano e o que o rodeia, desenvolvendo na sua arte um humanismo social, com ênfase na subjetividade da figura humana. Para Ayala, suas figuras obedeciam a um “corte quase escultórico e surgiam iluminadas de uma dramaticidade contida. Num expressionismo filtrado por uma consciência pungente do real, ele observou a natureza humana, a paisagem, os símbolos religiosos, [...] a responsabilidade do homem frente à vida”. (1981, p. 82). A subjetividade é a essência da sua obra, o que o tornou um dos mais importantes impulsionadores do modernismo²⁶ no Paraná.

Como Lange de Morretes e Traple, Viaro criou uma escola e acabou interferindo no comportamento do próprio artista: ‘abria-lhe a cabeça’. O ateliê de Guido Viaro era então frequentado por Osvaldo Pilotto, Nelson Luz, João Turin e Dalton Trevisan. (JUSTINO, 1986, p. 72). É lembrado como professor e mestre de grande número de artistas de peso das gerações seguintes.

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

É relevante o fato de Viaro fundar, em 1937, uma Escolinha de Arte no Colégio Belmiro César, dez anos antes do movimento pelas Escolinhas de Artes, deflagrado em todo o Brasil. Criou, também, o Centro Juvenil de Artes Plásticas, no subsolo da Biblioteca Pública do Paraná. A Escolinha de Artes do Colégio Estadual do Paraná, que funciona ainda hoje, é fruto da sua atuação na instituição. Além disso, participou do grupo que fundou a Embap, ministrando aulas de Desenho, Composição e Pintura.

De outro lado, o trabalho artístico e pedagógico de Andersen fora tão consistente que, depois da sua morte, o seu filho, Thorstein, continuou seu trabalho no ateliê que passou a chamar-se Casa de Alfredo Andersen e, atualmente, Museu Alfredo Andersen. Dentre os muitos professores que por ali passaram estão Guido Viaro e Luiz Carlos Andrade Lima, “muitos deles no âmbito do CAPE – Curso de Artes Plásticas na Educação – um dos pontos altos da atividade educacional da instituição. No mais, serviu como laboratório para significativo número de artistas e teóricos”²⁷. (KIRDZIEJ, 1986).

Outras importantes iniciativas nos anos 1940 que concorreram para a consolidação das artes no Paraná foram a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, nos quais começaram a surgir novos movimentos artísticos, com a presença, lado a lado, do acadêmico e do moderno; e da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948.

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

‘Joaquim’ (a arte está na revista)

Até a década de 1940, excetuando-se Viaro, prevaleciam no Paraná os alunos de Andersen e um ou outro pintor de tendência mais moderna, com produção isolada, como Isolda Hötte. A real

ruptura com o passado teve como veículo a revista **Joaquim**, de propriedade de Dalton Trevisan, dirigida por Erasmo Pilotto e cujo ilustrador foi Poty, com Guido Viaro como colaborador. Joaquim surgiu em 1946, como reação contra a permanência do simbolismo e do paranismo, rompendo com a ‘mitificação’ dos poetas simbolistas e da pintura dos andersistas. Trevisan, o jovem contista, “reage contra a falta de sintonia da produção curitibana com as ideias modernas”, afirma Carollo:

Poty e Viaro são propostos como a nova expressão do tempo, e a mesma revista defende o fim do ‘mito Andersen’. [...] O espírito irreverente da revista inspira outras revistas de jovens brasileiros, e o ‘grupo’ ganha notoriedade, promovendo edições especiais dos textos de Dalton Trevisan, publicadas em forma de cordel, enquanto Poty inicia sua carreira de gravurista e ilustrador capaz de reproduzir com traços fortes o conteúdo denso dos textos do contista. Decididamente, após Joaquim o panorama das artes em Curitiba já não é o mesmo, e o Paraná encontra a expressão capaz de sintonizá-lo com o século XX. (1993, p. 34-35).

No âmbito das artes plásticas, Araujo complementa: Viaro e Poty são

os mais autênticos Joaquins das artes plásticas paranaenses. Embora cronologicamente mais velho do que a ‘Geração de 45’ – pela renovação que introduziu, pelo diálogo que soube manter com as novas gerações, pelo vigor de sua obra – Viaro até o fim da vida manteve-se mentalmente jovem. [...] A ele o Paraná deve a introdução de uma corrente subjetiva-expressionista, que se contrapôs ao realismo-objetivo da Escola de Andersen. [...] Poty, o mais criativo artista plástico paranaense de sua geração, é o primeiro a abandonar a estética europeia para aderir visceralmente ao bugrismo²⁸. Sua ação é decisiva pela abertura que provocou não só em nosso estado como em todo o sul do país. Estes dois artistas são verdadeiros alicerces da Renovação da Arte Paranaense. (1980a, p. 41).

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

Poty (a arte está no jornal e no painel)

Poty (1924-1998) é o nome artístico de Napoleon Potyguara Lazzarotto. Dedicou-se ao desenho, à gravura, à ilustração de livros e jornais e à realização de grandes murais. Desenhava desde pequeno. Aos 14 anos, publicou histórias em quadrinhos no jornal **Diário da Tarde**; aos 15-16, ilustrou contos de Edgar Allan Poe e fez retratos de amigos, a lápis ou nanquim. Aos 18, foi estudar no Rio de Janeiro. Aos 19, foi convidado para ilustrar um primeiro livro, seguido de muitos, inclusive de Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Guimarães Rosa, Gilberto Freire, Valêncio Xavier e Jorge Amado. Poty tinha 24 anos, quando, em 1946, Dalton Trevisan criou a revista **Joaquim**, na qual

atuou como ilustrador, ao lado de Viaro. Nesse ano, mudou-se para Paris, onde conheceu a litografia e de onde enviava suas contribuições para a revista. Retornou ao Brasil em 1948, trabalhando como ilustrador em vários jornais do Rio de Janeiro. (JUSTINO, 1986, p. 72).

O desenho era o seu principal meio de expressão, contudo, seria pelas suas obras monumentais, seus painéis e vitrais presentes em várias cidades do Brasil e da Europa, que seria mais conhecido. Para seus murais empregava materiais como madeira, vidro, cerâmica, azulejo e concreto aparente. Mantendo-se em uma linguagem figurativa-expressionista²⁹, seu primeiro mural em azulejos foi executado em 1953, na face oposta ao mural de Stenzel, na Praça Dezenove de Dezembro, em Curitiba. Depois deste foram mais de oitenta obras e grupos de obras monumentais, a maioria espalhada pelo Paraná e pelo Rio de Janeiro. No Paraná, há murais seus em Curitiba, Lapa, Foz do Iguaçu, Paranaguá, São José dos Pinhais, Maringá e Londrina, entre outras cidades. Seu interesse pelos murais deveu-se à possibilidade de fazer uma arte que estivesse ao alcance de todos: queria estar perto das pessoas: “Me interessa o mural, assim como a gravura, pela oportunidade de alcançar bastante gente”. (POTY *apud* NICULITCHEFF, 1994, p. 106).

Em Poty, vê-se um grande poder de síntese, exigência das histórias em quadrinhos, da gravura e da ilustração, em que deixava o detalhe para apresentar o essencial, de rápida leitura. Assim são suas obras: desenhos estilizados, traços econômicos, que mais sugerem do que retratam, dando pistas por meio da combinação de elementos soltos, em cuja relação está a narrativa. Nos seus murais, painéis e vitrais, cria uma espécie de história em quadrinhos sem palavras, construindo o discurso sequencialmente ou pela simples justaposição dos elementos.

Suas obras dialogam com o espaço em que estão inseridas: a história da aviação, no Aeroporto Afonso Pena, em São José dos Pinhais; São Francisco de Assis e a religiosidade, no Hospital de Clínicas de Curitiba; a Curitiba antiga, na região central da cidade; os tropeiros, na Lapa; os trabalhadores da usina de Itaipu, em Foz do Iguaçu; o café, na Rodovia do Café; a água e seus trajetos, no mural para a Sanepar; e assim por diante. Em Curitiba, são de Poty os vitrais da Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), da Sinagoga Maurício Frischmans e da Igreja Cristo Rei. Sua obra “ainda que retratando com frequência a paisagem urbana, os tipos, os hábitos e os costumes populares de sua terra, adquiriu uma incontestável dimensão universal, dificilmente igualada pelo trabalho de qualquer outro dos nossos grandes artistas”. (FERREIRA, 2006, p. 167).

Nos desenhos estilizados de Poty, a paisagem natural e urbana, bem como os temas locais, tornam-se um pretexto para explorar a condição, as emoções e a ação do homem sobre o território e sua história. As cenas que retrata não buscam enfatizar elementos da natureza ou da cidade por si mesmos, mas pelos significados que carregam, pelos seus conteúdos expressivos, pelos contextos que deixam reconhecer. Por exemplo: no painel situado atrás da Catedral de Curitiba, que mostra a carroça dos colonos poloneses, perto do bebedouro, com um pinheiro e uma casa com lambrequins, podem-se quase que sentir as sensações e a rotina da mulher que, cansada, vem vender os produtos da sua pequena chácara no centro da cidade. A paisagem urbana situa o local em que a cena ocorre. Os lambrequins e a carroça, típicos dos imigrantes poloneses, informam sobre a pessoa de que a cena trata. O bebedouro é o mesmo que se pode ver entre os prédios, no Largo da Ordem, ao se contemplar o painel.

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná (a arte está na universidade)

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

Os artistas plásticos que se uniram ao grupo que fundou em 1948 a EMBAP eram, na maioria, ex-alunos de Andersen, com exceção de Viaro, que tinha uma linguagem mais avançada. Portanto, prevaleciam os artistas cuja linguagem era, ainda, a realista-tradicional. Nesse contexto, foi Viaro quem apontou para uma nova maneira do fazer artístico. Bini comenta que “apesar de Andersen e alguns de seus alunos já haverem demonstrado certa inquietude com relação à arte acadêmica, indo em direção a caminhos inovadores, [...] é principalmente com Guido Viaro que tem início a nossa modernidade”. Ele e seus alunos é que “começam a dissolução da forma convencional; o uso abstrato da cor; o primado da emoção e o distanciamento da ‘imitação’”. (2010, p. 38).

Em um depoimento, Fernando Velloso, aluno das primeiras turmas da EMBAP, afirma:

tínhamos em Viaro um professor extraordinário. [...] Deu-nos aquele impulso, aquela palavra de ordem que faltava, que era: “Procurem, pesquisem, façam o que quiserem”. Ele praticamente oficializava e incentivava a quebra de tabus e a indisciplina contra certos professores que nada viam além dos cânones fixos. Foi assim que nós começamos a procurar, desacomodando-nos dos figurinos da academia. [...] Esse inconformismo culminou com o chamado Movimento de Renovação, que [...] foi um momento histórico na pintura paranaense, da ruptura com um passado já esgotado em termos de criatividade, onde se buscou pesquisar novas formas de arte. (*apud* ARAUJO, 2006, p. 86).

Assim, a mudança se consolidaria em Curitiba na década de 1950, com Poty, Viaro, o grupo ‘Garaginha’, de Violeta Franco, Alcy Xavier, Fernando Vellozo, Paul Garfunkel, Loio Pérsio, Previdi, Domício Pedroso e outros. Nas décadas seguintes, os movimentos da vanguarda se fizeram sentir com os discípulos de Guido Viaro e outros.

O ciclo do café e as novas cidades no Norte do Estado

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

Jacarezinho (a arte está nas catedrais e igrejas)

Num primeiro momento da ocupação do Norte do Paraná, a partir de 1910, seu principal centro era Jacarezinho. Essa cidade abriga na sua catedral, “um dos mais importantes conjuntos de arte religiosa do Estado, composto por murais de autoria de Eugênio Proença Sigaud e escultura do espanhol Blasco y Vaquet, executados entre 1954 e 1957”. (BEM PARANÁ, 2013).

Londrina (a arte está em monumentos)

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

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

Seu **O Cristo libertador**, encomendado em 1975 para a Igreja Matriz, é uma grande escultura em latão, em três grandes peças: o Cristo nu, de 4 m de altura; o sol, ao redor de sua cabeça, com 3,60 m de diâmetro; e um pássaro de 2 m de envergadura. Em 1984 a obra foi doada ao museu da cidade e encaminhada para a Universidade Estadual de Londrina, onde está exposta ao ar livre. Outra escultura de Aragão em Londrina é **O passageiro** (de 1987), de 15 m de altura, realizada em concreto e latão. Segundo seu autor, “as duas figuras humanas simbolizam os viajantes que procuram uma integridade interior e a unidade entre Eros (desejo) e Tãtato (morte). Assim o artista procurou retratar o que ele chama de ‘homem completo’”. (BEM PARANÁ, 2013).

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

Maringá (a arte está nos *shoppings*, nos viadutos e nos painéis)

Em 1947 nasceu Maringá. A conclusão da fase de concretagem da Catedral de Maringá, em 1972, a fez surgir como o maior ícone não apenas da cidade, mas de uma nova fase, de diversificação agrícola,

pecuária e industrial. Ela é a mais alta igreja da América Latina, com seus 114 m, de uma arquitetura arrojada, e é inspirada na palavra escandinava 'poustinikki', que se refere a alguém que se afasta do mundo para ficar mais perto de Deus.

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

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

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

O ciclo do café, assim, foi ‘semeador’ de novas cidades, cada qual com suas próprias características, hoje importantes centros de arte e de cultura. Sua arte e seus artistas contam os percursos percorridos para sua construção, retratam a paisagem natural, urbana e social, e revelam partes da vida de cada um.

NOVAS LINGUAGENS

As décadas de 1950 e 1960 – transição e abertura

Nos anos 1950, ocorreu o que Araujo chamou de Revolução Modernista. Na EMBAP, os alunos de Viaro buscavam novas maneiras de expressão artística, mais sintonizadas com o seu tempo e com outros centros, experimentando rupturas em direção à abstração.

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

Também a criação do Círculo de Artes Plásticas, em 1957-1958, em torno do lema ‘Ação’, foi decisiva para as novas linguagens na pintura. Entre seus fundadores estavam ex-alunos da EMBAP: Adalice Araujo, Constantino Viaro, Luiz Carlos Andrade Lima, Jair Mendes e outros, “quase todos influenciados em suas obras iniciais por Guido Viaro, de quem haviam sido alunos”. (ARAUJO,

2006, p. 87). Além do seu trabalho artístico individual, ministravam conferências, projeções de documentários, exposições e cursos. Lá foram descobertos artistas como Helena Wong e Érico da Silva. (ARAUJO, 2006).

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

No entanto, como aponta Justino (1986, p. 70-71), apesar de muitos artistas paranaenses terem estudado na Europa, “é interessante a preferência da maioria pelo expressionismo”. Para a autora, essa inclinação não se deu por acomodação, mas é “algo bem mais forte e profundo. Toda a concepção de arte que norteia nossos artistas, desde o início, repousa na estética clássica, mas interpretada muito à vontade”, o que “favoreceu um ecletismo nos valores artísticos”. O impressionismo “agradava enquanto resultado. [...] Todavia, os princípios ou o imaginário impressionista não foram suficientes para vergar a estrutura acadêmica de Andersen” e seus discípulos. Van Gogh, que libertou a cor e a pincelada, resultou no Paraná da década de 1950, em um “expressionismo bastante rico e alegre em muitos”, como Viaro e Poty, que exerceram forte influência sobre os demais, “triste em Bakun, nostálgico em Botteri, displicente em Jair Mendes”, com certo tratamento cubista, em Alcy Xavier, ligado ao social em Nilo Previdi e dramático em Helena Wong e Luiz Carlos Andrade e Lima. Especialmente na década de 1960, “enquanto o abstrato seduz fortemente grande parte de nossos artistas, outro grupo continua a aprofundar a linguagem expressionista. E alguns atingirão, mais tarde, outras linguagens: fantástico³⁰, fauve³¹, tachismo³², conceitual³³ etc.”. (JUSTINO, 1986, p. 71).

Outros artistas desta década foram Paul Garfunkel, que capta o instante, a luz, as atmosferas, em uma linguagem que permanece impressionista; Fernando Calderari, um dos introdutores da arte abstrata no Paraná, hoje dedicado às marinhas; Fernando Velloso, que optou pela arte abstrata e usa a cor como elemento primordial, com a qual trabalha planos e formas; Domício Pedroso, cujos velhos casarios e favelas tendem ao abstracionismo; João Osório Brzezinski, irreverente, contestador, satírico e crítico, usou em suas obras a colagem de tecidos, estopa, fios, letras e palavras, criando volume sobre a superfície plana. Usa também o plástico e elementos *kitsch*³⁴ em obras tridimensionais. Seus elementos verbo-visuais, muitas vezes, são apenas palavras soltas, que sugerem a falta de sentido das coisas; e João Genehr hábil vitralista³⁵ e mosaicista³⁶. São dele os vitrais e mosaicos do Santuário Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e da Paróquia Cristo Rei, em Curitiba (a arte está nos vitrais).

Enquanto alguns artistas desta geração se dedicaram a aspectos sociais, ou ao abstracionismo, três pintoras usavam flores, paisagens e formas da natureza para traduzir seu pensamento e sua visão de arte. São elas Ida Hanemann de Campos, Violeta Franco e Elza Weimar Müller, todas ex-alunas de Viaro, entre outros mestres.

Ida Hanemann de Campos (1922), aluna de Viaro na década de 1940, se ocupou da paisagem e de elementos locais, como o índio, a pinha, o pinhão e a gralha azul, entre outros. Manteve-se

“ligada a uma figuração lírica, chegando algumas vezes à abstração, quando os elementos vegetais de suas paisagens se fundem com outros ou com figuras humanas criando imagens simbólicas de intenso e vibrante colorido”. (BINI, 2010, p. 40). Ao mesmo tempo, “revela profunda identificação com a terra”, num quase novo paranismo, encontrado em seus desenhos sobre lendas indígenas, nas suas peças de tapeçaria e nos seus murais. Além disso, “capta a natureza como um movimento contínuo, em expansão, servindo-se dos elementos-símbolos do pinheiro, desde sua germinação, a pinha, o sol, até o próprio pinheiro”, o galho, o pinhão e a gralha azul. Seus elementos “criam uma composição ao mesmo tempo movimentada e equilibrada, em que os diversos elementos são unidos por curvas e contracurvas, visíveis inclusive nas espirais que formam”. (ARAUJO, 2006, p. 94).

Violeta Franco (1931-2006) dedicou-se à pintura, à gravura e ao desenho. Ex-aluna de Viaro e de Poty na década de 1940, fundou em Curitiba, em 1949, a Garaginha, um centro irradiador do modernismo no Paraná. Este deu lugar em 1953 ao Clube de Gravura do Paraná, que dirigiu até 1956. Geometrizarava, coloria e sobrepunha formas de flores e outros elementos da natureza, em uma linguagem lírica e espontânea, forte, vibrante e esfuziante, enquanto brincava com a transparência. Ela define seu estilo e suas motivações em um depoimento que deu, por ocasião de uma exposição sua no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 1984:

Apenas em 68 começo o estudo da flora, para simbolizar a cor e a atmosfera, a inquietação e a exuberância do mundo brasileiro. A princípio, eram plantas enormes, ainda com grandes camadas de tinta; pouco a pouco vou simplificando e limpando a cor. Passo a estudar e transpor pequenos fragmentos de planta. Só mais tarde, porém, viria a fazer um trabalho de contexto, em que os detalhes desaparecem, a cor é fortemente depurada, as formas se definem e a flora acaba sendo apenas uma referência. As folhas se vinculam com pássaros e a fauna e a flora vão se fundindo. Eventualmente, a figura humana entra no contexto onde não há luta, mas complementaridade, onde a cor, o grafismo e a composição se complementam num universo de símbolos e formas. Não tenho a intenção de reproduzir uma realidade, senão a minha conturbada realidade, moldada pela realidade que aí está. (FRANCO, 1984).

Vemos, assim, como a natureza é elemento fundante da sua obra.

Elza Weimar Müller (1907-2000), nascida na Alemanha, mas naturalizada brasileira durante a I Guerra Mundial, foi aluna de Oswaldo Teixeira e Isabela Sá Pereira, no Rio de Janeiro, e depois de Viaro, Violeta Franco e Kurt Boiger, em Curitiba. Com estilo vigoroso e repleto de energia, de cores fortes e usando a distorção, suas paisagens retratam principalmente a Lapa, Curitiba e Caiobá, com a valorização da cor e com pinceladas impressionistas-expressionistas. Na composição de motivos vegetais ou geométricos brinca com cores e formas. Pintou também retratos, figura humana e utensílios do cotidiano, nos quais explora ora o desenho rápido e distorcido, ora a transparência das formas, sempre com cores vibrantes e fortes. Suas obras com motivos florais, muitas espatuladas, mostram a mesma ousadia, numa valorização da natureza. (PROSSER, 2010).

Já Antonio Arney (Arte Pop³⁷, Arte Povera³⁸ e *Objets Trouvés*³⁹) e Waldemar Roza (arte ecológica⁴⁰), entre outros, se dedicaram, o primeiro, à arte com sucata, e o outro, à arte feita com materiais da natureza, tendências que serão estudadas adiante.

São ainda muitos os artistas que atuaram nessa década, seguindo diferentes tendências, como Jair Mendes, Franco Giglio e Alcy Xavier (os três expressionistas, mas o último com incursões ao cubismo), René Bittencourt e Luiz Paulo Gnecco (transitam entre o expressionismo e outras tendências), Thomaz Wartelsteiner e Mário Rubinski (influência raionista⁴¹ e arte metafísica⁴²), Sofia Dyminski, Loio Persio, Jorge Carlos Sade (Arte Conceitual), Cleto de Assis (Neoconcretismo⁴³ e Arte Povera), Alberto Massuda e Nelson Luz (o Fantástico), entre outros.

Década de 1970 – explosão criativa (a arte está nas ruas)

A abertura para a arte contemporânea no Paraná se consolidou somente na década de 1970, com os Encontros de Arte Moderna, projeto de Adalice Araujo e coordenação e *design* gráfico de Ivens Fontoura, ambos professores da EMBAP, e organização do Diretório Acadêmico Guido Viaro, do qual participam Maria José Justino e Fernando Bini, entre outros, “guerrilha saída de uma escola tradicional de arte”. Os Encontros “permitiram a circulação de informações e a atualização estética [...], fizeram transitar em Curitiba críticos e artistas dos mais arrojados, provocando debates, *workshops* e *happenings*⁴⁴”. (JUSTINO, 2010, p. 70-71).

Araujo (2006, p. 128-129) comenta que, em torno dos Encontros, formaram-se dois grupos. O primeiro utilizava “propostas experimentais, produzindo as obras polêmicas da década de 1970”, com *performances*⁴⁵, *happenings* e instalações⁴⁶. Esses novos modos do fazer artístico nas artes visuais transcendem a tela, o papel, a escultura, de certa maneira estáticas no tempo e acabadas, para incluir parâmetros como espaço e tempo, em que o espectador não apenas percorre a obra (na instalação); ou assiste ao seu desenrolar (na *performance*); mas participa dela (no *happening*). Nessas obras ditas abertas, a percepção, a perspectiva, o olhar e a ação do observador/ator interferem nelas. Alguns artistas desse grupo são Ivens Fontoura, Fernando Bini e Lauro Andrade.

O segundo grupo, afirma Araujo, servia-se “do desenho como veículo principal de expressão, adotando um caráter altamente crítico em relação ao *establishment*, principalmente no que dizia respeito à censura imposta pelo Regime Militar, bem como uma posição de denúncia”. (2006, p. 128-129). Faziam parte desse grupo Márcia Simões, Margarida Weisheimer, Mazé Mendes, Sônia Gutierrez e outros. Dessa época, uns mais outros menos vinculados a essas ideias, eram também Elvo Benito Damo, Maria Ivone Bergamini, Suzana Lobo, Retamozzo, Rogério Dias, e os independentes, como Carlos Eduardo Zimmermann, Bia Wouk, Rones Dumke, Ruben Esmanhoto, Marcos Bento, Ricardo Krieger. Nessa década de indignação e protesto contra a Ditadura, o desenho de humor teve um desenvolvimento singular, com artistas como Miran, Juarez Machado, Solda, Key Imagire, Guinski e Sérgio Kirdziej. (ARAUJO, 2006, p. 128-129).

Destes, Erico da Silva e Sérgio Kirdziej foram os que optaram pela paisagem local, com pinceladas que lembram Paul Cézanne, o precursor da pintura impressionista.

De fato, em uma época em que vigia o modernismo, com sua abstração e sua quase negação das questões locais, em que o tradicional era quase que proscrito no mundo artístico, alguns artistas ainda pintavam a paisagem, agora com outras leituras. Era nítido o conflito entre o local e o universal, o tradicional e o moderno, como vemos na afirmação de Aristides Vinholes, ao referir-se à obra de Erico da Silva:

Num país de natureza exuberante como o Brasil, é incrível que a maioria dos nossos pintores esteja preocupada com construtivismos e outras tendências estranhas à formação e à sensibilidade do brasileiro. Não se trata de considerar válida só a pintura de paisagens. O importante é que se faça arte com fundamentos na realidade nacional. Do contrário, o que se fizer será simples transplante. Por isso, inautêntico. (1978 *apud* KRIEGER, 2010).

Erico da Silva (1949-1991) retratou de maneira livre e intensa a paisagem paranaense, envolvendo matas, campos, bosques, casebres, pinheiros, o litoral, com pinceladas espessas e colorido vibrante, permitindo que a cor se misturasse de modo não homogêneo no próprio pincel, o que conferia à sua obra um caráter de espontaneidade e personalidade forte. Nos “faz mergulhar na natureza, seja ao pintar araucárias, os reflexos nas águas ou as diversas tonalidades do céu”. (KRIEGER, 2010). Já em 1978, o crítico de arte Aristides Vinholes escreveu: “nesta época, quando a destruição da natureza ganha aspectos brutais, pintar paisagens parecerá uma atividade anacrônica. Porém, estudando a sua pintura, observamos que não tem nada de anacrônica. Pelo contrário, é moderna”. O artista afirmou certa vez: “Sou um pintor que adotou a Paisagem do Paraná, tanto a do litoral como a do planalto e a dos arredores de Curitiba, como pretexto para a revisão da essência da pintura. Pois o que faço é pintura, pura e simples, emotiva, intelectual e sensitiva ao mesmo tempo”. (KRIEGER, 2010).

Sérgio Kirdziej (1949) é desenhista de humor, pintor, crítico de arte e professor universitário. Como crítico, “analisa a importância das artes plásticas no Paraná, discutindo a desconfiança do curitibano, sua antropofagia e a necessidade de resgatar os fatos importantes ao longo da história”. (ARTES NA WEB, 2015). Como pintor, entre os muitos temas que aborda em suas telas estão a paisagem local e a relação do homem com a natureza. Enfatiza a naturalidade e o lirismo com suas pinceladas cezannianas cheias de poesia.

Os demais pintores da época, cada um à sua maneira, uns mais críticos e contestadores, outros mais líricos, ou, ainda, dedicados ao humor; uns atuantes no ensino, outros à organização cultural; uns ainda com opção pelo figurativo, outros pelo abstrato; quase todos se mantêm ativos até a atualidade.

Nos anos 1970 foram criadas instituições importantes para o desenvolvimento da arte e para a preservação da memória, que se somaram às já existentes e cuja atuação perdura até a atualidade: a Fundação Cultural de Curitiba, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná e os Cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual e Educação Artística na Universidade Federal do Paraná.

Ennio Marques Ferreira, Eduardo Rocha Virmond, Adalice Araujo, Maria José Justino e Fernando Bini assumiram para si o registro escrito do que ocorria nas artes visuais locais e sua relação com o panorama nacional e mundial, como o fizera anteriormente Nelson Luz. Tornaram-se, os três últimos, professores, críticos e historiadores da arte, com escritos e análises lúcidos, profundos e reveladores.

Quanto às artes visuais, de modo geral, para Ivens Fontoura (1986, p. 138-139), os anos 1970 marcaram o início de uma explosão criativa, que perduraria pelas décadas seguintes. Devido a fatores culturais e ao inquietamento de alguns artistas e professores de arte, Curitiba tornou-se um ‘centro criativo’ comparável a outras cidades de destaque – “um polo de convergências e divergências”. A marca da década foi o “forte convívio com os companheiros de criação, entre o cinema e cartunistas, arquitetura e poetas, compositores e urbanismo, escritores e publicidade, ingredientes adequados para fazer ferver o caldeirão da criatividade”, adentrando-se a década seguinte com muitas experiências de arte na rua⁴⁷ e vários grupos que se dedicaram a certas temáticas e modos de fazer. (FONTOURA, 1986, p. 138-139).

Década de 1980 – a arte como símbolo da liberdade

Os anos 1980 comemoraram a abertura política brasileira (com a queda da Ditadura Militar) e a abertura no sistema artístico internacional. O pós-modernismo, também chamado hipermodernismo, é um novo conceito, “que corresponde a um tempo pós-industrial, ocupado pela cibernética, pela informática e pelos computadores, correspondendo a uma aceleração do tempo e a um novo modo de saber e de ser. [...] Ecletismo e pluralismo entram em cena”. Até mesmo a pintura volta a ter um lugar entre as linguagens artísticas, deixando de ser obrigatório ‘ser moderno’ para ser respeitado no universo da arte. Também no Paraná “se festejava um funeral: o de todas as proibições, tanto na política como na arte”. (JUSTINO, 2010, p. 9-10).

Para Araujo, a partir de 1981, romper

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

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

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

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

À fotografia dedicaram-se Eduardo Nascimento, de Antonina, e Rogério Ghomes, de Ponta Grossa e Londrina. Ambos ampliaram-na com o uso de outros materiais e técnicas para sua criação artística.

São também da década de 1980 os primeiros *graffiti*⁴⁸, em forma de estêncil⁴⁹, realizados em Curitiba por Alex Cabral, por muitos reconhecido como precursor do *graffiti* na cidade, e o desenho de mangás, história em quadrinhos japonesa introduzida no Brasil por Claudio Seto (a arte está no mangá).

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

De modo geral, os artistas desta década, inconformados com o *status quo*, iniciaram um movimento que se caracterizou por querer ‘acordar’ as pessoas, que consideravam apáticas, indiferentes e acomodadas, para que atuassem de maneira produtiva em relação à cultura com a quebra de tradições, ao ser humano com a busca de justiça social e contra os impactos da ação humana sobre o planeta, entre outros temas.

Com ênfases que perpassavam a irreverência, a crítica, o humor, a política e o erotismo e um comprometimento com a Arte Povera, com a sucata, em que o desprezado (o lixo) é levado à condição de nobre (que será estudado adiante) e com toda a conotação social que essa atitude encerrou, além da preocupação com o meio ambiente, esses grupos desenvolveram uma arte comprometida com seu tempo. Performances, *happenings* e instalações eram levados às ruas, trazendo a arte ao transeunte e ao público em geral. A preocupação com temas sociais e ecológicos permaneceu nas décadas seguintes.

A década de 1990 e os anos 2000 – além da arte nas galerias, nos museus e na rua, uma nova arte de rua

Os anos 1990 e os anos 2000, tanto para Adalice Araújo quanto para Maria José Justino, foram de consolidação da arte dos artistas mencionados e do surgimento de novos meios, como os fornecidos pelas tecnologias digitais. Para Justino, trata-se de uma época “de maturidade, de afirmação das linguagens as mais diversas, dos suportes, da arte corporal, das intervenções urbanas, das poéticas

digitais”. (2010, p. 17). Surgiram, ainda, artistas como Newton Goto, Carina Weilde, Fábio Noronha, Marcelo Conrado, Brugnara, Maria Cheung, Tânia Bloomfield, Octavio Camargo e muitos outros, alguns envolvidos em novos coletivos, como o Couve-flor, o Interlux, o E/Ou etc. Muitos atuaram essencialmente com intervenções urbanas, explorando a cidade como suporte da sua arte e os trajetos como lugares da afetividade (a arte está na intervenção urbana).

Nessas décadas, foram criados, também, novos espaços museais e expositivos. Estes, porém, agora expandidos pela atuação nos espaços urbanos de artistas vindos da academia e dos circuitos oficiais da arte. Como mencionado, a ‘arte na rua’ (em oposição à ‘arte de rua’) oferece o ver e o participar de *performances*, instalações e *happenings* a quem quiser, a quem estiver ali naquele momento, a quem passar.

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

A arte de rua – o *modern graffiti*

***Graffiti* (a arte está nas paredes, nos muros, nas portas de garagem)**

O *graffiti* surgiu primeiramente em Filadélfia e depois em Nova Iorque, em finais dos anos 1960 e inícios dos 1970. Nasceu espontaneamente uma nova maneira de expressão, entre adolescentes e jovens que riscavam as paredes com seus nomes e codinomes. Marcavam sua passagem, comunicavam-se entre si e apropriavam-se do espaço público. Logo esse fenômeno se espalharia por quase todo o mundo. (PROSSER, 2009, p. 117-125).

Nos anos 1980 o *graffiti* foi trazido ao Brasil, mais especificamente a São Paulo, e nos anos 1990 chegou a Curitiba. É a arte de rua⁵⁰, disseminada inicialmente nas periferias das grandes cidades e nos segmentos de menor poder aquisitivo, mas que, depois, foi apropriada por adolescentes e jovens de todas as idades e camadas sociais das cidades. Espontânea, inorgânica, propositalmente à margem dos sistemas oficiais e institucionais da cultura, seus atores são adolescentes e jovens, em uma faixa etária que vai, em geral, dos 10 aos 40 anos ou mais, em que os mais experientes ensinam os mais jovens.

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

Ainda nos EUA, as assinaturas gradualmente ganharam em tamanho e criatividade no uso das letras, que passaram a ser pintadas em duas dimensões (um contorno preenchido), os *throw-ups*⁵¹ e as

*bubble-letters*⁵². Mais tarde, as letras dos codinomes receberam flechas, estrelas, coroas e outros signos, e um tratamento cada vez mais complexo, até chegarem no *wild-style*⁵³, cheio de linhas, flechas, ângulos, prolongamentos e entrelaçamentos, tornando-se muitas vezes difícil ler o que está escrito. Ao mesmo tempo, alguns escritores de *graffiti* (como preferem ser chamados) passaram a grafar suas assinaturas em três dimensões (*graffiti* 3D) e outros adotaram personagens como sua marca. Assim, o *graffiti* é composto essencialmente por assinaturas e personagens. (PROSSER, 2010, p. 41-52). Há quem faça distinções entre o simples *throw-up*, o *wild-style* e os personagens, considerando esses dois últimos como *graffiti*-arte, diferenciação que, no mundo dos artistas de rua, não é bem vista, pois consideram arte desde a mais simples pichação até o *graffiti* mais elaborado. Outras técnicas adotadas por esses novos interventores urbanos são o estêncil, o lambe-lambe⁵⁴ e o *sticker*⁵⁵.

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

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

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

Muitos dos artistas de rua que começaram a pichar ainda na adolescência, ‘aprimoraram seu traço’, como descrevem sua trajetória, e acabaram ingressando em cursos superiores afins, como artes visuais, publicidade, *design* gráfico e arquitetura, profissionalizando-se. Mas, ao voltarem ao pintar na rua, muitas vezes sentem as mesmas emoções de quando pintavam sem autorização, colocando-se em situação de risco.

Porém, o aspecto mais importante da arte de rua é o seu lema: ‘Atitude!’. Ela chama a atenção para a tomada de posição e de ação sobre diversos temas importantes para a vida social e ambiental.

Arte de rua e meio ambiente (a arte e a crítica)

Na sua tese de doutorado, Prosser (2009) realizou uma análise temática de conteúdo⁵⁶ do *graffiti* em Curitiba. Queria compreender a arte de rua sob a perspectiva dos seus autores e em suas relações com a cidade, o meio ambiente e a sociedade, bem como os significados que ela expressa. Foram examinados o discurso desses atores, as representações veiculadas na sua arte e os conflitos socioambientais que ela

aponta. Esta análise foi realizada a partir de 5 mil fotografias registradas pela autora entre 2004 e 2009, aleatoriamente, nos seus caminhos pela cidade.

Prosser (2009) notou, ao lado de *graffiti* que expressavam crítica, protesto e agressão, temas que diziam respeito à sociabilidade, ao humor, aos relacionamentos. Para ter uma ideia do peso de cada um desses grupos no universo dessas manifestações, foi necessário ir do particular ao geral: primeiro, avaliar cada intervenção sob a ótica de uma unidade de sentido – cada imagem foi classificada apenas uma vez, de acordo com o significado predominante. As unidades de sentido foram agrupadas em categorias, que, por sua vez, confirmaram a existência de três grandes grupos temáticos. A exposição a seguir faz o caminho inverso: parte da totalidade para as partes:

- O Grupo Temático I representa 45% da amostra (2.228 intervenções). Apresenta o *graffiti* como expressão de angústia, protesto e crítica social, política, ambiental e urbana. Mostra o escritor de *graffiti* em sua relação com o meio ambiente, a cidade e a sociedade. As intervenções deste grupo revelam angústia, protesto, reivindicação, crítica, agressividade ou ironia. Demonstram muitas vezes indignação e inconformismo; outras vezes dor e sofrimento; e outras, ainda, propostas e sugestões para mudanças, como é o caso das questões ambientais e urbanas ou das reivindicações por paz.
- O Grupo Temático II compõe 43% das intervenções (2.155 imagens). Mostra o *graffiti* como manifestação identitária, lúdica e da sociabilidade. Trata-se da maneira como o artista de rua se coloca no espaço urbano e como percebe a si próprio e à sua arte. Sobressaem elementos como humor, identidade, jogo e atitude, num clima de convívio. A cidade torna-se seu lugar do encontro e da comunicação, do riso e do compartilhar.
- O Grupo Temático III, com 12% do total (617 imagens), traz o *graffiti* como expressão da afetividade e da sexualidade, refere-se à imagem da mulher na intervenção urbana. Discute componentes das estruturas sociais e retrata papéis representados pela mulher e pelo homem nas suas relações. (PROSSER, 2009, p. 180-181).

Chama a atenção o fato de que a maior categoria encontrada e que está no Grupo I se refere à concepção e à crítica sobre o meio ambiente natural e urbano, com 14% de todas as imagens analisadas. Isso demonstra a inquietação do artista de rua com a preservação do meio ambiente e com a qualidade de vida na cidade e no planeta.

Ao comparar estes resultados com os do estudo de Imaguire Jr. (1983, p. 26-45), que examinou a pichação em Curitiba de 1979 a 1982, nota-se que o universo de representações dos artistas de rua tornou mais complexo. As preocupações dos escritores de *graffiti* da época, apesar de quase coincidirem com as dos atuais, adquiriram, nesses mais de trinta anos, novas ênfases. O exemplo mais claro disso é a questão do meio ambiente, que na análise anterior constituía cerca de 1% da amostra (a menor categoria) e no estudo atual atinge 14% (a maior). De fato, são muitas as intervenções em que se percebe a mensagem: o planeta pede socorro! Isso mostra não só as mudanças ocorridas nas prioridades dos nossos jovens, mas o sentido de urgência que essa questão tem. (PROSSER, 2009, p. 398).

Prosser (2009, p. 396-398) concluiu, nas cerca de 400 páginas que compõem seu estudo, que o artista de rua é profundamente comprometido com o meio ambiente natural, a cidade e a sociedade, denunciando riscos, vulnerabilidades e injustiças nelas existentes; que busca transformar a visão da sociedade acomodada e consumista; que a arte de rua é uma manifestação política, um fator identitário e uma expressão constitutiva do ambiente natural e urbano; e que a sua prática e a cidade são intimamente ligadas, transformando-se o espaço em um lugar significativo. É uma arte que vai do inconformismo à chamada para a ação, da irreverência à revolta, do humor à crítica, da denúncia à tomada de consciência e da brincadeira ao comprometimento.

Ao perceber que o meio ambiente e a natureza são a principal preocupação do jovem de hoje, voltamos às questões iniciais deste trabalho. A arte não apenas registra a beleza e a pujança do meio ambiente natural, mas denuncia os perigos que corremos se não cuidarmos dele, preservando-o e recuperando-o. Como querem os jovens escritores de *graffiti*: Vamos tomar uma atitude agora mesmo para ajudar a salvar nosso *habitat*!

TRÊS PERSONAGENS ÚNICOS NA ARTE PARANAENSE QUE FALAM DA NATUREZA E DE COMO CUIDAR DELA: O GRALHA, HÉLIO LEITES E EFIGÊNIA ROLIM

O Gralha

Um dos primeiros super-heróis brasileiros (a arte está no gibi)

No início da década de 1940, na pacata e tradicional Curitiba, Francisco Iwersen criou um dos primeiros super-heróis brasileiros: o Capitão Gralha, fugitivo de um planeta de homens-pássaros, “regido pelo terrível Thagos, o usurpador”. O Capitão Gralha “encontrou refúgio na Terra, onde utilizava seus poderes alienígenas no combate ao crime no Paraná”. (O GRALHA, 2018). O personagem foi inspirado na gralha azul, pássaro típico da região e que ‘esconde’ o pinhão na terra, para comê-lo depois, contribuindo para sua germinação e essencial para a renovação das matas de araucárias. O Capitão Gralha teve vida breve, pois foram lançados apenas dois números de suas aventuras.

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

Agora, descendente do Capitão Gralha original, o herói iniciante convive com as agruras do combate às injustiças e os dilemas da adolescência numa metrópole que é a Curitiba do futuro. Os personagens são inspirados em pessoas ou ícones locais. Alguns o são na natureza, como o próprio Capitão Gralha, a Araucária e o pinhão; outros em pessoas e aspectos típicos da paisagem urbana local, como a Polaquinha, o Café Expresso e o Homem Lambrequim (como mencionado, os lambrequins compunham as fachadas das casas dos colonos poloneses radicados no Paraná), entre outros.

A araucária (a lei de preservação)

Assim, mesmo em lugares impensáveis como em um gibi, estão presentes símbolos que fazem parte não apenas da paisagem natural do Paraná, mas da identidade do paranaense, como a gralha azul, a araucária e o pinhão. A araucária, e consequentemente os outros dois, é preservada por uma legislação severa. Por ter uma madeira muito usada para o fabrico de casas, móveis, portas e outros produtos, foram cortadas tantas destas árvores que a espécie estava em perigo de extinção.

Por isso, em 1995, foi assinada a Lei nº 11054, que nos seus primeiros artigos diz:

Art. 1º As florestas existentes no território paranaense e as demais formas de vegetação, reconhecidas de utilidade às terras que revestem, são bens de interesse comum a todos os habitantes do Estado, exercendo-se os direitos de propriedade com as limitações que a legislação em geral e especialmente esta Lei Florestal do Estado estabelece.

Art. 2º A atividade florestal deverá assegurar, além de seus objetivos socioeconômicos, a manutenção da qualidade de vida e o equilíbrio ecológico.

Art. 11. Qualquer árvore poderá ser declarada imune de corte por ato do poder público, ouvida a autoridade florestal, por motivo de sua localização, raridade, beleza, importância científica ou interesse cultural e histórico. (PARANÁ, 1995).

O IBAMA (Instituto Brasileiro de Meio Ambiente), órgão governamental do Ministério do Meio Ambiente, fiscaliza com rigor o corte de árvores e a modificação dos biomas e ecossistemas, inclusive mediante satélites e drones. Desse modo, Araucárias, outras espécies arbóreas e outros tipos de vegetação, tanto no ambiente natural quanto nas cidades, estão protegidos e seu número e área voltaram a aumentar. Certamente, as multas pesadas para quem corta uma delas ajudaram a preservar as árvores que restaram e a recuperar parte do que se perdeu!

Hélio Leites

Um minimuseu educativo (a arte está no botão, na caixa de fósforos, no boné)

Hélio Leites nasceu na Lapa, em 1951. Para Paulo Leminski (1944-1989), um dos mais importantes poetas do estado, “Hélio Leites é o significador de insignificâncias”, se ocupa com as “miudezas da

vida”. (BEM PARANÁ, 2017). É poeta, *performer* e *bottom-maker*. Trabalha com pequenos objetos, especialmente botões, mas também com caixinhas de fósforo, rolhas, latas, tampinhas de garrafas, palitos de sorvete, retrós de linha, madeira, restos de material entalhado, embalagens vazias etc., que, em suas mãos, se transformam em personagens que contam histórias, prendendo a atenção de crianças e adultos. Ele conta: “Comecei a trabalhar com esses materiais no dia em que eu descobri o que havia sobrado pra mim. Mas sempre tive interesse por esse ‘lixo’”. (PARANÁ, 2019).

É possível encontrá-lo aos domingos de manhã, em uma barraca na Feirinha do Largo da Ordem, em Curitiba, no setor histórico. Seu espaço é mais que um balcão para expor suas criações: é “um pequeno palco de onde é possível ouvir histórias e fábulas a respeito das pequenas peças que produz”. (BEM PARANÁ, 2017). “Eu faço meus *inutensílios*, na verdade *inutencélios*, porque eu me chamo Hélio”. (ARTE DO BRASIL, 2019).

Miniaturista, suas criações falam de sentimentos, de ecologia, “ensinam literatura, discutem valores, educam, emocionam e criam laços entre as pessoas, por meio de objetos feitos a partir de lixo”, que ele transforma em objetos com novos sentidos, sempre com humor. “É possível conhecer a história da humanidade nos botões pendurados, chamados carinhosamente por Leites de *parangohélicos*”⁵⁷. Em um dos espetáculos “manipula bonequinhos que ficam na aba do seu boné e contam, por exemplo, a história do descobrimento do Brasil”. (PARANÁ, 2019).

Outro projeto de Hélio é a sua galeria ambulante, que fundou em 1984: o Museu Casa do Botão, sem prédio fixo e portátil, pois cabe em uma mala e o acompanha quando vai a escolas, praças, feiras e a outros lugares. Suas histórias carregam grande potencial educativo. Mínimos, por exemplo, retrata, nas suas palavras, “a história de um artesão lutando com caixinhas de fósforo, palitos de sorvete e outras miudezas, tentando consertar o jeito do mundo se enxergar e se aceitar”. (PARANÁ, 2019).

Além disso, se envolveu com várias entidades, a maioria criada por ele, e que mostram como valoriza as coisas simples e pequenas da vida, consideradas inúteis pela maioria das pessoas: criou o Assintão (Associação Internacional dos Colecionadores de Botão), é secretário geral do Fiu Fiuuu Sport Club (já gravou mais de 100 mil assobios de todas as partes do Brasil e do mundo), é secretário geral da Associação Internacional dos Kinderovistas, curador dos museus dos Óculos, da Caixa de Fósforos, do Lápis e do Minipresépio, também respondendo pela coordenação do Espaço Lilituc – Galeria de Miniaturas, entre outras. (ACERVO OLHO LATINO, 2018).

Em síntese, como aponta Marília Diaz, trabalha com “coisas que estiveram sempre ali – figuras extremamente presentes, mas pouco sentidas e contempladas”. (2010, p. 7). Transforma pequenos objetos insignificantes e descartados (lixo) em material significativo e educativo, aspecto que transparece especialmente nas histórias que se ocupam com questões sociais e ambientais que conta para as crianças.

Vemos, assim, como por meio da arte se pode educar e contribuir para uma vida melhor, mais preocupada com as questões da sociabilidade e da natureza e com a sustentabilidade da vida. O fato de Leites fazer arte com sucata remete à questão do desperdício, do consumo desenfreado, da reciclagem de materiais, contribuindo para a conscientização de que precisamos cuidar do nosso planeta. Ele mostra que os recursos da natureza são finitos e que o lixo pode ser reutilizável e ressignificado. Muitos

artistas no mundo todo trabalham com sucata com este objetivo. Em outras palavras, reutilizar e reciclar é preciso!

Efigênia Rolim

A rainha do papel de bala (a arte está no papel de balas, nas roupas, no lixo)

A sucata é também a matéria-prima da arte de Efigênia Rolim. Nascida no interior de Minas Gerais, em 1931, veio com o marido e seus nove filhos trabalhar na lavoura do café, no norte do Paraná, como boia-fria, até que a geada dizimou os cafezais, nos anos 1960. Com a família, veio para Curitiba, sem nada, onde foi moradora de rua e passou por muita pobreza. Efigênia, uma sobrevivente, tornou-se artista plástica, poeta e contadora de histórias. Mesmo “sem tecido nem máquina de costura, salvou a si e a sua prole confeccionando roupas de papel”. (LOPES *apud* PINHEIRO, 2012, p. 13). Sua matéria-prima? Papéis de bala, coloridos e esvoaçantes, que achava pelas ruas, além de outros materiais colhidos no lixo.

Efigênia conta que, no início da década de 1990, ela andava pela Rua XV de Novembro, quando foi surpreendida por uma lufada de vento e um redemoinho, que fizeram voar para ela papéis de bala que estavam jogados no chão. Um deles a encantou especialmente: verde, reluzente, que ela achou que era uma pedra preciosa. Dele fez uma flor. Então, com pouco mais de 60 anos, gostou tanto de transformar aqueles papéis brilhantes e coloridos em figuras que nasciam de sua imaginação, que logo procurou um suporte para suas criações. Encontrou uma sandália havaiana, também largada na rua. Com a sandália e outros papéis, criou sua primeira ‘árvore de sonhos’. “Ali nascia, como ela mesma gosta de contar, rindo, ‘a rainha do papel de bala pé de chinelo’, que ganharia o mundo com suas criações e sua personalidade singular”. Essa história é “uma entre tantas que se entrelaçam na verdadeira epopeia que tem sido a vida da artista”. (CAMARGO, 2012). Nesses aproximadamente 25 anos, Efigênia se transformou em uma referência no universo da arte popular no Brasil.

Foi catando o que tinha sido descartado,

juntando uma peça na outra, que novas peças foram surgindo. Brinquedos destruídos ganharam outro significado. Depois de transformadas, sombrinhas desmontadas viraram saias rodadas. [...] Fios, tampas de plástico, miçangas, retalhos, bijuterias, botões, fivelas, pregos, tudo virou acessório. [...] As girafas, cavalos, reis, rainhas, anjos, árvores, pássaros e trajes, que saem da sua fábrica de sonhos, falam e cantam – cada uma tem sua história. (PINHEIRO, 2012, p. 61).

Mas sua maior preocupação é com o meio ambiente. Para Adélia Lopes, “a estética de Efigênia é a da fome. Quanta ironia: seu *design* valeu-se de um papel que embala caramelos e chocolates. E ela deu um destino *fashion* aos lixos de Curitiba!”. (*apud* PINHEIRO, 2012, p. 13). Além de vestidos, saias, chapéus e adornos, Efigênia teceu com seus papéis de bala bonecas, bichos de brinquedo e outros objetos. Sempre coloridos, sempre em meio aos seus poemas e na sua simplicidade. Sua risada e sua dança ecoam aos domingos no Largo da Ordem em Curitiba, onde vende suas peças, na Feirinha. Obras suas foram

compradas também por museus e colecionadores de várias cidades mundo afora. Entre outros prêmios, recebeu das mãos do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, a Comenda do Mérito Cultural, além de ser a personagem central de vários filmes, documentários, livros, teses e dissertações.

Efigênia, a natureza e as crianças (uma educadora)

Essa figurinha pequena e franzina, de aspecto frágil, “se autodenomina ‘guardiã do planeta’”. Para Dinah Ribas Pinheiro, “tem toda legitimidade para isso ao utilizar na sua produção somente material refugado pela sociedade de consumo”. (2012, p. 22).

Depois de considerar o lixo como o maior bandido do planeta e de saber que é o próprio homem que comete esse crime contra a natureza, ela resolveu criar novos personagens, mais pesados e trágicos, feitos com massa do isopor – um material que, segundo ela, é a maior desgraça do planeta, porque não se decompõe. São figuras que ela chama de carrancas, seres imaginários.

Além de suas histórias e poemas, Efigênia tem também canções ao som da viola. Nelas fala dos seres vivos “que estão sob ameaça de um mundo inclinado à destruição e ao desperdício. [...] Sua inquietação, a certeza de sua missão salvacionista, se resume na frase: ‘faço paz, não faço a guerra: estou defendendo o planeta terra’”. (VALDECK *apud* PINHEIRO, 2012, p. 81).

Efigênia gosta muito de conversar e de se ocupar com crianças, seja nas praças ou nas escolas. Ela “sempre teve certeza de que as crianças de todas as classes sociais, na sua inocência, têm todas as ferramentas para ajudar na transformação do mundo”. Árvores, flores e animais são recorrentes das suas obras. “O fato de ter nascido no dia 21 de setembro, no Dia da Árvore e prenúncio da primavera, reforça ainda mais a sua vocação para interagir com a biodiversidade”, como fica claro em muitas de suas exposições, como **Árvore de Mil Poemas**, e nas diversas oficinas de arte que ministra. O que mais gosta é “ensinar para as crianças o reaproveitamento do material descartado e sua transmutação em folhas, troncos, galhos, caules e flores”. O resultado são mais florestas, plenas de verde, oxigênio e poesia. (PINHEIRO, 2012, p. 81).

Para Efigênia, as pessoas se preocupam com a riqueza, mas não escutam a voz do planeta. (ROLIM, 2018). Essa é a maneira que Efigênia encontrou para nos alertar e nos mostrar caminhos que podem nos ajudar a cuidar do planeta.

TRÊS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS QUE FALAM DA ECOLOGIA

Arte *Povera* – arte pobre (arte feita do lixo, da sucata)

Como mencionado, são muitos os artistas que desde a segunda metade do século XX fizeram sua arte a partir do lixo, da sucata. O termo Arte *Povera* – em português, arte pobre – foi usado pela primeira

vez na Itália, em 1967, para caracterizar a exposição de um grupo de artistas que queria “dessacralizar a arte [antes considerada nobre] e aproximá-la da vida”. (DALCOL, 2014). O movimento nasceu em meio a grandes mudanças sociais, conflitos entre gerações e tendências radicais de emancipação. Havia no ar a vontade de uma mudança revolucionária e a ideia de uma relação de pertencimento à natureza.

Esses artistas criticavam a tradição, a riqueza e o convencional, a sociedade de consumo, a comercialização da obra de arte, o artificial, a sociedade de consumo etc. Por isso, usavam materiais simples e naturais (sucatas, papel, vegetal, terra, metal, comida, sementes, areia, pedra, tecido etc.), valorizando materiais ‘pobres e marginais’. Desafiavam os limites e passaram a usar materiais descartáveis, ‘sem valor’ (o próprio lixo), portanto, ‘pobres’. Criaram obras que misturam técnicas e elementos, instalações e intervenções. Trabalhavam “em aberta polêmica com a prática tradicional da arte, da qual rejeitam técnicas e suportes. Descobrem as potencialidades expressivas dos materiais ‘pobres’, como terra, madeira, ferro, panos, plástico, refugos industriais”. (MARTINS, 2015).

Os elementos usados, ao serem combinados com outros, perdiam seu sentido e sua função anteriores para assumir novos significados. Essa tendência foi assimilada por outros movimentos e permeiam a arte até a atualidade, agora com outros sentidos. Um desses temas é a sustentabilidade do mundo em que vivemos, bem como o fato de que a arte pode ser feita com materiais baratos e fáceis de encontrar, portanto acessíveis a todos. Pode ser elaborada a partir de coisas que estão ao nosso redor, no nosso dia a dia, descartadas e para as quais muitas vezes não damos a menor importância.

Além disso, a arte feita da sucata e do reaproveitamento de objetos que já não nos são úteis é uma maneira de chamar a atenção para sua reutilização. Cada vez mais, essa atitude atinge outras esferas da nossa vida. São inúmeras as pessoas comuns, os artesãos ou as cooperativas que reutilizam materiais recicláveis para uso próprio ou para a venda de suas criações. Desse modo, contribuem para que menos matéria-prima seja retirada da natureza e menos energia seja usada para o fabrico de muitos produtos. Também fazem com que menos lixo seja jogado no entorno, o qual iria parar, quase sempre, nos rios, campos, matas, mares e oceanos.

Ao lado da busca por possibilitar a conscientização de que é possível produzir menos lixo e de que rejeitos jogados no chão – seja na grama, no mato, na praia ou num ‘cantinho’ qualquer da cidade – acarretam a poluição do meio ambiente e a impossibilidade da sustentabilidade da vida, seja animal ou vegetal. Mesmo os aterros sanitários precisam ter um aproveitamento o mais adequado possível, pois têm uma vida útil determinada e o espaço físico para a criação de novos locais para o descarte do lixo está cada vez menor. As cidades estão crescendo e terras férteis deveriam servir à criação ou manutenção de áreas verdes ou à produção de alimentos, mesmo que seja doméstica, e não a novos lixões ou aterros.

Reutilizar ou reciclar?

A grande produção de lixo nos vários setores da sociedade é um dos maiores problemas ambientais da atualidade, pois, se não tiver uma destinação apropriada, além de degradar o solo, a água e o ar, favorece a transmissão de doenças. Tanto a reutilização quanto a reciclagem diminuem o acúmulo de rejeitos, o desperdício de materiais e a exploração desenfreada de recursos naturais (que são finitos e não renováveis).

Até pouco tempo, mesmo nos grandes centros urbanos, o lixo era composto basicamente de restos de alimentos. Com o crescimento acelerado das metrópoles e do consumo de produtos industrializados e com o surgimento dos produtos descartáveis, os resíduos sólidos aumentaram excessivamente e se diversificaram. (JÓIA; SILVA, 2004, p. 1).

Por isso é tão importante separar o lixo orgânico do reciclável (tirando o excesso de sujeira dele), seja em casa, seja na escola, no trabalho ou em qualquer outro ambiente. Reutilizar e reciclar não apenas reduz o volume de rejeitos, mas transforma os materiais recicláveis em matéria-prima novamente. Separar o lixo ajuda, ainda, a criar uma consciência ambiental nas pessoas e contribui para a redução da degradação ambiental.

Cada brasileiro gera, diariamente, entre 500 gramas e 1 quilo de lixo. Em algumas cidades, metade dos rejeitos é jogada em rios, terrenos baldios ou no mar, o que mata plantas e animais, destrói a vida nos muitos ecossistemas. A primeira lição que isso nos mostra é que nunca – NUNCA! – devemos jogar lixo fora das lixeiras. A segunda é que podemos reutilizá-lo ou reciclá-lo. De todo o lixo produzido no país, aproximadamente 40% tem origem em residências. Por isso, é preciso começar nas nossas casas.

E de todo o lixo das casas, cerca de 35% é orgânico e pode ser transformado em adubo. O restante, se bem separado e encaminhado, pode ser reciclado, isto é, transformado em novos objetos e produtos. Separar papel, plástico, vidro, metal e resíduos orgânicos, além de produtos eletrônicos, pilhas, lâmpadas, óleo de cozinha e remédios, e depositá-los nos lugares apropriados que os encaminham para a reciclagem ou para o descarte adequado, ajuda a aumentar a vida dos aterros sanitários e a diminuir a poluição do ar, do solo e dos lençóis freáticos. Se cada um separar o lixo e lhe der o destino certo estará contribuindo para a preservação ambiental, o desenvolvimento sustentável e a manutenção da vida no nosso planeta. Novamente, isso depende de cada um de nós!

Scarlato (1992) enfatiza que muitos produtos levam anos para se decompor: papel comum, 2-4 semanas; vidro, 4.000 anos; tecidos, 100-400 anos; ponta de cigarro, 10-20 anos; couro, 30 anos; embalagem de plástico: 30-40 anos; chicletes: 5 anos; lata de alumínio, 80-100 anos; e o isopor não se decompõe. (FROSIO, 2014). Por isso é tão importante abordar os temas do lixo, da reutilização e da reciclagem na escola. É preciso criar projetos, oportunidades e debates nos quais os alunos possam desenvolver a consciência de que, ao jogar o lixo nos lugares certos, separá-lo e reciclá-lo contribuem para o desenvolvimento sustentável e para a melhoria da qualidade de vida no mundo em que vivemos. Mas sempre é preciso começar pela nossa casa, ‘pela nossa aldeia’! E a arte feita de sucata é um ótimo meio para essa conscientização.

Arte ecológica (arte na natureza ou a partir de elementos naturais)

A arte ecológica é tanto a arte que trata de temas ecológicos quanto a que usa como matéria-prima terra, areia, galhos, flores, folhas, pedras, conchas, penas e outros materiais orgânicos e inorgânicos encontrados na natureza. Outro tipo do que chamamos de arte ecológica é a que usa a paisagem como suporte, a *Land Art*, que veremos adiante.

A arte ecológica que usa materiais naturais como elemento expressivo chama a atenção para a fragilidade da natureza, para a preservação do meio ambiente. Ela aponta para a simplicidade e a beleza estética do natural, para os diversos ecossistemas, para o fluxo da natureza com seus ciclos e para a fortitude da vida, já que seus materiais são perecíveis. O registro desta arte é geralmente fotográfico ou filmico, para que não se perca. Trata-se de um “movimento global cuja filosofia se baseia na proteção do meio ambiente, na conservação da flora e da fauna e na coexistência harmoniosa entre seres humanos e natureza”. (BIANCO, 1997).

São pinturas, esculturas, instalações e colagens feitas com elementos colhidos diretamente do meio ambiente natural, às vezes, combinados com outros objetos do cotidiano, reutilizados. No trabalho de muitos destes artistas, o ambiente natural, a flora e a fauna são tratadas com certo caráter sagrado. Outros fazem uma crítica à exploração desenfreada do petróleo, do carvão e de outros minerais com a poluição ambiental que dela decorre. Outros, ainda, querem ‘trazer’ a natureza para dentro da vida urbana, chamando nossa atenção para o quanto esquecemos dela, que fervilha de vida e generosidade, ao mesmo tempo que pede socorro!

***Land Art* – a arte da terra**

Outro exemplo de arte ecológica é a *Land Art*, ou Arte da Terra, que discute o lugar apropriado para a arte, que ocorria, antes, dentro do museu, da escola e da galeria. Na busca de aproximação da arte com a vida, com o cotidiano ou com o território vivido, ela intervém na paisagem, modifica o território, dando-lhe novos significados. A maioria dos artistas que faz esse tipo de arte se preocupa com a crítica ambiental, social ou cultural, enfatizando a responsabilidade do ser humano perante o meio ambiente, a igualdade entre as pessoas na alteridade e suas relações com a terra-mãe.

A paisagem deixa de ser apenas representada sobre um suporte qualquer, para ser, ela própria, o lugar onde a arte acontece. Ao mesmo tempo que a *Land Art* transforma a natureza, é por ela modificada, já que está sujeita à ação da chuva, do sol, dos ventos etc. “Os artistas que criavam dentro do contexto da *Land Art* buscavam na grandiosidade da natureza a reflexão sobre o fazer artístico sempre completado pelo tempo e pelo espaço em que se inseria”. (COSTA, 2004). Tratava-se de questionar a “institucionalização da arte pelos museus” e discutir “o espaço de fora, em oposição aos espaços de dentro”. Assim, os artistas ocuparam o espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza. (COSTA, 2004). Essas obras também envolvem o seu entorno e são mostradas mediante fotos e filmes, já que cada experiência é única e de grandes dimensões.

E mais: para eles, a natureza não é apenas o meio e o lugar em que se dá a experimentação artística, mas é “o verdadeiro agente da obra de arte, pois, com o tempo (erosão, chuva, estações), ela acaba por modificar o caráter primeiro da proposta de trabalho. Ao operar com o tempo, tais proposições rompem com a noção de perenidade”. (CAETANO, 2013).

Essa ‘volta à natureza e aos espaços primordiais’ é, também, uma reação às guerras, à indústria bélica, ao plástico, à televisão, ao aumento do consumo, ao descarte, ao desperdício e à poluição. É

uma crítica ao ser humano, desconectado da natureza. A *Land Art* busca uma nova relação entre o ser humano e o meio ambiente natural.

O MEIO AMBIENTE E A 32.^a BIENAL DE SÃO PAULO, 2016

Para Marcelo Calero, “é por meio da arte que logramos romper a indiferença, estimular a reflexão e o espírito crítico”. (*apud* VOLZ; REBOUÇAS, 2016). Essa é a primeira frase do catálogo da 32.^a Bienal de São Paulo, realizada em 2016. O tema da Bienal, ‘Incerteza viva’, ligado às questões mais urgentes do nosso planeta, partiu, das incertezas que parecem “controlar os modos pelos quais entendemos ou não nosso modo de estar no mundo hoje”. Entre elas estão a degradação ambiental, as ameaças à diversificação cultural, o aquecimento global, alterações climáticas e catástrofes naturais. Outros temas da Bienal referem-se à alteridade, à violência, às ameaças a comunidades e à diversidade cultural, aos colapsos econômicos e políticos, à vida devastada por atrocidades, doenças e fome (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p. 21-24), mas a maior parte dos trabalhos apresentados, sejam instalações, sejam performances, pinturas, esculturas ou vídeos gira em torno das questões ambientais.

Para Volz, mesmo que as previsões de eventos futuros no globo tenham contradições, pensadores de todos os campos clamam por ação imediata e para a conscientização dos desafios que enfrentamos. A concepção de que a natureza é apenas um recurso natural sem valor, a ser simplesmente explorado, domina o mundo moderno. Aumenta, assim, a incerteza quanto à sustentabilidade da vida, já que o ser humano está destruindo progressivamente seu próprio *habitat*.

Uma das obras apresentadas é de Carolina Caycedo, artista inglesa que vive na Colômbia e nos EUA. Ela investiga contextos, grupos e comunidades afetadas por projetos desenvolvimentistas, como a construção de barragens e suas consequências na vida das comunidades ribeirinhas, entre outros temas. “Como empreendimentos de infraestrutura, as barragens e hidrelétricas surgem como promessa de progresso” (ZUKER *apud* VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p. 116-119) e geração de energia, mas submergem culturas, tradições, moradias, terras férteis e inúmeros ecossistemas e seres vivos. Muitos dos desabrigados viviam da pesca dos rios que antes corriam ali. A pesquisa de Caycedo para esta Bienal, ‘A Gente Rio’, percorre a Usina Hidrelétrica de Itaipu, a segunda maior do mundo; a de Belo Monte, no Rio Xingu, cujo processo de licenciamento ambiental apresenta “uma série de irregularidades e profunda resistência indígena”; a represa de Bento Rodrigues, que se rompeu causando um desastre ambiental sem precedentes; e os sistemas hídricos do Vale da Ribeira, “onde as comunidades caiçaras, quilombolas e indígenas resistem à construção de barragens há anos”. (ZUKER *apud* VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p. 116-119). Seu trabalho chama a atenção para o impacto causado por essas imensas alterações da natureza pelo homem e pela destruição que promovem.

São muitas as obras apresentadas nesta Bienal que falam sobre o meio ambiente, a vulnerabilidade, os riscos a que o comportamento humano está nos levando e a necessidade de cada um se engajar na manutenção da sustentabilidade da vida no nosso planeta. Ao escolher e selecionar tantos trabalhos referentes às questões ambientais, o evento mostra mais uma vez quanto esses problemas são urgentes e quanto é preciso que cada um se engaje e participe da tarefa de cuidar do nosso *habitat*.

Apesar de o tema Incerteza Viva adotado pelos curadores da Bienal não se restringir apenas a questões ambientais, a maioria dos mais de oitenta artistas que participaram do evento abordou esse assunto, mostrando, revelando, denunciando e nos chamando à ação. Esta é a função da arte: fazer as pessoas refletirem por meio da tomada de consciência e, assim, fazê-las tomar uma atitude, como sugere a arte de rua, com seu lema 'Atitude!'.

UM MOSAICO ABERTO

Quanto aos artistas e movimentos, atualmente, são tantas as questões abordadas na arte, tantos os estilos e maneiras de se expressar, que, para Maria José Justino, “os artistas paranaenses, nesses últimos quarenta anos, reacenderam o princípio modernista do direito de errar: todo experimentalismo está autorizado. Arte como pesquisa, jogo, contaminação, existencial, guerrilha, atitude, pensamento, conhecimento, prazer. Arte comprometida com a vida”. (2010, p. 7). Assim é a arte paranaense na atualidade. É também um cenário em que todos os estilos e linguagens convivem, cada um com sua especificidade e como uma das múltiplas possibilidades desse grande caleidoscópio, que é a contemporaneidade.

Muitos mais são os artistas, os grupos, os personagens e os movimentos que constroem, dia a dia, a história da arte Paraná afora. Fica aqui esse ponto de partida, para que nós procuremos a arte em cada cidade, praça ou muro, em cada museu, galeria ou território, na arquitetura dos prédios públicos, casas e igrejas, no traçado urbanístico das cidades e no paisagismo, na fotografia, na videoarte, na publicidade... buscando entender seus significados. E que olhemos ao nosso redor e enxerguemos a arte que está ali, mas que, em meio à correria diária, muitas vezes olhamos sem realmente ver. Vamos procurar os artistas que estão próximos, continuando a escrever e a completar esse mosaico que é uma pequena amostra de um todo muito maior. Esse texto é um convite para que nós continuemos a escrevê-lo com a arte que encontrarmos nas esquinas dos nossos trajetos, refletindo sobre seus temas e conteúdos.

Neste texto, buscamos um enfoque mais preocupado com as questões ambientais e da sustentabilidade refletidos na arte paranaense, pinçando alguns artistas e movimentos que se dedicaram, ora mais ora menos, a temas socioambientais e relacionados à preservação da cultura e da natureza. Há muitas questões que emergem do exposto, pistas e direções a serem seguidas. Fica a certeza de que a arte, ao abordar o meio ambiente e a sustentabilidade, pode levar à conscientização e incitar discussões e, principalmente, tomadas de decisão e atitudes. A arte cumpre, então, seu objetivo maior que é inquietar, levar ao pensar e, consequentemente, ao agir.

BIBLIOGRAFIA

- ACERVO OLHO LATINO. Catálogo Digital. **Hélio Leites**. Disponível em: www.olholatino.com.br/acervo/index.php/80-artistas-brasil/127-helio-leites. Acesso em: 21 nov. 2019.
- AGUIAR, J. Sobre pinheiros, pinhões e passarinhos locais. *In: O Galha, primeiras aventuras*. Curitiba: Via Lettera, 2001.
- ALICANTE: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edição digital baseada na Edição de Buenos Aires: Cabut, 1903. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12586186423471506765435/index.htm>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ANDRADE LIMA, T. Cerâmica indígena brasileira. *In: RIBEIRO, D. (Ed.); RIBEIRO, B. G. (Coord.). Suma etnológica brasileira 2 – tecnologia indígena*. 2. ed. Petrópolis: Vozes/Finep, 1987, p. 173-230. Digitalizado em 2008.
- ARAUJO, A. M. Alfredo Andersen: Artista. Textura, **Revista Paranaense de Estudos Culturais**, número especial. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, out.-dez. 1980b.
- ARAUJO, A. M. Arte no Paraná I. **Referência em Planejamento**, v. 3, n. 12, Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, jan.-mar. 1980a.
- ARAUJO, A. M. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Ed. do Autor, 2006.
- ARAUJO, A. M. Paul Garfunkel. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1974.
- ARTE DO BRASIL. Em nome do Autor. **Hélio Leites**. Disponível em: www.artedobrasil.com.br/jose_helio.html. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ARTES INDÍGENAS BRASILEIRAS. Disponível em: www.multarte.com.br/artes-indigenas-brasileiras-e-suas-caracteristicas. Acesso em: 21 nov. 2019.
- ARTES NA WEB. **Sérgio Kirdziej**. 2015. Disponível em: <http://www.artesnaweb.com.br/index.php?pagina=home&abrir=arte&acervo=2128>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- AYALA, W. **O Brasil por seus pintores**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.
- BAPTISTA, C. Mariano de Lima e a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. **Boletim do Arquivo do Paraná**, v. 13, n. 23, Curitiba, 1988.
- BARBOSA, J. N. A. **Arte rupestre: a história que a rocha não deixou apagar**. Curitiba: J. N. A. Barbosa, 2004.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. 3. ed. Lisboa: Ed. 60, 2007.
- BEM PARANÁ. **Artista plástico Hélio Leites estreia na Literatura**. Cultura, 18 set. 2017. Disponível em: www.bemparana.com.br/noticia/526610/artista-plastico-helio-leites-estreia-na-literatura. Acesso em: 21 nov. 2019.
- BEM PARANÁ. **Esculturas de Henrique de Aragão registradas em fotos**. Curitiba: Redação Bem Paraná; Fundação Cultural de Curitiba, 22 abr. 2013. Disponível em: <http://www.bemparana.com.br/noticia/255032/esculturas-de-henrique-de-aragao-registradas-em-fotos>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- BIANCO, A. **Arte ecológica, perspectiva filosófica**. Entrevista de Nohra Corredor a Adriana Bianco, 1997. Disponível em: www.ecologicalart.org/artecologico.html. Acesso em: 21 nov. 2019.

BIGARELLA, J. J. **Sambaquis**. Curitiba: Posigraf, 2011.

BINI, F. O Paraná Tradicional. In: **Tradição/Contradição**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.

BINI, F. Violeta Franco, a natureza por expressão. **Revista de Arte**, Curitiba, out. 2001. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/violeta-franco>. Acesso em: 1 dez. 2019.

BLASI, O. **Arte móvel e parietal do índio pré-histórico**. Encontro Nacional dos Críticos de Arte, Museu Paranaense. Curitiba: Museu Paranaense, 1980. Catálogo de exposição. (Encontro Nacional dos Críticos de Arte, Museu Paranaense)

BÓIA, W. **Alceu Chichorro**: charges. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE (Brasil). **Biodiversidade Brasileira**. Disponível em: www.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-brasileira. Acesso em: 21 nov. 2019.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE (Brasil). **Mata Atlântica**. Disponível em: <http://www.mma.gov.br/biomass/mata-atlantica>. Acesso em: 21 nov. 2019.

CAETANO, R. O. **Land Art**. Brasília: Portal do Professor/MEC, 2013.

CAMARGO, P. A incrível história de Efigênia se transforma em livro. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 dez. 2012. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-incrivel-historia-de-efigenia-se-transforma-em-livro-2nqt6z4bg2h0137k98fnqv66. Acesso em: 21 nov. 2019.

CARNEIRO, D. A. S. A visita imperial a Curitiba. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba, v. 6, n. 40, [s.d.]

CARNEIRO, N. Fase itinerante. In: **Pintores da paisagem paranaense** (1. ed. 1982) 20. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Solar do Rosário, 2001.

CARNEIRO, N. **Iconografia paranaense**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1950.

CARNEIRO, N. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea, 1975.

CAROLLO, C. L. *et al.* **Exposição Curitiba: tempo & caminhos**. Catálogo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1993.

COSTA, C. T. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

CRUZ, A. L. B.; PEREIRA, M. R. M. (org.). **Curitiba e seus homens-bons**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2011. Capa.

DALCOL, F. Arte Povera em 4 tempos. **Gauchazh**, Cultura e Lazer, Da era das Vanguardas. Porto Alegre, 2014. Disponível em: gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/08/Arte-Povera-em-4-tempos-4579497.html. Acesso em: 21 nov. 2019.

DIAZ, M. Prelúdio Pré-lúdico. In: PIRES, R. C. B. **Pequenas grandezas**: miniaturas de Hélio Leites. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

DICIONÁRIO ambiental. **O que é um ecossistema e um bioma**. Rio de Janeiro, jul. 2014. Disponível em: <http://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28516-o-que-e-um-ecossistema-e-um-bioma>. Acesso em: 21 nov. 2019.

DICIONÁRIO histórico-biográfico do Paraná. Curitiba: Chain, Banco do Estado do Paraná, 1991.

ENCICLOPÉDIA ITAU de Artes Visuais. *Happening* (Verbetes). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em: 21 nov. 2019.

ESPAÇOS da memória: museus e acervos do Paraná. Curitiba: SECC, 2010.

FERREIRA, E. M. **40 anos de amistoso envolvimento com a arte**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2006.

FONTOURA, I. Explosão criativa durante os anos setenta. In: **Tradição/Contradição**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.

FRANCO, V. **Violeta Franco**. São Paulo: Masp, 1984.

FROSIO, M. C. R. **Reciclar renovando a vida ao meio ambiente**. 2012. Monografia. (Especialização). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Medianeira, 2013.

FUGMANN, W. **Os alemães no Paraná**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2008.

GOMES, C. S. **As representações geométricas e zoomorfas da Tradição Planalto**: a arte nos Campos Gerais. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2011.

O GRALHA. Disponível em: ogralha.com.br/p/informacoes.html. Acesso em: 21 nov. 2019.

HISTÓRIA DAS ARTES. **Arte indígena**. Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/nobrasil/arte-indigena>. Acesso em: 21 nov. 2019.

HOLEN, S. R. *et al.* A 130,000-year-old archaeological site in southern California, USA. **NATURE, International Journal of Science**, n. 544, p. 479-483, abr. 2017. Disponível em: www.nature.com. Acesso em: 21 nov. 2019.

IMAGUIRE JR., Key. **Cinco ensaios sobre cultura popular**. Puxe, pixe, poxa. Curitiba, 1983. p. 26-45. Inédito.

JÓIA, P. R.; SILVA, M. S. F. Sistema de coleta seletiva dos resíduos sólidos domiciliares produzidos na cidade de Aquidauana. In: SIMPÓSIO SOBRE RECURSOS NATURAIS E SOCIOECONÔMICOS DO PANTAMAL, Campo Grande,, 2004. **Anais**. Campo Grande, 2004.

JUSTINO, M. J. Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60. In: **TRADIÇÃO/CONTRADIÇÃO**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.

JUSTINO, M. J. (org.). **Passeio pela pintura paranaense**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002.

JUSTINO, M. J. Poéticas transitivas: o estado da arte no Paraná. In: **ESTADO da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

KIRDZIEJ, S. **Mostra Andersen**: Arte Hoje I. Curitiba: Museu Alfredo Andersen; Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1986. (Catálogo de exposição).

KRIEGER, R.; KRIEGER, C. **Ricardo Krieger**. Curitiba: Studio R. Krieger, 2010.

LANGER, J.; SANTOS, S. F. **Petróglifos do Médio Rio Iguaçu, Brasil**. Disponível em: <http://www.rupestreweb.info/iguazu.html>. Acesso em: 21 nov. 2019.

- LINHARES, Temístocles. **História econômica do mate**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- LORENZO, H. C.; COSTA, W. P. (org.). **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. p. 185-193.
- MAIA, J. R.; BULGARELLI, M. **Conhecendo Maringá**. Maringá: Grupo Maringá de Comunicação, 2011.
- MARTINS, S. **Arte Povera**. [S.l.: s.ed.], 2015. Disponível em: www.historiadasartes.com. Acesso em: 21 nov. 2019.
- MATA ATLÂNTICA volta a crescer, mas desmatamento avança no Brasil. **Jornal Nacional**, G1-Globo.com, 29 abr. 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/04/mata-atlantica-volta-crescer-mas-desmatamento-avanca-no-brasil.html>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- MORRETES, F. L. O pinheiro na arte. **Revista Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 44, n.224, p. 168-169, 274, 1953. (Ed. Comemorativa do Centenário do Paraná.)
- MUSEU DE ARTE INDÍGENA, MAI. **Quem somos**, por Ana Itália Paraná Mariano – Curadora. Disponível em: <http://www.maimuseu.com.br>. Acesso em: 21 nov. 2019.
- NICULITCHEFF, V. X. **Poty**: trilhos, trilhas e traços. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.
- PAIDEIA. **Fumec**, Belo Horizonte, v. 7, n. 9, p. 145-156, jul./dez. 2010.
- PARANÁ. **Legislação Ambiental**. 1995. Disponível em: http://www.iap.pr.gov.br/arquivos/File/Legislacao_ambiental/Legislacao_estadual/LEIS/LEI_ESTADUAL_11054_1995.pdf. Acesso em: 21 nov. 2019.
- PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Hélio Leites**. Disponível em: www.arteseed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=265. Acesso em: 21 nov. 2019.
- PARELLADA, C.; LICCARDO, A. **Sítio Arqueológico**: as pinturas rupestres. Curitiba: Mineropar, s.d. Folheto. Disponível em: http://www.mineropar.pr.gov.br/arquivos/File/3_Acoes_Mineropar/5_Geoconservacao_e_Geoturismo/paineis/Pinturas_Rupestres.pdf. Acesso em: 21 nov. 2019.
- PEDROSO, D. Introdução. In: **Estanislau Traple**: a obra do mestre. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, [2006?].
- PENNA, L. A. **República brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PEREIRA, V. M. **A arte indígena brasileira e a Lei n. 11.645**, de 10 de março de 2008 [S.n.t.].
- PICANÇO, J. L.; MESQUITA, M. J. A cartografia primitiva da Baía de Paranaguá (séculos XVI-XVII) e os limites da América Portuguesa. In: SIMPÓSIO LUSOBRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 4., Porto, 9-12 nov. 2011. **Anais**. Porto, 2011. Disponível em:
- PINHEIRO, D. R. **A viagem de Efigênia Rolim das asas do peixe voador**. Curitiba: Ed. do Autor, 2012.
- PROSSER, E. S. (org.). **Acervo artístico da Associação Comercial do Paraná**. Curitiba: Associação Comercial do Paraná, 2010.
- PROSSER, E. S. **Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba (2004-2009)**. Tese. (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- PROSSER, E. S. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

- PROSSER, E. S. **Elza Weimar Müller**. Catálogo da exposição. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2010.
- PROSSER, E. S. **Graffiti Curitiba**. Curitiba: Kairós, 2010.
- RIBAS, D. P. **A viagem de Efigênia Rolim nas asas do peixe voador**. Curitiba: Ed. do Autor, 2012.
- RODERJAN, R. V. Aspectos da Música no Paraná. *In*: HISTÓRIA do Paraná. v. 3, p. 171-205. Curitiba: Grafipar, 1969.
- RODERJAN, R. V. **Meio século de Música em Curitiba**. Curitiba: Centro Paranaense de Cultura, 1967.
- ROLIM, E. Depoimento para Elisabeth Seraphim Prosser, 2018.
- SALTURI, L. A. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites**: trajetória do artista-cientista. Dissertação. (Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- SANTOS FILHO, B. N. **Aspectos da história do teatro na cultura paranaense**. Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.
- SASSÁ. **Charges de Londrina**: um arquivo da história recente da cidade. Londrina: Grafmark, 2003.
- SCARLATO, F. C. **Do nicho ao lixo**: ambiente, sociedade e educação. São Paulo: Atual, 1992. (Série Meio Ambiente).
- SCHERER, E. **Michaud, o pintor do Superagui**. Tradução de Joachim Graf. Curitiba: Imprensa Oficial, 1988.
- SCHMIDEL, U. Viaje al Rio de la Plata. *In*: SCHMIDLIN, H. P.; POLINARI, M.; MANFREDINI, M. **Trilhas, caminhos e estradas no Paraná**: séculos XVI a XIX. Curitiba: SECC, 2009.
- SOARES, O. **Itátyba... terras das pedras e das águas**: Tibagi-Paraná. Curitiba: Lago, 2003.
- SOARES, O. **O andarilho das Américas**: Cabeza de Vaca. 2. ed. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- TRADIÇÃO/Contradição. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1986.
- TURIN, E. **A arte de João Turin**. 20. ed. Campo Largo: INGRA, 1998.
- TURIN, J. Manuscrito. Arquivo da Casa João Turin, Doc.
- VALENTE, S. M. P. **A presença rebelde na Cidade Sorriso**. Londrina: UEL, 1997.
- VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. (Org.). **32ª Bienal de São Paulo**: incerteza viva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Catálogo.
- WACHOWICZ, R. **História do Paraná**. 9. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

NOTAS EXPLICATIVAS

- 1 Walter Neves afirma: “os grupos humanos, em termos de subsistência e de organização social, são geralmente classificados em bandos, tribos, cacicados e estados. Estes últimos também conhecidos como sociedades complexas. Com raríssimas exceções, grupos que sobrevivem de caça e coleta e que, portanto, não produzem comida, dificilmente ultrapassam o estágio de bando. [...] Os bandos clássicos de caçadores-

coletores caracterizam-se, sobretudo, pelo acesso igualitário aos recursos da paisagem”. (*apud* BIGARELLA, 2011, p. 9).

- 2 As três sub-bacias que compõem a Bacia do Iguaçu formam uma larga faixa ao longo da fronteira de Santa Catarina, que vai da nascente, a leste do estado, na região de Curitiba, até as Cataratas do Iguaçu, a oeste, isto é, até a fronteira com a Argentina e o Paraguai.
- 3 Um ecossistema é um conjunto formado pelas interações entre organismos vivos: plantas, animais e micróbios; e elementos químicos e físicos, como o ar, a água, o solo e minerais. Estes interagem por meio de transferências da energia dos organismos vivos entre si e entre estes e os demais elementos de seu ambiente. Então, “ecossistemas aquáticos são os lagos, naturais ou artificiais (represas), os mangues, os rios, mares e oceanos. Os ecossistemas terrestres são as florestas, as dunas, os desertos, as tundras, as montanhas, as pradarias e pastagens”. Um bioma, na definição do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é o “conjunto de vida (vegetal e animal) definido pelo agrupamento de tipos de vegetação contíguos e identificáveis em escala regional, com condições geoclimáticas similares e história compartilhada de mudanças, resultando em uma diversidade biológica própria”. Em outras palavras, um bioma é uma grande área de vida formada por vários ecossistemas. (DICIONÁRIO AMBIENTAL, 2014).
- 4 Romantismo: movimento artístico e filosófico que surgiu em finais do século XVII na Europa, perdurando até as décadas finais do século XIX. Opõe-se ao Racionalismo, ao Classicismo e ao Iluminismo, que enfatizam a razão. Ao contrário, o romantismo centra-se no indivíduo em seu lirismo, subjetividade, emoções, sonhos, fantasias, paixões, religiosidade, intuição, saudade, identificação com a natureza e com os nacionalismos. Na pintura, as telas apresentam muito movimento, retratam uma realidade emocionalmente intensa e plena de sensibilidade. Outros termos relacionados a ele: exagero, pessimismo, busca pelo exótico, a felicidade jamais atingida.
- 5 A fotografia foi inventada no decorrer do século XIX, mas apenas no final desse século ‘substituiu’ a pintura e a ilustração na função de retratar fielmente a realidade. Ao ser aperfeiçoada e difundida, essa nova tecnologia acabou por ‘libertar’ as artes visuais, que passaram a representar não mais o que o artista vê, mas o que pensa ou sente e sua visão de mundo, o que, afirmam alguns, colaborou para o surgimento das vanguardas artísticas.
- 6 Naturalismo: baseia-se na observação e na representação fiel da natureza. Na pintura, é relacionado ao conceito de imitação objetiva da natureza. Diz-se que as artes visuais apenas se libertaram da função de imitar a realidade visível depois do desenvolvimento da fotografia, mais acessível a partir de fins do século XIX, quando passaram a representar também realidades subjetivas, o que em parte é verdadeiro, em parte não.
- 7 Nativista: artista que se ocupa das populações nativas, nesse caso, dos indígenas.
- 8 Litografia: técnica de reprodução mecânica de uma imagem, com base em uma matriz desenhada com lápis gorduroso sobre uma superfície plana de pedra calcária (*lito* = pedra). Depois de pronto e seco o desenho, mediante um processo químico, a gordura é fixada na superfície da pedra. A entintagem é feita com um rolo e a tinta, também gordurosa, adere somente nas partes engorduradas. A impressão é feita colocando-se uma folha de papel (ou outro suporte) sobre o desenho e pelo uso de uma prensa. São possíveis várias cópias de uma mesma matriz. Já na xilogravura (*xilo* = madeira) e na gravura em metal as imagens são obtidas por meio de sulcos feitos nas matrizes, depois entintadas e passadas na prensa. Até o século XIX, esses eram os meios mais comuns de reprodução de imagens.
- 9 Em 1886, sob a direção de Antônio Mariano de Lima, estabelece-se a Escola de Desenho e Pintura, depois chamada Escola de Artes Industriais do Paraná e, finalmente, Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná.

- 10 Academicismo: o termo referia-se a um método de ensino da arte, ministrado nas academias de arte europeias, que apresentava uma pedagogia sistemática, hierarquizada, ortodoxa e rígida, que desprezava a criatividade e a originalidade. Era calcada na imitação da natureza, mas com concepções, teorias e modelos pouco flexíveis e que valorizavam os grandes mestres e o passado. O termo ‘academicismo’ tem, hoje, uma conotação pejorativa e é usado para indicar tendências retrógradas, retóricas, artificiais, tecnicistas, ortodoxas, tradicionalistas ou conservadoras.
- 11 Sua escola, depois chamada de Escola Técnica de Curitiba, mais tarde transformada no Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná (CEFET), constitui hoje a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).
- 12 Objetivismo visual: relativo ao Naturalismo, em que as artes visuais (especialmente o desenho, a pintura e a escultura) representam e imitam a realidade objetiva visível.
- 13 Realismo: movimento que surgiu nas últimas décadas do século XIX, na França. Apesar de ainda se filiar ao objetivismo-visual, tinha como tema a vida dos pobres, dos camponeses, com seus problemas e costumes. Queria-se mostrar a pobreza e o homem comum. Constituiu uma reação contra o Romantismo, que retratava os ricos, a nobreza, os grandes eventos e uma vida idealizada.
- 14 Impressionismo: com base na pesquisa ótica no campo da Física, o impressionismo prioriza a incidência da luz e das cores nas superfícies das coisas. Assim, “começa por iniciar uma destruição da forma, que já não é contorno, recorte no espaço, mas névoa, diluição. Os impressionistas buscavam a natureza – não como os naturalistas – como ‘mediação’ técnica”. (JUSTINO, 1986, p. 71). Pintavam suas impressões.
- 15 Caricatura: é um desenho que retrata um personagem real, enfatizando ou exagerando determinadas características peculiares a ele. Geralmente envolve humor ou crítica.
- 16 Datação de Elisabete Turin, pesquisadora e Diretora da Casa João Turin. (TURIN, 1998, p. 16 e 40).
- 17 O Paranismo será estudado mais adiante, em item específico.
- 18 Cubismo: movimento surgido no início do século XX, teve como principais expoentes Picasso e Braque, que ‘segmentavam’ as figuras em várias formas geométricas sobrepostas e justapostas, para adicionar movimento e ou tridimensionalidade à imagem.
- 19 Expressionismo: “O expressionismo é um movimento tipicamente alemão, com um caráter metafísico transcendente. Seus temas são dramáticos, a vontade junto ao social, [ao psicológico e ao onírico (dos sonhos e dos pesadelos)]. O resultado é um tratamento brutal, destruidor, com cores fortes, sem a preocupação da ‘beleza’, antes, da arte como verdade, como ética, política. Na maneira como o expressionismo nega o naturalismo e o realismo, acaba abrindo as portas para a abstração”. (JUSTINO, 1986, p. 71).
- 20 Neoexpressionismo: novo-expressionismo.
- 21 Animalista: artista plástico especializado em animais.
- 22 Caruma: ramas dos pinheiros com suas folhas resistentes em forma de agulha.
- 23 Arte aplicada: arte útil, arte utilitária, arte encontrada no *design*. No caso do paranismo, pinhas e pinhões esculpidos em molduras, em móveis, em utilitários domésticos, em porta-retratos etc.
- 24 A Semana de Arte Moderna de 1922 ocorreu em São Paulo. Trouxe, como afirmou Mário de Andrade, um sentido de modernidade à cultura brasileira, o direito a uma criação artística própria e autêntica e o direito à atualização da inteligência artística brasileira. Apesar de, por parte do público paulistano em geral, a Semana ter sido um escândalo, pois conforme escritos da época a plateia a vaiou, a ampla divulgação pela imprensa contribuiu para criar e manter um debate duradouro e para levar, lentamente, a discussão a outras regiões do país. Na imprensa curitibana, as primeiras alusões à Semana ocorreram dois anos depois, em 1924. Eram breves e esparsas e as linguagens do modernismo rejeitadas pela maioria dos artistas locais e pela sociedade.

- 25 O Manifesto Pau-Brasil foi escrito por Oswald de Andrade e publicado no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, a 18 de março de 1924. Ao analisar o modernismo como um todo, distingue três linhas principais:
- a) o Movimento Verde-Amarelo, no qual a *parte* pretende *dispensar* o *todo*, que tem como proposta abandonar as influências europeias, fixar-se na originalidade brasileira, voltar aos mitos fundadores, ao mito *tupi*. Dentre seus principais representantes estão Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, que buscam a alma brasileira no passado histórico ou mitológico. Aceitam a vida do interior, regional, como a que teria se mantido mais autêntica em oposição à do litoral, vista como falsa e enganadora. A corrente ‘verde-amarela’ enfatiza a reflexão da brasilidade, isolando o Brasil da relação com o mundo e propondo o abandono de todas as influências estrangeiras. Vários dos verde-amarelos vão participar da organização da Ação Integralista Brasileira (AIB) em 1932 e do Estado Novo no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP);
 - b) o Movimento Antropofagia (Pau-Brasil), no qual a *parte* pretende *deglutir* o *todo*, e que propõe a apropriação das influências europeias pelo canibalismo cultural (metáfora utilizada no sentido em que o antropófago come a carne dos seus inimigos para captar suas energias), com Oswald de Andrade; e
 - c) um terceiro grupo, em que a *parte* pretende se *incorporar* ao *todo*. Esta corrente propõe incorporar os valores culturais universais. Nesse grupo destaca-se Mário de Andrade e é dessa vertente que sairá o grupo que mais tarde criará o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, o SPHAN, com Rodrigo Melo Franco. (PENNA, 1999, p. 152; OLIVEIRA *apud* LORENZO *et al.* 1997, p. 191).
- 26 Modernismo e subjetividade: “Se compreendermos que o subjetivismo é uma das principais características da Arte Moderna, poderemos também facilmente entender a importância de Guido Viaro para a evolução da Arte Paranaense”. (ARAUJO, 2006, p. 84). O Modernismo tenderá ao abstracionismo e à diluição da forma.
- 27 Que a partir da experiência aí recebida passaram a atuar em outras instituições, como a Universidade Federal do Paraná, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (depois, Unespar), a Faculdade de Educação Musical do Paraná (depois, Faculdade de Artes do Paraná e Unespar) e o Centro Federal de Educação Tecnológica (depois, Universidade Tecnológica Federal do Paraná). (KIRDZIEJ, 1986).
- 28 Bugrismo: relacionado à representação do indígena, seus traços fisionômicos, sua vida e seus costumes.
- 29 Linguagem figurativa: tem como referência o mundo real, visível, mesmo que não o represente de maneira detalhada e convencional. Pode ser naturalista ou estilizada, mas sempre se refere ao que se vê no mundo exterior. O impressionismo e o expressionismo ainda são figurativos, apesar de menos preocupados com a verossimilhança. Seu oposto seria a linguagem abstrata, que trata de formas, cores, linhas, manchas, sem referência ao mundo natural.
- 30 Fantástico: arte baseada no mundo onírico, dos sonhos e dos pesadelos, da fantasia, particularmente importantes para a arte no Romantismo, no Simbolismo e no Surrealismo. A arte fantástica celebra a fantasia, a imaginação, o mundo do inconsciente, o grotesco.
- 31 *Fauve* (lê-se fôve): o fauvismo foi um movimento do início do século XX, com influências de Van Gogh e de Gauguin. Seus artistas usavam nos seus quadros cores fortes e contrastantes, de modo arbitrário (*fauves* = feras) e intenso. Criavam impulsivamente, libertando-se do real e desobedecendo às regras tradicionais da pintura. A realidade era deformada com a movimentação dos reflexos e dos retorcidos. O novo espírito de síntese deixava de lado o desenho e a forma e criava contrastes e coloridos inexistentes na realidade do mundo visível.
- 32 Tachismo: estilo de pintura abstrata que se caracteriza por pinceladas vigorosas e espontâneas, manchas, pingos e escorridos (do francês, *tache* = mancha).
- 33 Conceitual: movimento de meados do século XX até a década de 1970, valoriza mais a ideia e as concepções que envolvem certa obra do que o produto finalizado. Sua intenção é fazer as pessoas pensarem e refletirem sobre um conceito, uma crítica ou denúncia.

- 34 *Kitsch*: refere-se a uma arte propositalmente de mau gosto e em forma de crítica, que usa objetos e ícones comuns do cotidiano, não refinados, para se opor a uma arte de drama e melodrama.
- 35 Vitral: usado principalmente nas igrejas, é composto de vidros coloridos que geralmente representam cenas, personagens ou determinados símbolos.
- 36 Mosaico: é uma obra formada por inúmeras pequenas peças de pedra, pastilhas de vidro, seixos e outros materiais que formam uma figura ou cena sobre uma superfície. Atualmente é feito também de outros materiais, como plástico, papel, conchas, azulejos etc.
- 37 Arte Pop: “vale-se de elementos tomados da moderna civilização mecânica, sobretudo produzidos em série em seu aspecto mais trivial de objetos de consumo”. (DORFLES, *apud* ARAUJO, 2006, p. 110). “Discute a cultura de massa oriunda do cinema, da propaganda, de objetos de consumo gerados pela industrialização, decorrentes das novas tecnologias que invadem o Ocidente como fruto direto da americanização”. (ARAJO, 2006, p. 110).
- 38 Arte Povera: “busca uma linguagem de conscientização sobre o empobrecimento moral que subverte a sociedade de consumo [... e] uma linguagem emotiva mediante a adoção de materiais ‘pobres’, em um mundo tecnologicamente rico”. (ARAJO, 2006, p. 112).
- 39 *Objets Trouvés*: uso de objetos pré-existentes cujos significados são alterados quando usados como obra de arte. Os *objets trouvés* têm sua identidade como arte derivada do sentido dado por eles pelo artista e com base na história social do próprio objeto.
- 40 Arte ecológica: é tanto a arte que trata de temas ecológicos quanto a obra que é realizada no entorno natural, usando como matéria-prima terra, areia, galhos, folhas, pedras etc.
- 41 Raionismo: estilo de arte abstrata russa, que procura uma arte que flutue para além da abstração, fora do tempo e do espaço. Quer quebrar as barreiras entre artista e público, usando traços que são como raios dinâmicos de cores contrastantes que representam linhas de luz refletida e cruzamento de raios refletidos a partir de vários pontos.
- 42 Arte metafísica: representação de um mundo visionário relacionado ao inconsciente, para além da realidade física e visível.
- 43 Neoconcretismo: busca novos caminhos, afirmando que a arte não é um mero objeto, mas incorpora efetivamente o observador, que pode tocar a obra, percorrê-la, tornando-se parte dela. Assim, introduz a subjetividade onde havia apenas objetividade (o objeto em si).
- 44 *Happening*: une as artes visuais e um teatro sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são combinados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (o *happening* se distingue da *performance*, na qual não há participação do público). “Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações, o acaso e a espontaneidade conduzem a cena em ruas, antigos *lofts*, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, [...] mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, nem separação entre o público e o espetáculo. Os ‘atores’ não são profissionais, mas pessoas comuns. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida”. (ENCICLOPÉDIA ITAU, 2013).
- 45 *Performance*: “forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a *performance* liga-se ao *happening* [...], sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na *performance*, de modo geral, não há participação do público”. (ENCICLOPÉDIA ITAU, 2013).
- 46 Instalação: surge, inicialmente, “sob o título de Arte Ambiental, vinculando-se aos *environnements*, que nascem da necessidade de ultrapassar os limites objetivos para ocupar todo o espaço. Já as instalações

contemporâneas abrangem uma grande gama de conceitos. Todavia, em linhas gerais, podem ser compreendidas como um conjunto de materiais, objetos e aparelhos de multimídia ocupando um espaço em relação a um conceito formulado pelo artista”. (ARAUJO, 2006, p. 115). O público deixa de apenas observar para participar da obra, andando dentro dela e ao seu redor, observando-a dos inúmeros ângulos possíveis e, até mesmo, tocando-a e transformando-a.

- 47 ‘Arte na rua’: com forte predomínio de instalações, performances e *happenings*, é realizada por artistas e estudantes de arte, que optam por executá-la em espaços urbanos públicos, envolvendo o transeunte, o homem comum, a comunidade como um todo. Ainda assim, é a arte da academia, da galeria e do museu, que vai para a rua, portanto, acontece na rua. Difere da ‘arte de rua’, que é feita por adolescentes e jovens sem formação artística e que brota de maneira espontânea e inorgânica, propositalmente fora do sistema instituído de artes. A ‘arte na rua’ faz parte desse sistema. A ‘arte de rua’, não. Esta, na atualidade, envolve todos os estilos do *graffiti*, do picho ao *graffiti*-arte, passando pelo estêncil, pelo lambe-lambe e pelo *sticker*. Tanto a ‘arte na rua’ quanto a ‘arte de rua’ são ‘arte urbana’ e ‘intervenção urbana’.
- 48 *Graffiti*: a definição de *graffiti*, em sentido amplo, inclui qualquer tipo de inscrição, escrita ou desenho. O *modern graffiti*, de origem estadunidense, envolve especialmente assinaturas (*tags*) de variados níveis de complexidade e personagens.
- 49 Estêncil: “recorte em negativo em folha de papel, papelão ou plástico resistente, também chamado *máscara*, colocado contra a parede a ser marcada. A *máscara* e a parede recebem um jato de tinta monocromática, deixando, mediante os recortes, a marca, os dizeres e o desenho, como um carimbo”. (PROSSER, 2010, p. 49).
- 50 Arte de rua: ver nota 52.
- 51 *Throw-up* ou *bomb*: “assinatura rápida, simples, com poucos traços, geralmente em duas cores e duas dimensões”. (PROSSER, 2010, p. 52).
- 52 *Bubble letters*: *throw-up* ou *bomb* com letras arredondadas.
- 53 *Wild-style*: “assinatura em várias cores, em três dimensões, cujas letras são complexizadas e entrelaçadas”. (PROSSER, 2010, p. 52).
- 54 Lambe-lambe: “desenhos, poemas, manifestos ou colagens reproduzidos em papel, geralmente mediante a serigrafia, o estêncil ou a fotocópia (há alguns feitos à mão) e então colados sobre paredes e outros suportes urbanos. Além das mensagens do lambe-lambe em si, altamente críticas, líricas ou politizadas, a combinação de vários em um conjunto cria um mundo específico de significados”. (PROSSER, 2010, p. 49).
- 55 *Sticker*: “pequeno adesivo criado artesanalmente, em série ou não. É colado em placas de sinalização, lixeiras, portas de garagem e outros suportes geralmente em metal, pelas suas dimensões e pela sua fácil aderência”. (PROSSER, 2010, p. 52).
- 56 Para Bardin, fazer uma análise temática “consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença ou frequência podem significar alguma coisa” com referência ao objeto escolhido. Isso, porque “o tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto” ou de uma imagem e é “geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, atitudes, valores, crenças, tendências etc.”. (BARDIN, 2007, p. 111).
- 57 *Parangohélicos* – termo que se refere aos parangolés, criados pelo artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, na década de 1960.