

JOSÉ AUGUSTO ALVES NETTO

“Arte e História: as imagens de Irati nas representações plásticas de Dario “Primo” Araújo”.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História. Programa Associado de Pós-Graduação em História UEM/UEL. Linha de pesquisa: Cultura e Poder. Mestrado em História Social. Orientadora: Professora Dr^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

MARINGÁ
2004

JOSÉ AUGUSTO ALVES NETTO

“Arte e História: as imagens de Irati nas representações plásticas de Dario “Primo” Araújo”.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História. Programa Associado de Pós-Graduação em História UEM/UEL. Linha de pesquisa: Cultura e Poder. Mestrado em História Social. Orientadora: Professora Dr^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

MARINGÁ
2004

EPÍGRAFE

*“Não obstante o que por vezes parecem pensar os principiantes,
os documentos não aparecem aqui e ali,
pelo efeito de um qualquer imperscrutável desígnio dos deuses.
A sua presença ou a sua ausência nos fundos dos arquivos,
numa biblioteca, num terreno,
dependem de causas humanas
que não escapam de forma alguma à análise,
e os problemas postos pela sua transmissão,
longe de serem apenas exercícios de técnicos, tocam,
eles próprios, no mais íntimo da vida do passado,
pois o que assim se encontra posto em jogo
é nada menos do que a passagem
da recordação através das gerações” (BLOCH, M.)¹*

¹ In: LE GOFF, História e memória. 1992:544.

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho para minha mãe Maria Aparecida Alves, D^a Cida, que com extrema paciência e sabedoria, adquiridas na dura escola da vida, soube entender, os meus devaneios, desvarios e impaciências. Outra pessoa a quem dedico é minha filha, Julia Boriça Alves, que na sua pouca idade ainda não compreende as minhas ausências. Depois dessa empreitada espero conseguir estar mais presente.

AGRADECIMENTOS

Aproveito o ensejo para dedicar também aos meus amigos, uns bastante presentes, outros infelizmente, já ausentes, e peço desculpas por, sem querer, esquecer de alguém, nesse quesito a culpa é só minha. Tenho uma saudade louca dos tempos da graduação em História, na UEM, na década de oitenta, que para alguns foi uma década perdida, mas que para mim, foi a década. Nela aprendi a valorizar a amizade e a cultivar a fraternidade entre os companheiros. Por isso dedico esta dissertação a alguns amigos do peito, todos importantes em algum momento da minha caminhada, então vá lá: ao Antonio Carlos Martins, o nosso querido Magalhães, que tão cedo nos deixou, essa é pra você!; ao porra-louca de tempo integral e dedicação exclusiva, Clóvis Pedrinho; ao João Laércio Lopes Leal, que desde os tempos de dureza sempre arruma agenda para uma elucubração etílica; ao Tony Kira; ao Henrique Manoel; ao Zé Henrique Rollo, erudito e desvairado; ao Antônio Simões Gomes, o Batata, dodecafônico de tendência Arrigo Barnabeniana; ao Marco Mello, mecenas curitiboca, ao José Roberto Braga Portella, o Peninha; ao casal cumpadre e comadre, Hudson Siqueira Amaro e Isabel Cristina Rodrigues; ao Reginaldo Benedito Dias; a Simonéia Sanches Gomes, a risada mais gostosa do mundo; a Sandra Denipoti; ao casal Beto e a Cíntia Vizzoto; ao Jairo de Carvalho, ao Alberto Fernandes Branco, ao Marcos Antonio Amboni Lucizano, o Marcão marcão; ao Osmair Bittencurt, o Grandão, seu pastel é massa!; ao José de Almeida, o Zelito, eterno na Biologia; ao Alexandre Fattori, ao casal, Raul Marcel Garcia e Sandra Sato; ao Rodrigo Fiorin Soprani; ao Paulo Rogério Torrado, quanto filme nós queimamos!; a Maria Angélica Martins; a Adriana Helena do Nascimento; ao Robson Neves Ulbricht; ao Kleber Ávilla; a todos vocês, da chapa do DCE da UEM “Senti Firmeza”, aquele abraço!

Dedico essa dissertação também aos amigos de Irati e da Unicentro - campus Irati, a Nelsi Antonia Pabis, a Luisa Nelma Fillus, ao Oscar Edgardo Navarro Escobar, a Roseli Sembai, ao Mário Menon, a Ana Lea Macohon; ao Roberto Navarro; a Isis Luziele Felix Cararo, ao Edson Márcio Thomaz, a Maristela Bida, a Elaine, Batatinha; ao Sr. José Maria Grácia Araújo, a Sr^o Liana Araújo, a Isaíra Rodrigues dos Santos, da Folha de Irati, ao Josselito Marcio Alves, ao Marcelo Coelho, a Marise, e de Guarapuava, ao Paulo Guilhermetti; a Marion Stremmel; a Romilda Chicowski; a Rosi Mariana Kaminski Pissi, vocês também fazer parte dessa massa!

Com especial apreço, ao Sr. Dario Araújo (in memoriam), que nas poucas vezes que estivemos juntos, demonstrou uma sabedoria que só quem viveu muito possui. Obrigado!

Aos colegas do mestrado, Mateus Seigo Sagai, Patrícia Bastos, Cacilda Estevão Reis, Paulo Friedrichs Adam, Márcia Regina Lupion, Renato Moscatelli, como mutantes, no fundo sempre sozinhos, seguimos o nosso caminho!

Aos professores do mestrado UEL/UEM, Jurandir Malerba, Andréas Leonardus Doeswijk, Evandir Codato, Silvia Helena Zanirato, João Fábio Bertonha, Silvia Cristina Martins de Souza, Lúcio Tadeu Mota, pedras que rolam não criam limo!

A professora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, que sem me conhecer anteriormente, apostou e arriscou a sua orientação em meu projeto, resgatando gentilmente, e com firmeza, a capacidade que eu julgava perdida para essa empreitada acadêmica, o meu muito obrigado!. (Cá entre nós, a torcida contra era grande!) “Isso de a gente querer ser aquilo que a gente é, ainda vai nos levar além” (Leminski).

Ao meu irmão Júlio César Augusto Alves, você é mais importante do que eu deixo transparecer, e “distraídos venceremos!” (Leminski).

A meu pai, Darcílio Rosa Alves, (in memoriam) que na sua curta existência, pode me mostrar a riqueza contida nos livros.

“Ando meio desligado, eu nem sinto os meus pés no chão, ... eu nem vejo a hora de te dizer aquilo tudo que eu decorei ..., olho, e não vejo nada, mas por favor não me leve a mal ...” (Mutantes).

RESUMO

Nossa proposta é a de efetuar um estudo histórico conjugando as representações plásticas de Dario “Primo” Araújo e as abordagens sobre o contexto histórico do Paraná e da cidade de Irati entre os anos de 1920 a 1930, período que o artista retrata nas paisagens de sua infância e juventude.

O desafio reside em articular as abordagens sobre o contexto histórico da cidade e região em que o artista residiu a maior parte da vida, a inserção do Estado do Paraná nas primeiras décadas do século XX, bem como o papel dos imigrantes europeus nesse processo, e por fim desenvolver um estudo de como se deu a representação plástica criada pelo artista articulando esses elementos sociais, históricos e artísticos em suas obras.

O trabalho também consiste em se efetuar uma análise que contemple não apenas uma abordagem baseada nos cânones estabelecidos pela “História da Arte” clássica, no sentido de classificação em escolas e estilos, mas exercitar o ofício do historiador, seja no desenvolvimento de uma metodologia de investigação que privilegie as imagens tal qual as demais fontes, destacando os seus limites e possibilidades interpretativas, seja na análise do contexto histórico que propiciou ao artista produzir suas obras.

Palavras-chave: Representação, Paisagem, Paraná, Irati, Imagem.

ABSTRACT

Our proposal is the one of making a historical study conjugating the plastic representations of Dario "Primo" Araújo and the approaches on the historical context of Paraná and of the city of Irati among the years from 1920 to 1930, period that the artist portrays her/it in the landscapes of his childhood and youth.

The challenge lives in articulating the approaches on the historical context of the city and area in that the artist lived most of the life, the insert of the State of Paraná in the first decades of the century XX, as well as the European immigrants' paper in that process, and finally to develop a study of as she felt the plastic representation created by the artist articulating those elements social, historical and artistic in their works.

The work also consists of making an analysis to not just contemplate an approach based in the established canons by the "History of the classic Art", in the classification sense in schools and styles, but to exercise the historian's occupation, be in the development of an investigation methodology that privileges the images just like the other sources, detaching their limits and interpretative possibilities, be in the analysis of the historical context that propitiated the artist to produce their works.

Keywords: Representation, Landscape, Paraná, Irati, Image.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| EPÍGRAFE..... | 3 |
| DEDICATÓRIA..... | 4 |
| AGRADECIMENTOS..... | 5 |
| RESUMO..... | 7 |
| ABSTRACT..... | 8 |
| SUMÁRIO..... | 9 |
| QUADRO DE OBRAS DE PRIMO ARAÚJO..... | 10 |
| QUADRO DE OUTRAS IMAGENS..... | 12 |
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO I – A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA HISTÓRICA. | 36 |
| <i>Representações do território brasileiro.....</i> | 38 |
| <i>O sentido histórico e a imagem fotográfica.</i> | 56 |
| CAPÍTULO II - A MEMÓRIA VISUAL DE PRIMO ARAÚJO: PAISAGENS, TIPOS HUMANOS E O ESPAÇO CIDADINO. | 75 |
| <i>A paisagem e as intervenções do olhar.</i> | 82 |
| <i>Paisagens idealizadas</i> | 93 |
| <i>Visões de tipos humanos no seu cotidiano.</i> | 98 |
| <i>O espaço urbano rememorado.....</i> | 104 |
| CAPÍTULO III – OS IDEAIS CIVILIZADORES E A MODERNIDADE PARANAENSE. | 116 |
| <i>A ocupação do espaço e a “odisséia” imigrante.</i> | 118 |
| <i>A ânsia política pela modernidade.....</i> | 127 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 138 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 144 |

QUADRO DE OBRAS DE PRIMO ARAÚJO

| | |
|--|-----|
| ÓLEO SOBRE TELA, COMPOSTO COM ISOPOR® E OUTROS MATERIAIS. SEM DATA; 150X80 CM. | 54 |
| QUADRO 01 - "RIOZINHO" - ÓLEO SOBRE TELA, COMPOSTO COM ISOPOR® E OUTROS MATERIAIS. S/D, DIMENSÕES: 150 CM X 80 CM. | 87 |
| QUADRO 02 - ÓLEO SOBRE TELA, COMPOSTO COM ISOPOR® E OUTROS MATERIAIS. - SEM DATA; APROX. 150X80 CM. | 89 |
| QUADRO 03 - ÓLEO SOBRE TELA, COMPOSTO COM ISOPOR® E OUTROS MATERIAIS. - SEM DATA; APROX. 150X80 CM. | 90 |
| QUADRO 04 - ÓLEO SOBRE TELA, COMPOSTO COM ISOPOR® E OUTROS MATERIAIS. - SEM DATA; APROX. 80X150 CM. | 91 |
| QUADRO 05 - PAISAGEM IDEALIZADA. ALTO RELEVO EM ISOPOR® . DIMENSÕES: 1,10 X 1, 65 – S/D. | 93 |
| QUADRO 06 - PAISAGEM IDEALIZADA. ALTO RELEVO EM ISOPOR® . DIMENSÕES: 1,10 X 1, 65 – S/D. | 94 |
| QUADRO 07 - PAISAGEM REGIONAL. ALTO RELEVO EM ISOPOR® /C LÂMINAS DE MADEIRA. DIMENSÕES: 1,10 X 1, 65 – S/D. | 94 |
| QUADRO 08 - PAISAGEM IDEALIZADA. ALTO RELEVO EM ISOPOR® . DIMENSÕES: 1,10 X 1, 65 – S/D. | 95 |
| QUADRO 09 - PAISAGEM IDEALIZADA. ALTO RELEVO EM ISOPOR® . DIMENSÕES: 1,10 X 1, 65 – S/D. | 95 |
| QUADRO 10 - CÃES PERDIGUEIROS – ISOPOR® EM ALTO RELEVO. DIMENSÕES 2,00 X 1,00 – S/D. | 96 |
| QUADRO 11 - CABEÇA DE CAVALO – ALTO RELEVO EM ISOPOR® – DIMENSÕES 0,30 X 0,40 CM – S/D. | 97 |
| QUADRO 11 - CABEÇA DE CAVALO - DETALHE DE PERFIL | 98 |
| QUADRO 12 - TRABALHADORES DA SERRARIA, CONFECCIONADO EM ÓLEO SOBRE TELA, COM 1,10 X 0,60 CM | 99 |
| QUADRO 13 - MENINO CHORANDO JUNTO AO SEU CÃOZINHO. ÓLEO SOBRE TELA, COLAGEM DE OBJETOS - DIMENSÕES: 0,55 X 0,75 | 101 |
| QUADRO 14 - MENINA BRINCANDO COM SEU CACHORRINHO – ÓLEO SOBRE TELA – DIMENSÕES 0,90 X 0,55 – S/D. | 102 |
| QUADRO 15 - BAILE DE GALA – ÓLEO SOBRE TELA, DIMENSÕES 104 X 182 CM, S/D. | 103 |
| QUADRO 16 - RUA VELHA - CRAYON S/ PAPEL, 42 X 57,5 CM, 1970. – ACERVO FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE IRATI. | 105 |
| QUADRO 17 - CRAYON S/ PAPEL, 42 X 57,5 CM, 1970. – ACERVO FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE IRATI. | 106 |

| | |
|---|-----------|
| QUADRO 18 - CRAYON S/ PAPEL, 42 X 57,5 CM, 1970. – ACERVO FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE IRATI. | 11 107 |
| QUADRO 19 - CRAYON S/ PAPEL, 42 X 57,5 CM, 1970. – ACERVO FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE IRATI. | 108 |
| QUADRO 20 - CRAYON S/ PAPEL, 42 X 57,5 CM, 1970. – ACERVO FUNDAÇÃO CASA DA CULTURA DE IRATI. | 109 |
| QUADRO 21 - “RUAS DE IRATI” - ÓLEO S/ TELA, S/D. ACERVO PARTICULAR. | 111 |
| QUADRO 22 - MOEMA (INSPIRADO EM VICTOR MEIRELES DE LIMA) – QUADRO EM ALTO RELEVO COM ISOPOR® , DIMENSÕES: 1,00 X 0,65 S/D | 113 |
| QUADRO 23 - PRETA VELHA – ALTO RELEVO EM ISOPOR® , 0,55 X 0,90 CM, S/D. | 114 |
| QUADRO 24 - PRETO VELHO – ALTO RELEVO EM ISOPOR® , 0,55 X 0,90 CM, S/D. | 115 |

QUADRO DE OUTRAS IMAGENS

| | |
|---|-----|
| FOTO 01 - _CINE TEATRO CENTRAL DE IRATI, INAUGURADO EM 1920. FOTO ACERVO PARTICULAR DO SR. JULIO WASILEWSKI. | 58 |
| FOTO 02 - _CINE TEATRO CENTRAL DE IRATI, INAUGURADO EM 1920. FOTO ACERVO PARTICULAR DO SR. JULIO WASILEWSKI. | 60 |
| FOTO 03 - _CINE TEATRO CENTRAL DE IRATI, APROXIMADAMENTE EM 1940. FOTO ACERVO PARTICULAR DO SR. JULIO WASILEWSKI. | 61 |
| FOTO 04 - _CINE TEATRO CENTRAL DE IRATI, APROXIMADAMENTE EM 1936. FOTO ACERVO PARTICULAR DO SR. JULIO WASILEWSKI. | 62 |
| FOTO 05 - PADARIA IRATY, EM 1917. FOTO ACERVO PARTICULAR DO SR. JULIO WASILEWSKI. | 63 |
| FOTO 06 - SR. PRIMO ARAÚJO EM SETEMBRO DE 1970. FOTO ACERVO DA SRª LIANA ARAÚJO. | 64 |
| FOTO 07 - SR. PRIMO ARAÚJO EM SETEMBRO DE 1970. FOTO ACERVO DA SRª LIANA ARAÚJO. | 65 |
| FOTO 08 - JORNAL FOLHA DE IRATI – AGOSTO DE 1997. | 73 |
| FOTO 09 - JORNAL FOLHA DE IRATI – SETEMBRO DE 1998 | 74 |
| FOTO 10 - IMAGEM DA CIDADE EM 1907 | 111 |
| MOEMA, 1866 ÓLEO SOBRE TELA 129 X 190 CM MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (SP) | 112 |
| FOTO 11 - VISTA AÉREA DA CIDADE DE IRATI – 1994 | 133 |
| MAPA DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DO MUNICÍPIO DE IRATI. | 134 |
| FOTO 12 - ANTIGA ESTAÇÃO 1889. | 135 |
| FOTO 13 - IMAGEM DA CIDADE EM 1907. | 136 |

INTRODUÇÃO

As pinturas elaboradas por Dario “Primo” Araújo* acerca da paisagem e dos tipos humanos da cidade de Irati e seus arredores constituem o principal objeto dessa investigação. Por meio delas buscamos perceber o modo como o artista reconstituiu a memória da ocupação e do desenvolvimento do espaço urbano processado no Estado do Paraná, entre as décadas de 1920 e 1930.

A percepção da memória visual, em particular daquela representada através da produção pictórica, impõe a delimitação do universo a ser pesquisado e a sua temporalidade. Nesse sentido, deve-se esclarecer que Primo Araújo viveu a maior parte de seus 97 anos em Irati, no centro-sul do Estado do Paraná, e que parte significativa de sua obra se ocupa da retomada de imagens caras às suas memórias de juventude, vivenciadas entre os anos 20 e 30, mas expressas através de pinturas, gravuras e esculturas nos anos 70 e até meados de 80 do século XX.

Embora Primo mantenha-se ativo até aproximadamente os anos oitenta, suas paisagens e tipos sociais remetem à Irati dos anos 20 e 30, e suas obras assumem um notável olhar memorialista. Nesse sentido, interessa-nos desvelar como essa produção torna-se reveladora de uma memória social partilhada por outros habitantes da cidade que identificam suas lembranças com as imagens representadas por Primo Araújo, como sugerem em depoimentos as pessoas que vivenciaram o período.²

Para Roger Chartier (1990) as mais diversas percepções do social não são de forma alguma discursos neutros ou destituídos de sentido político, valores éticos ou referenciais culturais. Assim, também as imagens surgem repletas de mensagens e representações acerca da cultura e do seu tempo histórico.

* Passaremos a adotar a alcunha “Primo” para denominar o Sr. Dario Araújo, tendo em vista que desde a sua chegada a Irati, em princípios da década de 1910, foi prontamente denominado de Primo pelos amigos que fizera recentemente, isso se deveu ao grau de parentesco de um morador da localidade, o Sr. Lotário Veiga. Esse apelido o acompanhou até o final de sua vida.

² Um exemplo desse tipo de depoimento pode ser observado quando de nossos contatos com o grupo da U.A.T.I. – Universidade Aberta para a Terceira Idade – UNICENTRO – Campus de Irati, em 1999.

De acordo com o autor, as representações do mundo social são fruto dos conflitos e das batalhas ideológicas ocorridas entre os diferentes grupos que constituem as sociedades, nesse sentido, a realidade social é uma construção vitoriosa em detrimento de outra visão, ou entendimento, de outras possibilidades de explicação do real.

“As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (...) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para aos próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...) Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social (...) muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.” (CHARTIER, 1990:17).

Perceber a realidade na qual se está inserido não é uma atitude ingênua ou descomprometida, tendo em vista a questão da produção de discursos que justifiquem determinada situação em detrimento de outras. Para o autor essa manifestação é passível de percepção através dos conteúdos dos discursos que os indivíduos proferem e que servem para justificar determinadas práticas.

Afirma CHARTIER que haveria uma falsa divisão na compreensão do que seria o campo da história envolvendo determinado grupo ou meio, para ele a dicotomia *“objetividade das estruturas”* versus *“subjetividade das representações”* também é uma forma de se mascarar os discursos e distanciá-los do real. Para o pesquisador conseguir romper com essa barreira impeditiva da compreensão do real, faz-se necessário que entenda como os discursos são forjados no interior de cada grupo ou meio em que estão inseridos os agentes sociais. Esse procedimento é por ele denominado *“esquemas geradores das classificações e das percepções”*.

Nesse sentido, a busca pela compreensão da realidade também passa pela *“noção de representação coletiva”* o que pressupõem articular diferentes componentes explicativos de forma a elaborar um quadro referencial suficientemente claro para perceber as nuances apresentadas nos discursos que justificam as diferentes formas de representação. Para ele, os discursos

elaborados pelos diversos agentes sociais, conscientemente ou não, justificam a sociedade em que vivem.

Pautando-se em Cassirer e Panofsky, o autor apropria-se do termo “função simbólica” no sentido de confrontar os diferentes aspectos que permitem compreender o real. Assim, por exemplo, os elementos explicativos contidos nos símbolos lingüísticos, nas alegorias mitológicas ou na religião, servem como mediadores na busca por esse entendimento. Segundo CHARTIER, as categorias e processos que auxiliam a compreender as representações são denominadas “formas simbólicas”.

“Propomos que se tome o conceito de representação num sentido mais particular e historicamente determinado. A sua pertinência operatória para tratar os objetos aqui analisados resulta de duas ordens de razões. Em primeiro lugar, é claro que a noção não é estranha às sociedades de Antigo Regime, pelo contrário, ocupa aí um lugar central. (...) As definições antigas do termo (...) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção racial entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém.” (CHARTIER, 1990:20).

Para o autor, é necessário se resgatar a historicidade do termo representação, tendo em vista que ele é historicamente determinado, não sendo uma mera criação surgida do nada. Nas sociedades do Antigo Regime francês, a apresentação das ações da realeza e da nobreza se pautavam fortemente na compreensão da representação das ações por eles empreendidas. Existiriam então duas famílias de sentidos, uma como uma “*distinção racial entre aquilo que representa e o que é representado*” e outra como “*representação de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém*”.

“A relação de representação – entendida, deste modo, como relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme – modela toda a teoria do signo que comanda o pensamento clássico e encontra a sua elaboração mais complexa com os lógicos de Port-Royal. Por um lado, são as suas modalidades variáveis que permitem distinguir diferentes categorias de signos (...) e que nos permitem caracterizar o símbolo (...) na sua

diferença relativamente a outros signos. Por outro lado, ao identificar as duas condições necessárias para que uma relação desse tipo seja inteligível (...) o conhecimento do signo enquanto signo (...) e a existência de convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa -, a Logique de Port-Royal coloca os termos de uma questão histórica fundamental: a da variabilidade e da pluralidade de compreensões (...) das representações do mundo social e natural propostas nas imagens e nos textos antigos.” (CHARTIER, 1990:21).

Imagem presente, objeto ausente, reside aí a compreensão dos signos sociais, das convenções sociais que os regulam, bem como a diversidade de possibilidades de compreensão do mundo, seja esse mundo social ou natural. Um exemplo disso é a profusão de imagens e textos que buscam “representar” as sociedades antigas.

“(...) note-se que a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado, é pervertida pelas formas de teatralização da vida social de Antigo Regime. Todas elas tem em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação (...) Ao tratar da imaginação, Pascal põe a nu esse funcionamento da <mostra> que leva a crer que a aparência vale pelo real (...) Mas lidando apenas com ciências imaginárias, é-lhes necessário lançar mão desses vãos instrumentos que impressionam a imaginação daqueles com que tem de tratar; e é deste modo, que se dão ao respeito. A relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação (...) Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata” (CHARTIER, 1990:21/22).

Na representação da sociedade do Antigo Regime, é mais eficiente o aspecto exterior de determinado sujeito ou situação do que a sua essência constitutiva, ocorre uma teatralização da vida social, segundo ele “a aparência vale pelo real”.

“(...) Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um <ser-apreendido> constitutivo da sua identidade.” (CHARTIER, 1990:23).

O exemplo da compreensão da teatralização ocorrida no Antigo Regime é interessante pois permite utilizar essa percepção em outros momentos, o que

nos dá uma base explicativa satisfatória para explicar distintos tipos de sociedade, suas estratégias de dominação, as diferentes posições sociais e seus diversos atores, o que no fundo nos permite apreender um pouco mais à respeito das variadas identidades dos sujeitos envolvidos nesse processo.

O retorno às antigas significações, segundo CHARTIER, possibilita uma melhor forma de se pensar o atual conceito de representação. Para se compreender esse processo o autor indica três modalidades nesta relação com o mundo social: “*o trabalho de classificação e delimitação*”; as práticas para se reconhecer uma identidade social, e “*as formas institucionalizadas*”. Nesse sentido, as diferentes variáveis são desnudadas o que torna possível dimensionar a complexidade desse movimento de percepção do mundo social.

Nessa linha de argumentação, Sandra Pelegrini salienta que as representações pictóricas enquanto formas de expressão humana, não podem ser entendidas como “reflexos” da sociedade ou do mundo social em que emergiram. “*Seu projeto é mais complexo do que possam supor as análises assentadas apenas no desvelar do conteúdo formal. Elas expressam os desejos de seus produtores e o diálogo que estabelecem com múltiplas tendências artísticas*”. Tal reconhecimento evidencia “a necessidade de se enveredar pelo conteúdo objetivo das obras e por sua carga subjetiva, ambos inseridos nos horizontes históricos de sua formulação”. Sob essa ótica a autora propõe que a abordagem que se ocupe da análise da obra de arte (da pintura, em particular) procure perceber a obra no contexto em que emergiu, como “*expressão de uma dada memória*” e “*de uma intencionalidade plástica*”. Em outras palavras, a autora salienta a necessidade de se “*adotar um procedimento cuja essência procure captar a visualidade enquanto dimensão da própria historicidade*” (PELEGRINI, 2003: 46).

Nessa direção, torna-se salutar retomarmos outro conceito igualmente importante para o desenvolvimento desse estudo, qual seja, o de memória cujo componente é fundamental para a apreensão do mundo em que estamos inseridos. LE GOFF já afirmara quão imperativa é a necessidade de se reordenar as informações, lembranças, sentimentos e vivências por nós

experimentadas ao longo de nossa existência. O próprio ato de lembrar, segundo o historiador, já constitui um processo de reordenamento de nossas vidas. *“Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui” (LE GOFF, 1992:424).*

Dessa forma, quando nos referimos à memória englobamos vários aspectos de disciplinas distintas que estudam o homem, tais disciplinas podem ser as de cunho físico-biológico, como a biologia, a psicologia, enfim, até chegarmos às Ciências Humanas, como a antropologia, a sociologia e a história. Cada uma dessas disciplinas estuda um aspecto peculiar da memória, o que não impede um diálogo entre essas diferentes áreas. Segundo LE GOFF, quando do estudo dos “fenômenos da memória” detecta-se um esforço de reordenamento qualitativo por parte dos sujeitos estudados, é o caso da memória seletiva, que trás à tona apenas as recordações mais felizes vividas pelas pessoas, os momentos desagradáveis não são valorizados.

A memória pode ser vista até mesmo como um “comportamento narrativo” pois é o ato de narrar ao outro um evento ou situação sem que o ouvinte estivesse participando diretamente daquele acontecimento, dessa forma o ato de narrar determinada situação cumpre um papel social importante pois serve para justificar determinado posicionamento ou prática desenvolvida por determinada sociedade.

“As ligações entre as diferentes formas de memória podem, aliás, apresentar caracteres não-metafóricos, mas reais. Goody, por exemplo, observa: “Em todas as sociedades, os indivíduos detêm uma grande quantidade de informações no seu patrimônio genético, na sua memória a longo prazo e, temporariamente, na memória ativa” [1977 a, p. 35] (LE GOFF, 1992:425).

Considerando a existência de vários tipos de memória, interessa-nos particularmente o da memória coletiva, cujo conteúdo é mantido e veiculado por grupos de indivíduos reunidos em clãs ou organizações mais complexas. Esses indivíduos constituem e preservam uma memória social através de práticas sociais como rituais ou códigos de conduta que permitem perpetuar

determinadas relações sociais. Destaque-se que nesse tipo de memória, a social, prevalece um registro de memória do estrato dominante da sociedade em que se insere. Todavia, cabe ao pesquisador perscrutar nos meandros da memória social, nas suas ausências e silêncios, as sonoridades das vozes de outros segmentos sociais .

Justifica-se assim, através da análise da memória, a possibilidade de se estudar o homem e suas ações no tempo e no espaço. Destaque-se o fato de que o exercício da memória não é privilégio somente das sociedades letradas, mas também muito difundido em sociedades em que a transmissão das práticas culturais se dá de forma oral, com uma particularidade e eficiências próprias da dinâmica social na qual estão sendo veiculadas. A memória oral e a memória escrita não se excluem pois são distintas, únicas e detentoras de características de disseminação particulares. *“O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.” (LE GOFF, 1992:426).*

Para o pesquisador, a memória se apresenta sob dois aspectos, “os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador” (LE GOFF, 1992:535). Percebe-se aí uma outra concepção sobre o que seriam os materiais com os quais o historiador trabalha. Essa nova concepção perpassa todo o debate historiográfico que revolucionou a pesquisa, quando abriu a possibilidade de trabalhar com novos objetos, novas abordagens e novas problemáticas.

“Todavia, se a concepção de documento não se modificava, o seu conteúdo enriquecia-se e ampliava-se. Em princípio, o documento era sobretudo um texto. No entanto, o próprio Fustel de Coulanges sentia o limite desta definição. Numa lição pronunciada em 1862 na Universidade de Estrasburgo, declarou: “Onde faltam os documentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história” [ed.1901, p. 245]. (LE GOFF, 1992:539).

Reportando-se a Fustel de Coulanges, LE GOFF resgata o debate que situou a noção de documento, e retira dali novos elementos que nos auxiliam a

perceber quão dinâmico é esse processo de definição conceitual. Bebe na fonte da historiografia clássica através de um de seus maiores representantes e apresenta uma nova definição do termo.

Importante é a afirmação de que o historiador não só constrói e percorre os seus caminhos durante a pesquisa como também os documentos necessários para pavimentar esse percurso. *“Esta revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos;” (LE GOFF, 1992:541).*

Com essa nova percepção sobre a materialidade do documento, ampliam-se as possibilidades explicativas, ultrapassando os limites impostos pela antiga história política que privilegiava somente a camada dominante da sociedade. Os anônimos ganham voz e vez, e os pesquisadores se deparam com um vasto potencial de investigação juntamente com a ampliação do universo de pesquisa. Surge a história descontínua em detrimento da história linear, acrítica. A esse movimento LE GOFF denomina *“revolução documental”*.

Certamente, os modelos macro-explicativos da história são importantes para que o pesquisador tenha algumas balizas referenciais necessárias para poder melhor apreender o seu objeto de estudo. Mas só isso não basta, para ele, é necessário que se trabalhe a problemática da pesquisa levando em consideração os diferentes elementos que a constituem, suas distintas características, seus diferentes sujeitos. No caso específico da presente pesquisa que se ocupa do estudo da produção pictórica de Primo Araújo, mais especialmente daquelas obras que remetem às imagens da cidade de Irati dos anos de 1920-30, evidencia-se uma delimitação espaço-temporal marcada pelos contornos da região centro-sul paranaense.

Talvez, como nos sugere Valdir Gregory, a complexidade de se estruturar um estudo no âmbito da chamada história regional resida justamente em articular os modelos explicativos mais gerais com as especificidades locais,

de modo a se perceber os diferentes níveis de interrelacionamento e de intensidade que permeiam o processo histórico. De acordo com o autor, “região” é uma “construção intelectual” que serve para evidenciar a insuficiente abrangência dos modelos explicativos generalizantes, pois que em uma mesma região coabitam diferentes atores sociais, divergentes percepções sobre o meio em que se está inserido, variados discursos que a justificam ou a repudiam, enfim, múltiplos elementos que não vão ser apreendidos em sua forma total, tendo em vista a sua multiplicidade (GREGORY, 1996:330/331).

Ciro F. Cardoso³, discute a problemática do espaço levando em conta os atuais debates que permeiam essa questão, para ele as teorias antropológicas contemporâneas dão conta de uma dada espacialidade com uma especificidade tal que servem para mudar a perspectiva de espaço que até então o historiador dava como sólidas, segundo ele “*O que constitui o caráter espacial da realidade é, então, simplesmente a tetradimensionalidade do campo (as três dimensões espaciais e a dimensão temporal): não há espaços vazios que existam por si mesmos na ausência de um campo*” (CARDOSO, 1998: 07).

Nessa linha de raciocínio, a contribuição da teoria relativista serviu para incutir nas mentes do homem do século XX a idéia da não existência de espaços absolutos como anteriormente se concebia, para ele o espaço só pode ser compreendido na relação direta com seus conteúdos específicos.

“O espaço “psicológico” dos humanos não coincide com o euclidiano, ainda menos com o da física clássica ou da relatividade: ele é, por exemplo, anisótropo, já que a consciência humana estima diferentemente as dimensões horizontais e verticais (aquelas bem abaixo destas). A anisotropia dessa percepção - ligada às especificidades da história evolutiva da humanidade - desempenha um papel importante nas representações espaciais: arte, arquitetura; e, embora não o diga Havemann, também no recorte analítico do espaço em regiões” (CARDOSO, 1998: 08).

Os antropólogos têm uma percepção bastante sólida do que chamamos de “lugar”, para eles este termo congrega em seu interior duas concepções distintas porém complementares: a noção de concreto (ambiente físico) e a

noção de simbólico (memória/sentido). Nesse caso essa percepção serve como referência não só espacial e geográfica mas também de valores e de hierarquia frente ao grupo no qual os indivíduos estão inseridos, *“uma base de sentido para os que nele vivem e torna-se fundamento da inteligibilidade para a pessoa de outra cultura interessada em observar e entender aquela comunidade em que o lugar em questão foi construído”* (CARDOSO, 1998: 09).

De acordo com CARDOSO, o conceito *“lugar antropológico”* é mais interessante para os historiadores, pois permite perceber com mais intensidade os entrecruzamentos culturais e sociais contidos na questão da definição espacial, assim, *“Lugar é a idéia, parcialmente materializada (porque em parte inscrita concretamente no espaço, no território), que os habitantes têm de suas relações com seu território, com suas famílias e com os outros. Tal idéia é variável em parte, segundo as posições que indivíduos e grupos ocupam no sistema; e pode ser transformada em mitologia”* (CARDOSO, 1998: 14).

Nessa linha de abordagem, a análise da pintura de Primo Araújo nos induz a enveredar pela história do Paraná, principalmente pelas questões que envolveram os primeiros anos do século XX e assim traçar uma análise tripartite que contemple a questão do discurso paranista e sua possível influência sobre a produção artística paranaense (inclusive do artista aqui referido) e ainda, destacar a importância do reconhecimento da imagem pictórica como documento para a pesquisa histórica.

Para tanto, lançaremos mão das reflexões dos intérpretes da História do Paraná, em especial dos “paranistas” e alguns de seus comentadores. E, por outro lado, abordaremos autores que discutem as articulações entre a história e a memória, a representação artística e a cultura, destacando que o objetivo primeiro de nossa dissertação é o de através da análise histórica das obras de Primo Araújo apresentar um percurso criador do artista e detectar como o mesmo recompõe uma memória pessoal que encontra ressonância na comunidade que se vê identificada por seus contemporâneos afastando-nos de elaborar uma “História da Arte” do Paraná no sentido acadêmico de

³ CARDOSO, Ciro F. Repensando a construção do espaço. In: Revista de História Regional. Ponta Grossa, v. 3, n. 1, p.

classificação em escolas ou tendências artísticas, mesmo que para isso tenhamos que oportunamente nos utilizar de seus referenciais de análise.

Com relação à abordagem utilizada para circunscrever nosso objeto, bastante úteis foram as contribuições metodológicas de Jorge COLI⁴ e Zélia Lopes da SILVA⁵.

Segundo SILVA, o debate em torno da problematização das fontes históricas perpassou os seus estudos. Na busca por valorizar a fonte imagética objetivando retirar as simplificações ilustrativas, a autora apresenta o percurso metodológico por ela trilhado quando da confecção de seu trabalho sobre a ação dos representantes dos trabalhadores e industriais na Assembléia Constituinte ocorrida entre os anos de 1933/1934, onde além das clássicas fontes oficiais tais como atas de reuniões, documentos parlamentares, discursos, debates, enfim, no sentido de ampliar o alcance e sua análise, também se dedicou a estudar a iconografia produzida no período em que ocorreram essas ações políticas, em especial as obras de Tarsila do Amaral que tinham como tema os trabalhadores e a metrópole. O caminho por ela trilhado valorizou a análise iconográfica, buscando situar não só a obra, mas também procurando abordar a vivência do artista. A questão posta é a do debate em torno da natureza das fontes, para a autora a análise da obra de arte passa pela inscrição dos debates no campo do imaginário como algo distinto do real, segundo ela, *“colocando dessa maneira obstáculos ao uso dessa fonte pelo historiador uma vez que o seu ofício definia-se em torno do acontecido e não de elaborações que se inscreviam no campo das representações”* (SILVA, 1999:43).

A autora nos remete à discussão, por nós abordada, sobre a natureza das fontes históricas e qual a melhor maneira de tratá-la metodologicamente, essa ação consiste num desafio para o historiador pois o mesmo é levado a

7-23, verão 1998.

⁴ COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar. Historiografia brasileira em perspectiva. São Paulo: Contexto, 2001.

⁵ SILVA, Zélia Lopes da. Os dilemas da pesquisa: as fontes oficiais e a imagética. In: DI CREDDO, Maria do Carmo S. (coord.) Fontes históricas: abordagens e métodos. Assis/SP: Edunesp, 1996.

privilegiar a fonte escrita tendo em vista a falta de preparo teórico para uma discussão mais aprofundada.

Para tanto, a autora cita Ivan GASKELL⁶ e seu texto “História das Imagens”, onde é reforçada a idéia do despreparo teórico do historiador devido à falta de conhecimento técnico e erudição exigida por esse exercício.

“(...) a análise de algumas telas de Tarsila do Amaral passou pela leitura da bibliografia especializada que forneceu muitas pistas para esse trabalho. O recorte de sua obra foi feito a partir de outro caminho, diferente da classificação elaborada pelos especialistas de História da Arte que definem essa produção a partir dos movimentos que teriam originado o seu aparecimento – o movimento pau-brasil, antropofágico, etc.” (SILVA, 1999:44).

Além da documentação usualmente cotejada pelos historiadores, a autora aponta a necessidade de se buscar outros suportes teóricos de análise, em particular o produzido pela crítica especializada em História da Arte, o que segundo ela em muito auxiliou na execução de seu trabalho, ressalte-se porém que se objetivou não se limitar apenas aos movimentos artísticos tão comuns a esse tipo de estudo, a meta era ultrapassar essa limitação.

Nesse sentido, as imagens apresentadas pela artista alcançavam para a pesquisadora outros patamares explicativos, pois a partir do momento em que se procurou analisar o envolvimento da pintora com os movimentos políticos além do dos artísticos, foi possível compreender as representações produzidas por seu inconsciente e expressas em seus quadros. *“(...) as imagens plasmadas pela artista, (...) foram analisadas a partir do pressuposto que as consideravam resultantes de envolvimento da artista com as questões de seu tempo e também enquanto projeções de seu inconsciente” (SILVA, 1999:44).*

Para COLI, é preciso que os estudiosos das obras de arte desenvolvam um cabedal de conhecimentos prévios sobre história e história da arte que objetivamente os retirem, segundo ele, da atual e precária situação em que se encontram. Para ele, os estudiosos contemporâneos desconhecem o meio cultural no qual as obras foram produzidas, quais os artistas em que se inspiraram, ou até mesmo em que debate estético e/ou artístico estavam

inseridos, com que dialogavam. Chegou-se a essa situação por privilegiar-se as pinturas históricas apenas como ilustração de uma situação imaginária, que não encontraria correspondente no real, essa constatação, de acordo com o autor, encurtou o olhar de quem toma como objeto de estudo o século XIX, principalmente no que diz respeito à sua iconografia. Assim, sugere “...colocar de lado as noções e interrogar as obras. (...) é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas” (COLI, 2001:375).

Segundo o autor, ao estudioso cabe descer do pedestal acadêmico e interrogar com mais profundidade e propriedade as obras de arte que se quer analisar, deixando em segundo plano as regras que as situam em escolas ou movimentos estéticos e artísticos. Para ele os quadros são fruto de um esforço originado em um projeto de representação complexo, específico, e por isso mesmo difícil de delinear esquematicamente. Não cabe mais ao estudioso elaborar análises insuficientes carregadas de ideologismos, mas sim perscrutar a esfera de atividades dentre as várias possíveis, os movimentos artísticos, políticos e sociais, em que os artistas estavam inseridos. “Essa atitude não é “ingênua” ou culturalmente desarmada. Ao contrário, ela pressupõe uma revisão no saber. São – se se quiser – precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga sempre me pareceu mais fecundo do que o conceito que define” (COLI, 2001:375).

Nesses termos, salienta que se faz necessário ao pesquisador a humildade de se submeter à uma “revisão no saber”. Isso não significa abrir mão de convicções ou posturas teóricas, mas sim buscar apreender a diversidade explicativa que a obra de arte produzida pelos artistas possibilita, bem como tentar circunscrever quais outras tendências estéticas ou artísticas estavam dialogando no período em que foram produzidas as obras.

“Afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes – o oposto do dever escolar sem inspiração ao qual a idéia

⁶ GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, Peter (org.) – A escrita da história. Novas perspectivas. São

de “acadêmico” está com frequência ligada” (COLI, 2001:376). No entendimento desse historiador, o termo “acadêmico” qualifica a obra de arte sem levar em conta a riqueza de detalhes, técnicos e culturais, inscritos no momento histórico de sua produção. Muitos críticos não deram a devida atenção a esse quesito, razão pela qual a pintura acadêmica amargou um período de ostracismo e no qual se buscava explicar a obra pela obra sem se levar em consideração à diversidade e a complexidade de todos esses fatores.

“As grandes batalhas de Meirelles e Américo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta – no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas” (COLI, 2001:377). Em seu estudo, o autor analisa e contextualiza algumas das obras produzidas por dois grandes mestres brasileiros das artes plásticas do século XIX, Victor Meirelles e Pedro Américo, que também participaram desse movimento de renovação da pintura histórica, seja porque tiveram a oportunidade de conviver e estudar com alguns dos grandes mestres europeus do período, seja porque no Brasil influenciaram toda uma geração de artistas.

“Assim, desaprendemos que os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meirelles e Américo são tão constitutivos da imagem quanto das cores e as pinceladas. Um dos pontos importantes, é que a pintura do século passado – e não apenas a dita “oficial” – mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.

Os pintores jovens se inspiravam, citavam os mestres que os precederam. Mesmo aqueles que parecem romper de modo radical, como Manet, se não forem percebidos na perspectiva da história das imagens recorrente nas telas por eles produzidas, perdem, em muito, seu sentido. Foi a partir do impressionismo que a idéia de originalidade se modificou, e que realizar uma grande obra não significou mais orquestrar uma multiplicidade de imagens harmoniosamente organizadas numa grande superfície, fazendo apelo a um passado visual que nelas se insere, dentro de uma nova atualização” (COLI, 2001:376).

Ao estudar as obras desses dois artistas, COLI chama a atenção para um equívoco recorrente que os analistas cometem, que é o de enxergar em obras produzidas no passado valores próprios das sociedades contemporâneas, numa tentativa de “descobrir” o futuro através da leitura enviesada de obras do passado.

Para nós que estamos historicamente situados no alvorecer do século XXI, fica difícil ao apreciar uma obra de arte produzida em séculos anteriores dar conta de todos os percalços que incidiram desde o momento de sua concepção até o retoque final. COLI nos dá algumas pistas ao afirmar a existência de um intenso debate no século XIX sobre a História da Arte. Assim, obras do gênero da pintura histórica de grandes proporções, para nós aparentemente incompreensíveis, tem uma razão de ser e fazem parte de um intenso debate estabelecido entre os artistas que comumente dialogavam uns com os outros através das obras fruto de seu trabalho. Mesmo os gêneros mais abstratos de pinturas que surgiram já no final do século XIX, guardam em sua produção toda uma gama de referências e citações diretas e indiretas que podem nos auxiliar a considerar a obra em toda a sua gama de significados.

“O público de hoje, acostumado com a genialidade mais imediata, formalmente originalíssima e com referências culturais estritamente concentradas numa subjetividade, como no caso de Monet, Van Gogh ou Picasso, não sabe que até Manet as dimensões do quadro eram algo de essencial – só numa tela vasta podia eclodir a grande obra. E certamente também ignora as ambições da “pintura de História”, gênero então considerado como hierarquicamente superior aos outros – retrato, natureza-morta, paisagem – porque engloba todos, numa articulação complexa, arduamente obtida” (COLI, 2001:376).

Até meados do século XIX, somente as pinturas de grandes proporções é que eram consideradas o suporte digno para uma obra de cunho histórico, principalmente as que retratavam guerras e batalhas, justamente por causa de suas grandes dimensões conseguir englobar os mais diferentes gêneros até então produzidos. Nesse sentido em uma pintura histórica que representa uma cena de batalha, por exemplo, estão contidos todos os outros gêneros tais como a paisagem (local onde se desenrola o acontecimento), o retrato (ao inserir com bastante nitidez o semblante dos personagens principais envolvidos no conflito) e em muitos casos a mistura desses elementos com alguma passagem mítica (os mitos gregos eram utilizados com bastante competência) ou religiosa proveniente das parábolas cristãs. O público do período rapidamente identificava essas citações e elogiava ou repudiava as obras de

acordo com o posicionamento adquirido através do debate estabelecido pelos artistas e a crítica dita especializada.

Do ponto de vista dos especialistas, a citação ou a referência ao passado não podem ser considerados *pastichos originados pela falta de imaginação*, muito pelo contrário, devem ser apreendidos como *um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurge numa outra relação* (COLI, 2001:377). Aliás, as citações são importantes elementos discursivos que dão à obra de arte um posicionamento bastante contemporâneo e até mesmo crítico em relação ao momento histórico em que se vive. Representar uma batalha ocorrida quando das Guerras Médicas, por exemplo, também serve para criticar e apresentar à população em geral os horrores das guerras que assolavam o território europeu.

Buscamos, portanto, apresentar o artista e sua obra, demonstrar a sua inserção no universo sócio-cultural do seu tempo, detectando as possíveis relações que estabeleceu com tendências artísticas do período e, por último, proceder a uma análise detalhada dos elementos compositivos das telas selecionadas.

Outra contribuição valiosa é a de Marcos Napolitano DE EUGÊNIO⁷ quando propõe que se efetue uma análise da fonte imagética pautada pelo cotejamento dos seguintes aspectos: Intencionalidade: a mensagem ou a idéia-força por trás de uma obra, a perspectiva do criador em primeira instância; Comunicabilidade: a capacidade da linguagem constitutiva da obra em confirmar e difundir as idéias que a nortearam, dentro de uma determinada receptividade social (ou não); Intertextualidade: a conexão entre as obras/artistas entre si: suas linguagens, estilemas, motivos, técnicas, etc; Contextualidade: a relação da obra/artista com o contexto social, em toda sua complexidade: tanto o contexto mais amplo, como o contexto específico vivenciado pelo artista, cuja obra se insere; Materialidade: a obra em si, seus elementos técnicos, seus materiais artísticos básicos, sua estrutura significativa

⁷ DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. História e arte, história das artes, ou simplesmente história? In: Simpósio Nacional da Associação Nacional de História / História: fronteiras / Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP: ANPUH, 1999.

e seus parâmetros de afirmação estética; Receptividade: as diversas formas de recepção de uma obra e de um artista, por meio de públicos concretos, situados no tempo e no espaço (DE EUGÊNIO, 1999:108)

Em outras palavras, DE EUGÊNIO delinea toda uma série de diferentes componentes que estão inseridos em uma obra de arte, e que à primeira vista não são perceptíveis, a apresentação dessa gama de aspectos interpretativos nos dá uma base teórica que nos auxilia a detectar as tramas por onde foram compostas a obra e as peculiaridades específicas contidas em cada produção.

Parafraseando Louis Marin, “*o legível e o visível tem fronteiras e lugares em comum*”⁸, essa afirmação guarda em si uma gama inesgotável de possibilidades de discussões e questionamentos a respeito da natureza peculiar da arte, enquanto uma das expressões da cultura humana, pois simboliza um dos embates que os estudiosos das Ciências Humanas vem travando ao longo dos anos a respeito da questão da subjetividade, objetividade, e autenticidade das produções artísticas. No âmbito desse amplo leque de possibilidades explicativas e interpretativas, a História, por meio de modelos explicativos e metodologias de abordagem, tem buscado desvendar os segredos da Arte contribuindo nesse debate. No entanto ainda não conseguiu definir consensualmente qual é o seu papel frente a arte, frente a esse processo em permanente renovação. Se a arte é um dos indícios da manifestação cultural das sociedades humanas e se é correto afirmar que as sociedades estão em permanente mutação, então é correto afirmar que a história ao longo dos tempos também vai elaborar diferentes meios explicativos para poder enfrentar todas essas novas situações.

Nesse campo inesgotável de possibilidades de pesquisa, temos interesse particular pelas produções artísticas, pois entendemos que os artistas plásticos conseguem expressar, através de uma linguagem singular, os sentimentos e as mazelas humanas. Para isso, utilizam-se das linhas, planos, texturas, volumes, cores e formas. A arte também lança mão de recursos

⁸ MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639, in: CHARTIER, Roger (org). Práticas da leitura. - 2ª ed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001:117.

metafóricos e de elementos compositivos que buscam manifestar diferentes visões de mundo, escolas estéticas e habilidades estilísticas distintas.

O desafio para o historiador é o de conseguir inferir sua análise trabalhando com fontes que exigem formas diferenciadas de leitura. Nessa direção recorreremos às afirmações sobre o *legível* e o *visível* as *fronteiras* e os *lugares* pois todos esses termos constituem interesse de investigação por parte do historiador. O *legível* está articulado não só ao que está escrito em um texto, mas também com o que está inscrito sobre qualquer superfície, (além da do papel), cabe ao historiador perscrutar as nuances, as especificidades, as entrelinhas, afinal de contas muitos documentos foram considerados como tal não só pelo fato de estarem escritos, mas também pelo fato de significarem algo além do escrito, e o registro poderia se apresentar de outra maneira. O *visível* está vinculado diretamente com o perceptível, não só em relação ao que se apresenta à primeira vista, mas o que está além dessa impressão superficial. No decorrer da história, quantos documentos não foram produzidos justamente para ocultar uma informação e simplesmente passar despercebido dos olhos alheios? Com relação às *fronteiras*, essas podem tanto indicar limites geográficos, concernentes a questão da delimitação territorial, quanto também demarcar até onde alcançam as manifestações filosóficas do pensamento humano. Dentro dessa seara o investigador da história posiciona-se e estabelece suas conexões explicativas.

Houve um tempo, em passado recente, que os historiadores não admitiam trabalhar com fontes imagéticas justamente por acreditarem que a única fonte que seria possível de se trabalhar no âmbito da história seria a escrita. Os debates giravam em torno da veracidade ou não do que estava escrito, registrado. Então, se uma pintura ou gravura produzida por um artista “representasse” alguma importante passagem histórica, como o artista poderia ter certeza da veracidade daquilo que havia produzido? Ele estava presente ao desenrolar do acontecimento? Na maioria das vezes não, então a sua manifestação não seria digna de atenção por parte dos estudiosos, já que não expressava a verdade. Com o passar do tempo, juntamente com o

desenvolvimento da pesquisa histórica, novos questionamentos foram surgindo. Especialistas começam a indagar se o documento escrito reproduziria fielmente aquilo que dele se esperava, e se o resultado dessa observação empírica poderia representar a “verdade absoluta dos fatos”.

Essas indagações tem permanecido no rol de discussão não só dos historiadores, mas também dos estudiosos das ciências humanas.⁹ Em face do exposto, o nosso posicionamento frente a toda essa discussão, parte do pressuposto de que as artes, em especial as artes plásticas, também são detentoras de uma dada historicidade, e que o historiador ao se dedicar ao estudo sobre as suas manifestações, estabelece um diálogo não só com o artista que a produziu, mas também com a sociedade da qual o mesmo é oriundo. Assim, estudar as obras de arte e o meio no qual foram produzidas delineando o recorte historiográfico, certamente contribui para o desvendamento de contextos históricos, suas dinâmicas e especificidades. Essa ação amplia os horizontes da pesquisa histórica e serve para que o investigador coteje novas fontes.

Nesse sentido, a presente dissertação é fruto de nossas investigações e pesquisas realizadas no âmbito da produção imagética e artística de “Primo” Araújo, antigo morador da cidade de Irati, e cujo trabalho, expresso por meio de pinturas e gravuras, tomaram como motivo a cidade e a região circunvizinha, bem como o cotidiano dos seus habitantes. Delimitamos temporalmente a nossa investigação entre os anos de 1920 e 1930, uma vez que parte significativa de sua produção artística remete-nos ao surgimento da cidade, ao processo de urbanização e de sociabilidade das pessoas que ali viviam.

Portanto nossa proposta é a de efetuar um estudo acerca das representações visuais do município de Irati e do contexto histórico de organização espacial do Estado do Paraná entre os anos de 1920 a 1930, buscando evidências desse processo nas produções pictóricas de Dario

⁹ Sobre a questão do debate em torno das fontes e métodos de análise histórica, cabe lembrar também que dentre os vários autores que se dedicaram a analisá-la, alguns contribuíram para a riqueza da discussão: CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, campus, 1997; GINZBURG, C. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. HOBBSAWN, E. e RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

“Primo” Araújo, especialmente no período em que o artista a retrata nas paisagens interioranas de sua mocidade.

Essa problemática remete-nos ao desafio de procurar articular coerentemente as abordagens sobre a contextualização histórica da cidade e região em que o artista residiu a maior parte de sua vida, a inserção do Estado do Paraná nas primeiras décadas do século XX, bem como o papel representado pelos imigrantes europeus nesse processo, e por fim desenvolver uma análise de como se deu a representação plástica criada pelo artista articulando todos esses elementos sociais, históricos e imagéticos em suas obras.

A documentação imagética que na virada do século XIX para o XX passou a ser desqualificada como fonte documental pelos historiadores acadêmicos, atualmente passa por uma retomada teórica bastante interessante. Talvez um dos fatores que influenciaram o desuso da imagem como fonte histórica, tenha sido o de que durante muito tempo associou-se o uso de imagens à corrente teórica positivista.

Após a reafirmação do materialismo histórico acirram-se os diferenciais entre distintas concepções teóricas multiplicando-se as indagações acerca da natureza das fontes documentais. No entanto, torna-se imperioso reconhecer que independente das celeumas esboçadas a perspectiva de abordagem histórico-metodológica adotada nessa pesquisa parte do pressuposto de se utilizar imagens, sejam elas pictóricas, iconográficas, fotográficas, tal qual se utiliza um texto escrito.

Dessa forma, ressaltamos que, assim como esse tipo de texto, a imagem exige uma leitura capaz de desvendar sua linguagem, sua forma de narrativa. A percepção dos elementos compositivos da imagem propicia a compreensão da mensagem pictórica, suas técnicas e recursos gráficos.

Nesses termos, a leitura da imagem deve remeter a uma percepção da complexidade criadora, que por sua vez, vai desde a produção da imagem, passando pelo olhar de quem a produziu, buscando chegar até o contexto histórico em que foi produzida.

Cabe lembrar que, conforme nos sugerem Jorge Coli (2001) e Gombrich (1999) no momento em que nos propomos a investigar a produção artística de um pintor, nos deparamos também com impasses diversificados: quem era? De onde veio? É representativa a sua obra? E mais, no caso de Primo Araújo, ainda temos que enfrentar indagações a respeito do desconhecimento. Por que estudar um desconhecido no campo das artes e no meio acadêmico? As respostas a esses questionamentos tentamos alcançar a partir de nossas investigações. Para isso, lançamos mão de documentos distintos: além de fotografias, matérias jornalísticas, mapas, pinturas, memórias e depoimentos livres. Mas considerando que se atualmente diluíram-se pudores quanto ao estudo e análise das imagens, existem problemas metodológicos ímpares, que em nada facilitam nossa empreitada. É aí que reside a riqueza da pesquisa histórica: se propor a resolver problemas a partir da construção de metodologias que nos permitam alcançar tal intento.

Os temas que aparecem nas obras de Primo Araújo estão articulados diretamente à cidade de Irati e a região que a circunda, bem como pudemos detectar alguns tipos humanos, dos mais variados níveis sociais, que aparecem ali retratados seja em seus afazeres diários, seja em seus momentos de celebração festiva.

Com relação às fontes, obtivemos acesso a 24 telas, entre pinturas a óleo e desenhos feitos com crayon; reunimos 11 fotos que retratam a cidade de Irati em vários momentos, bem como o artista em seu atelier, assim como outras pessoas da cidade; conseguimos localizar duas matérias jornalísticas produzidas pelo jornal local, e por fim inserimos em nosso trabalho um mapa do Paraná, que serve para melhor localizar geograficamente a cidade de Irati.

Finalmente, cabe salientar que a elaboração dessa investigação implicou a leitura de uma ampla literatura sobre a temática que constitui a parte central da análise elegida. Desse modo, procuramos ampliar nosso conhecimento sobre história regional, sobre a história do Estado do Paraná e da cidade de Irati, bem como aprofundar a pesquisa sobre a produção pictórica de Primo Araújo. Na busca de conhecimento sobre o assunto, recorreremos à literatura

especializada em artes plásticas e cultura brasileira, efetivamente colocando em prática as propostas interdisciplinares defendidas pela historiografia.

Dessa maneira, estruturamos nosso estudo da seguinte forma: no primeiro capítulo “A construção visual de uma história: as imagens de Irati”, apresentamos a discussão sobre as atuais abordagens históricas que dão conta da importância da utilização por parte dos pesquisadores das fontes imagéticas, que durante muito tempo foram vistas com um certo preconceito por uma significativa parcela dos pesquisadores em história. Nesse capítulo analisamos, principalmente, as fotos de Irati em diferentes momentos, bem como de alguns de seus moradores, e do próprio artista trabalhando em seu atelier.

Procuramos contribuir para o debate historiográfico acerca da utilização das fontes imagéticas no trabalho do historiador. Entendendo-as não só como meras figuras alegóricas, ou ilustrativas, mas como documentos que contém em seu interior todos os signos e referências culturais da sociedade da qual são frutos, alargando os horizontes explicativos da pesquisa histórica, buscando não cair nas armadilhas dos determinismos estruturalistas, que em muito embotam a visão do pesquisador.

No segundo capítulo: “A memória visual de Primo Araújo - paisagens, tipos humanos e o espaço citadino”, analisamos algumas das suas pinturas, procurando efetuar uma abordagem que problematizasse a produção plástica do artista, bem como tentamos estabelecer os nexos explicativos com a cidade e a região por ele retratada. Nessa parte do trabalho, procuramos investigar mais profundamente as obras do artista a que tivemos acesso considerando-as significativas e relevantes para a composição explicativa a que nos propomos. Para tanto, abordamos questões relativas não só à técnica utilizada, mas também à carga de historicidade contida nas obras. Optamos em constituir um *corpus* documental básico, o que nos possibilitou detectar as repetições e as singularidades dos temas por ele representados.

No terceiro capítulo “A construção imagética do Estado do Paraná” procuramos abordar a formação do Paraná, os discursos de alguns dos

políticos que implementaram o Paranismo, e como esses elementos influenciaram na produção imagética de “Primo” Araújo, também procuramos apresentar e discutir a gênese do Estado, pois a cidade de Irati é fruto da exploração das culturas de erva-mate e da extração madeireira do início do século XX, sofrendo uma forte influência da capital Curitiba, distante 140 quilômetros.

Enfim, essa pesquisa busca chamar a atenção para a importância do debate metodológico que deve envolver a utilização das imagens pictóricas como documento histórico.

CAPÍTULO I – A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA HISTÓRICA.

“A arte dá-nos uma imagem da realidade mais rica, viva e colorida, e uma intuição mais profunda de sua estrutura formal. É característico da natureza do homem que não esteja limitado a uma perspectiva simples e específica da realidade, mas possa escolher a sua perspectiva e assim passar de um aspecto das coisas para outro”. (Cassirer, E.)¹⁰.

Se é verdade que umas das atividades pertinentes ao ofício do historiador, consiste em vasculhar o passado em busca de vestígios que possibilitem a reconstrução histórica, não é menos verdade que gerações de historiadores tem se debatido quanto a veracidade dos documentos históricos. Chegou-se a um ponto em que se desprezou uma dada documentação em detrimento de outra. Referimo-nos à documentação imagética que na virada do século XIX para o XX, passou a ser considerada ilegítima pelos acadêmicos, uma vez que estes elegeram o documento escrito como fonte primordial capaz de sedimentar as suas análises e discursos alusivos ao real¹¹.

¹⁰ Apud OLIVEIRA, Armando Mora de. In: Primeira filosofia. Ed. Brasiliense, 1992: 156.

¹¹ A respeito desse debate, citamos apenas alguns dos mais importantes autores que discutem essa problemática: BLOCH, M. Introdução à história. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974. CARDOSO, C. F. S. Uma introdução à história. São Paulo: Brasiliense, 1984. CERTEAU, M. A operação histórica. In: LE GOFF, J. História: Novos problemas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988 (p. 17-48). VAINFAS, R. História das mentalidades e história cultural (p. 127-162) e

Os temas que aparecem nas obras de Primo Araújo vinculam-se, diretamente com as imagens do município de Irati e a região¹² que a circunda, bem como pudemos detectar alguns tipos humanos, dos mais variados níveis sociais, que aparecem ali retratados seja em seus afazeres diários, seja em seus momentos de celebração festiva.

Assim, Primo Araújo encontra o tema de seus quadros em sua própria gente e localidade, ou seja, em sua própria vida. Para compreender essa especificidade é que temos que nos reportar a interrogar a sua história e a da cidade que o acolheu. O retrato das tarefas mais simples da vida cotidiana, da terra lavrada, do agricultor em sua árdua jornada diária, a singeleza dos pequenos riachos que cortam as propriedades rurais, o aspecto bucólico da nascente cidade de Irati, retratada a crayon, tudo isso conjugado compõe a retórica da obra do artista.

Além das pinturas produzidas por Primo Araújo, dispomos de outras fontes que nos permitiram estabelecer um percurso interpretativo que julgamos, se não suficiente, ao menos pertinente. Para situarmos o indivíduo em todo esse processo explicativo, sem perder de vista a sua produção artística, utilizamos estudos e análises sobre o estado do Paraná em sua gênese, e a região em que o pintor viveu, outra fonte utilizada foi o relato do memorialista local, José Maria ORREDA (1988)¹³, o que nos auxiliou na tentativa de entendimento da cidade retratada pelo pintor. A tarefa por nós proposta visa conciliar a visão do artista sobre sua cidade e região, buscar compreender a cidade de Irati. Nesse percurso, torna-se fundamental entender o Paraná em sua gênese, e a partir dessa compreensão alcançar o sentido atribuído pelo artista à sua obra.

Caminhos e descaminhos da história (p.441-449). In: CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. (orgs) Domínios da história. Rio de Janeiro: Campus, 1997. VEYNE, P. Tudo é histórico, portanto a história não existe. In: SILVA, M. B.N. da. Teoria da história. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976 (p. 45-55).

¹² Para um melhor entendimento do conceito região, sugerimos a consulta a GONÇALVES, José Henrique Rollo, "História regional & ideologias: em torno de algumas corografias políticas do norte-paranaense – 1930/1980". Curitiba. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGH da UFPR em 1995, especificamente o primeiro capítulo "Proposições elementares para uma semiologia política dos espaços regionais, pp 20 a 40. O autor traça uma pertinente análise do conceito região, perpassando os entendimentos semiológicos que permeiam o conceito desde o seu uso na geografia, passando pela sociologia, até chegar à utilização presente nas análises dos historiadores.

¹³ ORREDA, José Maria. História de Irati. Irati, PR : GRAFIPAR, 1988.

Representações do território brasileiro.

A construção da memória é detectada quando se analisa as representações sobre a ocupação de determinada região, seja através dos relatos dos seus antigos moradores, seja através das imagens por eles produzidas. Um autor que aborda a questão do trato com da memória histórica é Gilmar Arruda no livro “Cidades e Sertões” (ARRUDA: 2000)¹⁴. A construção da memória acerca da oposição entre sertões e cidades passa na verdade por diferentes percepções do espaço:

(...) os “sertões”, constantes em variadas manifestações culturais, desde pelo menos o último quartel do século passado, tanto na literatura, quanto na pintura, poesia e música, e servindo, ainda, simbolicamente de referência espacial para políticos, engenheiros, cartógrafos, com raízes na cultura popular, e na memória espacial sobre as definições espaciais e localização das histórias das próprias vidas (ARRUDA, 2000:41).

Nessa direção, ARRUDA ao discutir as relações entre cidades e sertões retoma a questão da história e da memória, bem como o fato da marcha de ocupação do território brasileiro não ter ocorrido de forma uniforme e nem em apenas uma única região. Por outro lado, a manifestação constante da representação nos mais diversos suportes possíveis, indo desde o campo dos relatos literários, passando pelas pinturas e músicas, o que também serviu como material para balizar as ações dos técnicos que disciplinariam, posteriormente, a ocupação do território. *“Pode ser que a memória de uma paisagem, sua descrição e interpretação, permitam que investiguemos as lembranças dos homens que não produziram ou deixaram documentos escritos sobre suas vivências” (ARRUDA, 2000:41/42).*

As representações diferentes entre o território urbanizado e os não urbanizados remetem a uma determinada memória e “uma historicidade específica”. Portanto o processo de ocupação dos territórios também percorre uma dada construção de uma memória sobre o espaço ocupado.

A memória adquire papel fundamental neste curso, tendo em vista que a maioria da população que originalmente ocupava esses lugares era composta por pessoas oriundas dos estratos não letrados da sociedade, analfabetas. Essa característica, o analfabetismo, sempre esteve presente na sociedade brasileira, e apenas muito recentemente (final do século XX) é que se conseguiu minimizar o problema. O aspecto a ser destacado é que apesar dessa característica, as pessoas desenvolveram mecanismos próprios de preservação dessa memória, apelando para relatos orais, tradicionalmente passados de geração a geração, pinturas, fotos, músicas, poemas do cancionário popular, enfim não é porque a cultura não é letrada que ela seja inerte, muito pelo contrário.

Os personagens participantes da ocupação dos sertões são agentes coadjuvantes no seguimento dessa ação. A questão levantada por ARRUDA é a de como o estudioso do fenômeno poderia abordar mais eficazmente o problema, no sentido de desvelá-lo. A resposta por ele encontrada baseia-se no estudo da memória social. Nesse sentido, o conceito de memória tecido por Jacques Le Goff nos parece crucial.

Neste ponto ARRUDA, começa a delinear um dos vários aspectos do embate entre a memória produzida nos sertões e aquela que foi produzida pelas classes dominantes, para tanto delimita a sua pesquisa no processo de ocupação do Estado do Mato Grosso. Nesta “marcha para o oeste”, que aconteceu não só em Mato Grosso, mas também nos Estados de São Paulo e Paraná, dois tipos de memória foram produzidos: a do habitante anterior do local e a do ocupante posterior, que via essas regiões como “vazios” que deveriam ser ocupados. A toda essa ação inúmeras apropriações foram criadas no sentido de forjar uma identidade única, que geralmente era a identidade imposta pelo ocupante oriundo dos grandes centros urbanos que tinha como “missão” civilizar o chamado sertão.

O estudioso da cultura indígena paranaense, Lucio Tadeu Mota discorda veementemente da tese do “vazio demográfico”. Em seu livro “As guerras dos

¹⁴ ARRUDA, Gilmar. Cidades e sertões: entre a história e a memória. Bauru, SP : EDUSC, 2000.

kaingang – A história épica dos índios kaingang no Paraná (1769-1924)¹⁵, dedica um dos capítulos à abordagem contida nos livros didáticos e de história do Paraná¹⁶ sobre a questão da ocupação do espaço geográfico. Para ele, essa visão equivocada foi disseminada pelos historiadores paranaenses e também pelos paranistas¹⁷.

Segundo MOTA,

Os livros didáticos abordam a questão da ocupação do norte do Paraná por meio da idéia do desenvolvimento causado pelo plantio do café nas terras roxas da região (...) trabalham ainda com o conceito de migração para explicar o afluxo populacional para a região a partir da década de 30.

A idéia do vazio demográfico aparece de modo claro. Primeiro porque a extensão “nova” de terra (imensa e fértil região do norte do Paraná), estava ‘abandonada, esquecida’. O café a revela colocando-a no circuito das mercadorias. A partir daí, ‘o sertão foi recuando’ e o vazio transformando-as em fazendas, vilas e cidades, num desenvolvimento ‘vertiginoso’ (MOTA, 1994:46).

O estudioso chega a essa conclusão tendo por base a análise de diferentes fontes (relatos de viajantes, de padres, documentos oficiais, pesquisas de campo, fragmentos de cultura material, dentre outros). A crítica também aponta para a manutenção desse tipo de discurso nos livros didáticos, o que perpetua o equívoco e demonstra o descaso para com a recente produção historiográfica sobre o Paraná. Como exemplo cita a difícil veiculação das monografias, dissertações e teses que apresentam outros paradigmas explicativos e desconstróem o mito do vazio demográfico.

É oportuno retomar aqui as contribuições de Le Goff, “(...) *A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das*

¹⁵ Lucio Tadeu Mota contesta essa visão do vazio demográfico, uma vez que se trata de uma construção ideológica empregada pelo branco conquistador. Com relação a esse tema consultar: MOTA, L. T. As guerras dos índios kaingang: a história épica dos índios kaingang no Paraná (1769-1924). Maringá: EDUEM, 1994. E especificamente sobre o vazio demográfico, MOTA, L.T. “A construção do ‘vazio demográfico’ e a retirada da presença indígena da história social do Paraná”. In: PÓS-HISTÓRIA: Revista de Pós-Graduação em História (Universidade Estadual Paulista). Assis, SP – Brasil, 2:123-137, 1994.

¹⁶ Sobre esse assunto consultar RODRIGUES, I. C. “A temática indígena nos livros didáticos de história do Brasil do ensino fundamental”. Dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Educação da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

¹⁷ Um exemplo disso são os trabalhos elaborados por Romário MARTINS, p. ex., História do Paraná (1932), Quantos somos e quem somos (1941) e Terra e gente do Paraná (1944).

sociedades de hoje (...)” (LE GOFF, 1992:476)¹⁸ segundo o autor, referindo-se ao que diz respeito ao processo de formação de uma memória identitária, pois nela reside uma velada luta pelo poder. A memória assume portanto papel singular no embate entre os representantes da classe que dominaria o local e aqueles que lutavam não só fisicamente, mas também culturalmente para permanecer na região que há muito tempo habitavam. Nesse sentido, fez-se necessário analisar não só as manifestações que conseguiram ficar incrustadas na memória social, mas também, como indica Le Goff, “os esquecimentos e os silêncios da história”. A analogia com os textos escritos é evidente. No texto escrito não vale só o que está escrito mais também, e muito, o que ficou subentendido nas entrelinhas.

Por certo, se observarmos o processo de ocupação de diferentes regiões brasileiras ocorridos em meados do século XX perceberemos que a luta pelo poder se manifesta em outra esfera além da memória, qual seja, a que acompanhava o curso de modernização da sociedade. *Pari passu* à nova ocupação do território acompanhavam outras formas e maneiras de se perceber e olhar esse território. Dessa forma, um mecanismo muito utilizado foi o da “desqualificação” do novo, do diferente, patrocinado pelos detentores da produção de uma memória escrita.

Nessa linha de abordagem, segundo Pierre NORA,

“Encontra-se aqui a chance do historiador do presente: o deslocamento da mensagem narrativa nas suas virtualidades imaginárias, espetaculares, parasitárias, tem como efeito assinalar no acontecimento, a parte do não factual. Ou melhor, de fazer do acontecimento o lugar temporal e neutro da emergência brutal isolável, de um conjunto de fenômenos sociais surgidos das profundezas e que, sem ele, continuariam enterrados nas rugas do mental coletivo” (NORA, 1988:188)¹⁹

¹⁸ LE GOFF, Jacques. História e memória. - 2. ed.- Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

¹⁹ NORA, P. O retorno do fato. In: LE GOFF, J. História; Novos problemas. Rio de Janeiro, F. Alves. 1988. Segundo o autor, “Encontra-se aqui a chance do historiador do presente: o deslocamento da mensagem narrativa nas suas virtualidades imaginárias, espetaculares, parasitárias, tem como efeito assinalar no acontecimento, a parte do não factual. Ou melhor, de fazer do acontecimento o lugar temporal e neutro da emergência brutal isolável, de um conjunto de fenômenos sociais surgidos das profundezas e que, sem ele, continuariam enterrados nas rugas do mental coletivo.” (p.188).

O autor aponta o estranhamento percebido pelo historiador, quando este se depara com uma desilusão existencial proporcionada pelos abalos nos rumos da ciência histórica, os paradigmas anteriormente estabelecidos e que davam conta das análises das sociedades, agora não mais produzem efeito, e a percepção de que o poder é muito mais influente e envolvente causa um grande desconforto. Os “lugares de memória” serviriam como uma baliza para a partir daí proceder ao movimento de recuperação do passado.

A própria perda da identidade, nacional coletiva ou social é para NORA fruto do detrimento de uma dada memória em relação a outras formas de preservação do passado. Esse processo ocorreu fortemente na França, principalmente após a eclosão da Revolução Francesa. Com a ascensão de uma nova classe social ao poder, efetuou-se o estilhaçamento de tudo o que pudesse remeter à antiga ordem social, nesse sentido perderam-se também os elementos constitutivos da memória produzida pelos aldeões, por exemplo. Já contemporaneamente, com o advento da “mundialização” do capital, ocorreu uma pasteurização do processo, e as sociedades passaram a sofrer de uma espécie de esvaziamento da memória coletiva. O desconforto e a sensação de perda de referenciais é muito forte. Não existe mais o nexos causal-explicativo entre história e memória.

Os termos história e memória, cada vez mais, se distanciariam entre si e NORA aponta para o ocorrido na França onde se tentou maquiagem o problema criando os “lugares de memória”. Segundo Madeleine Reberioux,

“... cotidianas ou não, socialistas militantes ou de base, todas essas operações, mesmo aquelas relacionadas com autobiografias e relatos na primeira pessoa, remetem a lugares que foram ocupados por outros e servem de espelho para outras memórias. Acontece que só existe passado proletário quando compartilhado. Não existe passado individual do proletário. O patrimônio operário não tem nada a ver com a herança individual. A classe funciona como nação.” (REBERIOUX, 1992:55).²⁰,

Deslocando essa afirmação para o nosso objeto de estudo parafraseamos a autora afirmando: “Só existe passado quando compartilhado.

²⁰ REBERIOUX, Madeleine. “Lugares da memória operária”, in: O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania / São Paulo: DPH, 1992.

Não existe passado individual”, a obra de “Primo” Araújo atua como um detonador da memória coletiva de uma parcela da população que reconhece em seus quadros o tempo idealizado em locais nos quais a história exercitaria o papel de reconstrutora de um passado perdido, idealizado, representado. Todas as antigas reminiscências ocupantes da memória coletiva seriam representadas nesses lugares.

Ainda de acordo com NORA, atualmente procura-se guardar todo e qualquer fragmento (de objeto ou texto) que sirva para rememorar o passado perdido. Para tanto cita dois exemplos, o primeiro deles é o de âmbito institucional, o frenesi pela institucionalização dos arquivos, e o segundo é o de âmbito familiar, onde se guardam fotos, documentos e outros objetos que sirvam para acionar a lembrança, destacando-se a figura de alguém da família escolhido para ser o mantenedor da memória.

Agora uma descrição mais densa do que seriam os “lugares da memória”. Esses locais teriam um triplo sentido, “material, simbólico e funcional”. Seriam lugares, geralmente espaços públicos onde se erigiriam monumentos ou símbolos de determinado evento acontecido, permeados de componentes aglutinadores de lembranças. Basicamente é a construção física de uma representação mental que não tem correspondente na realidade. *“Necessariamente, a leitura destes “lugares da memória” exigiria a superação das categorias da história tradicional, precisaria de “uma história que só [repousasse] afinal das contas, sobre o que ela mobiliza, um laço firme, impalpável, apenas dizível, o que permanece em nós de apego carnal desenraizável a esses símbolos, no entanto, já murchos” (ARRUDA, 2000:46).* A função desses locais é a de fazer incutir nas pessoas uma lembrança, mesmo para aqueles que não vivenciaram o período ou o acontecimento, nesse sentido desloca-se o foco da ação, não é mais o evento em si que interessa e sim a sua representação idealizada do que de fato ocorreu.

O equacionamento desse problema exige ainda um outro encaminhamento. Será que a reflexão acerca dos lugares da memória

efetuados por NORA no caso da análise da história francesa seriam pertinentes a explicação das especificidades da história brasileira?

Mais uma vez retomamos as assertivas de ARRUDA quando este se remete a argumentação de Fentress e Wickham (In: ARRUDA, 2000:47), que afirmam em dado momento que a classe média e a intelectualidade se arvoraram em detentoras da memória nacional.

Por outro lado, assim como a Revolução Francesa foi um marco fundador da emergência de “lugares da memória” é necessário (para convalidar a aplicabilidade dessa interpretação entre nós brasileiros) determinar qual é o elemento fundador da imagética da história brasileira. Fentress e Wickham apontam para a era de Getúlio Vargas (1930-1954), mas a afirmação não é hegemônica tendo em vista que somente uma parcela da intelectualidade brasileira admite essa argumentação, a outra parcela, o pensamento de esquerda, para o autor *“se caracterizaria por uma tradicional incoerência política”*.

A inserção do evento “Revolução de Trinta” na mentalidade dos brasileiros triunfou após décadas de bombardeamento dessa informação por meio, por exemplo, do contido nos livros didáticos, de conteúdos sabidamente conservadores e dogmáticos. *“Pelo menos na memória construída pelo poder, reiterada seguidamente pelas análises historiográficas até a década de 1970 e ainda mais, presente no grosso dos livros didáticos brasileiros, realmente a “revolução de trinta” teria sido um dos eventos fundadores de uma memória social com penetração no campo popular”* (ARRUDA, 2000:47). Aí sim a idéia do mito fundador da memória coletiva prevalece.

A intelectualidade brasileira oriunda em grande parte da classe média, aliada aos interesses das classes dominantes detentoras do capital (proveniente da burguesia agrária, da concentração de terras) se arvoraram e conseguiram efetuar a construção de um modelo de “identidade nacional”. É claro que esse modelo em essência não é detentor de um “programa” homogêneo e sólido. Mas o acompanhamento dos embates ideológicos permitem vislumbrar posicionamentos diversificados no campo político.

Talvez um fator mais consistente e mais diluído no tempo seja o da instauração dos lugares da memória em tempos anteriores aos da Era Vargas, situados no período da criação dos Institutos Históricos e Geográficos, e também nos debates ocorridos quando da proclamação da república. A ação dos Institutos era claramente de diagnóstico das condições objetivas para a modernização do Brasil, em que pese o que se considerava por moderno naquele período, já durante a instalação do modelo republicano de gestão nacional, uma questão importante era a da delimitação das fronteiras nacionais. Temos então duas forças na sociedade brasileira: a imperial e a republicana. É nessa transição de um sistema para o outro que se instala o componente da necessidade de avanço do tipo de sociedade arcaico, o Império, para o mais recente, a República. Temos situada agora a discussão velho x novo, atrasado x avançado, sertões x cidades.

Nessa direção, cabe retomar Lucia Lippi de Oliveira (in: ARRUDA, 2000:48), quando esta circunscreve o conceito de nação a uma construção das classes dominantes no sentido de se redimir da sua atuação ao longo da história brasileira. Destaque-se o movimento ufanista que primava pelo vangloriamento das riquezas naturais do território. O que não deixa de ser contraditório, pois se por um lado enaltece o meio natural de outro desdenha das pessoas que vivem há muito no interior do país, local onde era mais evidente a abundância da natureza²¹.

No caso brasileiro, ocorreu uma alteração dos valores a serem preservados. Essa distorção foi patrocinada pelas elites que impuseram o seu modo de entender a sociedade brasileira sobre a parcela mais desfavorecida da população, a que não detinha o poder de se comunicar tão eficazmente quanto ela, as classes mais populares, os iletrados. É o que José Carlos Barreiro denomina de “perversão da memória”. Também fazem parte dos desfavorecidos quanto à preservação da memória os “índios e negros

²¹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi, In: ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: ente a história e a memória – Bauru, SP: Edusc, 2000.

indesejados” além das populações tradicionalmente habitantes das localidades distantes dos centros urbanos²².

As elites sempre tiveram um relacionamento ambíguo com o restante da população, e esse fator fica mais evidente em obras tais como as produzidas por José Murilo de Carvalho (1987)²³.

No Brasil o fenômeno do “processo de urbanização” é muito recente, pois a efetiva urbanização só conseguiu ser implementada em meados do século XX, e ainda assim em algumas regiões mais próximas da zona litorânea.

Nestes termos, talvez o deslocamento da discussão sertões x cidades, do âmbito das singularidades geográficas, para o das construções dos espaços simbólicos possa ser proveitoso pois nos possibilita o instrumental necessário para trabalhar com as especificidades regionais. Por outro lado, não se deve negligenciar as articulações conceituais entre, memória, história e memória social, como propõem os especialistas.

A utilização do conceito “memória coletiva” elaborado por M. Halbwachs, discípulo de Emile Durkheim, por exemplo, apóia-se na categorização da memória coletiva-social, devendo o pesquisador atentar para o fato de que quem efetivamente lembra algo são os indivíduos, e estes estão inseridos em contextos sócio-culturais bastante diversos. Ocorre que dependendo do estrato social do qual é oriunda a mensagem ou o evento ocorrido, esta adquire significação distinta.

Ao relacionarmos a memória com a complexidade polissêmica do termo, e as experiências que ela evoca servem também como diferencial aglutinador dos diferentes grupos sociais constituídos na sociedade.

Nesse ponto, torna-se imperioso reconhecer como alertou Fentress e Wickham, que a coleta das informações pode se dar sob a forma do testemunho oral, correndo-se o risco de que importantes declarações possam

²² BARREIRO, José Carlos. Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX – Cultura e cotidiano, tradição e resistência. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

²³ CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

corresponder ao real ou não passem de formas de idealização da realidade objetiva. Uma dos meios de se proceder a essa verificação é o da análise do conteúdo fraseológico coletado, sob a forma de texto, o que permitiria perceber com mais propriedade as especificidades que o discurso oral não permitem.

A questão posta é a da textualidade da memória. Como o processo de percepção e guarda das reminiscências é muito complexo, apela-se para a transposição textual daquilo que ficou registrado, mas, como salientam os especialistas o produto transcrito desse registro serve apenas para uma interpretação de mão única, já a memória é uma recordação que necessita da consciência do indivíduo que a guarda para ser ativada, aí reside a sua dinamicidade.

No que tange a questão da veracidade ou não das informações obtidas através dos relatos orais ou imagéticos, Jacques Le Goff lembra a respeito das limitações da memória que as distorções podem ser criadas não por uma intencionalidade dos indivíduos, mas sim pelas condições estruturais da sociedade em que vivem, no caso as disputas de poder que ocorrem no embate entre uma classe social e outra. Assim, podemos inferir que nos limites entre o subjetivo e o objetivo residem possibilidades de articulação explicativa, que perpassam o aparente e o inaparente, aquilo que foi vivenciado e o que se guardou dessa vivência e conseqüentemente do que se transmitiu, ficando o registro escrito ou imagético impregnado de apenas uma parcela dessas tensões, o que permite apenas um vislumbre do movimento ocorrido.

Esse componente social da memória é que torna possível cotejá-la com outras manifestações do estrato social do qual foi retirada, nesse sentido, a linguagem utilizada pelos indivíduos para expressar suas experiências serve como instrumento de manifestação daquilo que se convencionou denominar de memória social. No percurso desses interstícios é que o historiador transitará, coletando as informações e apurando as suas impressões, justamente no exame simultâneo dos vários vestígios de que dispõem, objetivando delimitar a

circularidade dos documentos, e dependendo do caso, do enfoque, destacando os nexos explicativos e os pontos de contato.

A complexidade da proposição é evidente, pois assim como a memória poderia servir como uma espécie de “cimento social”, corre-se o risco de ocorrer uma “distorção” argumentativa. É nesse ponto que o autor confronta os elementos positivos e negativos do processo de reconstrução da memória, pois pode ocorrer que ao privilegiar um dado componente individual o historiador desenvolva uma suficiente recomposição da sociedade em estudo, ou então, ao contrário do que era de se esperar, produza instrumentos que serviriam para demolir essa articulação, o que colocaria em xeque a memória daí extraída.

O nexos causal explicativo estabelecido entre a história e a memória se basearia então na predominância do entendimento de que os documentos seriam socialmente produzidos e o papel desempenhado pelo historiador ao utilizar-se de seus instrumentos conceituais validaria essa “costura” entre a evidência oral e o discurso que se apropria desse mesmo documento. Assim, a percepção das estratégias de dominação que são empregadas pelo estrato social dominante perpassariam a construção dos argumentos explicativos produzidos pelos próprios historiadores. Para explicar a sociedade ele tem que construir os raciocínios que a situam no espaço e no tempo.

Por certo, quando procuramos circunscrever os rumos da memória social brasileira, detectamos que a mesma está articulada ao processo da urbanização, e aos conflitos oriundos dela. Nesse embate se verificará o enfrentamento entre o saber socialmente produzido e interpretado pelos historiadores e aquele almejado pelos representantes da camada dominante da sociedade. Desse modo a história cumpriria o seu papel ao desvelar as possibilidades explicativas da sociedade em estudo, fugindo do conceito imobilizador e positivista tão em voga no século XIX e que prevaleceu em algumas academias até meados do século XX.

Nessa trajetória, talvez devamos recorrer mais uma vez aos argumentos de Jacques Le Goff quando ele afirma que os “lugares de memória” surgiram

no século XIX com o objetivo de materializar e “organizar” a memória da classe dominante, sendo o maior exemplo desse processo a eclosão dos arquivos e museus, principalmente na Europa pós Revolução Francesa. A Revolução teria servido como estopim dos sentimentos nacionalistas da classe que havia recém ascendido ao poder, no caso a burguesia, até então alijada de toda e qualquer forma de representação da sua participação na sociedade (LE GOFF, 1992: 461).

A partir daí, eclode um fenômeno de caça às reminiscências, com a desenfreada febre de organização documental baseada nos museus, arquivos estatais públicos, bibliotecas, enfim, todos os lugares oficialmente estabelecidos como depositários da memória da nação. A construção dos monumentos aos mortos em combate também serve para institucionalizar uma dada memória, o que auxilia no processo de construção de uma versão oficial aos fatos ocorridos, o que com o passar do tempo vai se incorporando ao imaginário coletivo daquela sociedade a que se destina, servindo para pavimentar o discurso dominante.

ARRUDA comenta que o mesmo ocorreu no Brasil, herdeiro por opção dos desenvolvimentos teóricos-científicos europeus com a criação dos IHGBs. As análises se baseiam também nos discursos das áreas da geografia e da história que davam autenticidade a esses organismos governamentais surgidos no Império e que tiveram uma efusiva utilização no início do período republicano (ARRUDA, 2000:57).

A peculiaridade do caso brasileiro é a de que aqui ocorreu uma distorção do modelo empregado. Na Europa, a institucionalização teve por base as academias universitárias, centro por excelência da produção de conhecimento e do discurso que o sustentava. Aqui a criação e a manutenção dos Institutos Históricos ficou a cargo, literalmente, dos amigos do Imperador.

Segundo ele, a lógica da institucionalização da memória nacional seguiu o seguinte padrão: o Brasil é possuidor de uma herança cultural fortemente vinculada ao modelo de Estado português, ocorre a separação da Metrópole da colônia, e por paradoxal que seja isso não significa uma ruptura radical, mas

sim se constitui em um espaço de mobilidade estamental, onde a “herança” seria localmente administrada.

A pesquisa de Lilia M. Schwarcz (2001)²⁴, apresenta o estudo por ela desenvolvido, no sentido de contextualizar o estágio do desenvolvimento científico alcançado no século XIX, que se baseava nas teorias racialistas tão em voga. O objetivo é o de situar a problemática tentando delimitar até que ponto esse discurso influenciou na criação ou até mesmo no aprofundamento do preconceito racial vigente entre nós.

Em uma sociedade escravagista, onde os braços negros e mestiços eram os produtores da riqueza, os índios estavam relegados à categoria de indivíduos exóticos, a modernidade se localizava nas cidades, foi criado todo um aparato ideológico que privilegiava a participação do branco bem sucedido, em alguns casos funcionário público ou grande comerciante, incorporando-se tanto do discurso quanto do olhar do europeu em busca do esquisito, do diferente e também o desprezo daí advindo. Nesse sentido, os IHGBs serviriam para fundar um tipo de história-memória que atenderia apenas uma pequena parcela da população, justamente aquela que ansiava pertencer ao círculo mais elitizado da produção científica.

Para o êxito da empreitada utilizou-se eficazmente da geografia e da história, então consideradas como disciplinas que “serviriam” para delimitar o que deveria ser ou não levado em consideração na montagem desse discurso. A construção de um ideal de nação, segundo os cânones europeus perpassava toda a discussão a respeito do uso e função dos Institutos.

Tal como grandes “descobridores” os membros dos IHGBs atuavam como esclarecedores das questões que afligiam os modernos habitantes das cidades. O sertão, nesse caso, serviria como o grande desconhecido que deveria ser domado, classificado e dissecado, colocado em exposição permanente, para aí sim ser “entendido” pelos urbanos habitantes das cidades.

²⁴ SCHWARCZ, L. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão social no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

Os IHGBs tinham várias funções, uma delas era a de permitir uma melhor visualização dos espaços demográficos desabitados incrustados no território brasileiro, área essa mal definida em sua extensão. Essa percepção e delimitação geográfica ocorreu com mais vigor no início do período republicano, Daí a idéia de nação brasileira surgiu com mais vigor e os IHGBs tiveram papel fundamental nesse processo.

Cabe lembrar a participação do Barão do Rio Branco nas questões sobre as discussões à respeito da delimitação territorial do espaço geográfico brasileiro, destacando que a atuação do Barão também era fruto das movimentações republicanas de contestação ao regime monárquico. Nesse sentido, o discurso histórico-geográfico por ele produzido transmitia a necessidade de se pensar a atualização da nação brasileira nos moldes europeus, e dessa forma a questão do alcance da modernidade era uma prerrogativa fundamental.

Os discursos do Barão do Rio Branco apresentam duas características essenciais, quais sejam: a inserção da nação brasileira nos palcos eruditos internacionais, demonstrando as formas como se processavam e se resolviam as discussões territoriais de Norte a Sul do país com os países limítrofes; e servem também como discurso fundador de uma dada identidade nacional, substrato fundamental para se inserir o Brasil nos signos e ritmos da modernidade, parece então que o discurso buscava atingir os dois objetivos articulados, sendo que através do reconhecimento internacional se conseguiria alcançar uma “unanimidade” interna (CORREA FILHO, apud ARRUDA, 2000: 59).

“Todo esse processo pode ser denominado de “esquadrinhamento” dos espaços, sem limitar-se aos aspectos físicos, mas procurando alcançar seus moradores. No processo de definição de uma imagem para a nação, tornou-se importantíssimo o estabelecimento do tipo de população que se desejava para o seu futuro. Se o negro representava para os viajantes e autoridades, nas regiões de passado colonial, um impedimento para o progresso da nação, nas províncias meridionais, o indígena e o isolamento do antigo morador também foram vistos como impedimento para a criação de uma população “civilizada”. Num lugar o passado condenava; noutra, a natureza tragava e impedia o desenvolvimento” (ARRUDA, 2000:60/61).

É nesse momento, meados de 1890, que ganha vigor o discurso que valorizava sobremaneira o componente branco na sociedade brasileira, em detrimento dos outros povos (negro e indígena), esse raciocínio racialista “pseudocientífico” reforçava o desconforto causado pela recente abolição da escravidão. Já que não se almejava inserir essas populações marginalizadas no restante da sociedade, a alternativa foi a de buscar o “branqueamento” através da recepção dos imigrantes. Ocorre que essa alternativa foi durante muito tempo protelada, pois a classe dominante brasileira se forjou através da exploração da escravidão e do extermínio das populações indígenas, alternativas essas muito vantajosas monetariamente. Inserir o país nos signos da modernidade também queria dizer modificar (se não na essência, pelo menos na aparência) o modelo econômico até então adotado, sair do tráfico escravagista e entrar no sistema capitalista empreendido por países como a Inglaterra, por exemplo.

Delimitar geograficamente as fronteiras da nação brasileira, importar via imigração um significativo número de indivíduos “laboriosos” e brancos, desprezar e/ou não perceber os aqui presentes, e por fim projetar um censo demográfico “ideal”, tudo isso dentro dos moldes científicos, racionais em voga na Europa. Essa era uma das tarefas a que o discurso e as práticas dos IHGBs se prestavam. A quantificação era a prova que faltava, só se discutia que tipo de contagem demográfica se queria e não como os resultados eram obtidos.

O discurso oficial, baseado nos números e nas evidências, servia também como um componente constitutivo da memória, já que as classes menos favorecidas não tinham como “traduzir” os dados e estatísticas oficiais, aos poucos a construção de uma memória coletiva produzida obteve espaço no imaginário social brasileiro. No processo de demarcação territorial, o agente governamental, o engenheiro responsável pela quantificação do território atua também como decifrador do elemento humano encontrado, assim o diferente é catalogado e contado, numerado, e a sua especificidade enquanto grupo distinto é tratada como exótica ou atrasada. Para curar o atraso aplicam-se

altas doses de “civilidade” como a do personagem caipira que para demonstrar a sua “modernidade” calça botas em seus animais de criação, “(...) a reocupação destes espaços seria narrada e perpetuada pela escrita, um tipo de memória construída a partir das referências do poder” (ARRUDA, 2000: 62).

O agente governamental imprime a descrição técnica escrita (da região longínqua do ponto de vista da cidade grande e da gente ali encontrada), através de relatórios e memorandos, o relato oral é tratado como esdrúxulo, fantasioso, e por isso não merecedor de crédito.

Portanto, o embate da memória se dá em dois campos, o do gentio e o do letrado, é nessa disputa que se forja a idéia de confronto entre as cidades e os sertões. Entender esse processo é fundamental para compreender, entre outras coisas, como se deu a formação da nacionalidade brasileira.

Considerando-se que a presente pesquisa pretendeu discutir a reconstrução da memória histórica, manifesta na produção artística de “Primo” Araújo, elegemos o período da gênese do estado do Paraná, por ser motivo constantemente recorrido nas suas pinturas.

A representação da paisagem rural detectada na obra de Primo Araújo, de maneira geral tende a registrar imagens de aparente bucolismo, mas que em seu interior reserva elementos importantes que se traduzem no **modus vivendi** das populações que habitavam o centro-sul do Estado do Paraná.

Observa-se, predominantemente a ênfase do artista na representação da relação desses habitantes com a terra, com a natureza exuberante do Estado do Paraná. Nesse sentido, as representações pictóricas selecionadas e discutidas, nessa pesquisa tendem a mostrar que a rusticidade parece apresentar-se em consonância com o ambiente projetado e com a natureza a sua volta.



Óleo sobre tela, composto com Isopor®²⁵ e outros materiais. Sem data; 150x80 cm.

Assim, buscamos articular o estudo da sociedade paranaense em princípios do século XX, conjugando a análise da obra pictórica de um artista que retratou uma região que contribuiu para o desenvolvimento do Estado e que exemplifica formas peculiares de vida comuns às localidades situadas no interior do Paraná e do Brasil.

As representações acerca da identidade entre o território brasileiro e a natureza data de fins do século XVIII e início do século XIX, momento em que sob o signo de “história natural”, especialistas e funcionários do estado português ocuparam-se de produzir memórias (estudos) sobre as peculiaridades da região, sua flora, fauna e habitantes.

Essa tentativa de definição da natureza brasileira, emergente antes mesmo da deflagração do processo de independência do país, perduraria na primeira metade do século XIX quando esse território seria, mais uma vez,

²⁵ **EPS** é a sigla internacional do **Poliestireno Expandido**, de acordo com a Norma DIN ISSO-1043/78. No Brasil, é mais conhecido como “Isopor®”, marca registrada da Knauf Isopor Ltda., e designa, comercialmente, os produtos de poliestireno expandido, comercializados por essa empresa. O EPS foi descoberto em 1949 pelos químicos Fritz Stastny e Karl Buchholz, quando trabalhavam nos laboratórios da Basf, na Alemanha. O Poliestireno Expandido, foi introduzido no Brasil no início dos anos 60, por intermédio da Isopor®, obtendo grande êxito. A marca Isopor® tornou-se sinônimo genérico de poliestireno expandido. Em consulta ao site <http://www.abrapex.com.br>, da Associação Brasileira do Poliestireno Expandido, não foi possível determinar com exatidão a data da introdução deste produto no Brasil.

esquadrinhado por viajantes estrangeiros. É o caso da Missão Francesa que chegou ao país em 1816, convocada pela família real portuguesa.

A chegada do grupo de estudiosos franceses influenciou sobremaneira a concepção de arte no Brasil, organizaram a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, que se transformou na Imperial Academia e Escola de Belas Artes, em 1826.

Mediante a instalação da escola, vários artistas brasileiros puderam receber instrução artística clássica sem precisar se deslocar para a Europa, o que demandaria gastos consideráveis. Artistas como Debret e Rugendas, entre outros que compuseram o grupo referido, se impressionaram com a exuberância da floresta tropical e produziram registros, gravuras, estudos, que em muito nos auxiliam na tarefa de entender os usos e costumes das pessoas que viviam no Brasil.

Certamente, a análise das obras de Primo Araújo nos auxiliam a estabelecer as conexões explicativas entre o processo de inserção dos imigrantes no território paranaense, que alguns autores julgam civilizador, suas tensões e conflitos, bem como, o papel controlador representado pelas elites provincianas e agrárias que através dos seus discursos buscavam inserir o Paraná nos rumos do progresso.

Todavia, conforme ARRUDA e Lara Lis Franco Schiavinatto Carvalho SOUZA (In: ARRUDA, 2001:68)²⁶, a tônica investigativa marcada pela “índole negativa” e “selvagem” da natureza tropical relatada nas primeiras expedições, seria substituída por uma “produção imagética” assentada na “estética do pitoresco”.

Paulatinamente, a representação da natureza como signo definidor da identidade brasileira passaria a ser alvo da intervenção de especialistas e do poder público, com vistas a promoção de desenvolvimento econômico e a implantação de novas sociabilidades, inclusive ideais de progresso e novas formas de vislumbrar o território.

²⁶ IN: ARRUDA, Gilmar. Cidades e sertões: entre a história e a memória. Bauru, SP:EDUSC, 2001.

O desenvolvimento econômico das mais diversas regiões do país implicaria a materialização da natureza, no fomento da imigração e na busca de ideais civilizadores que, em última instância motivariam a substituição do trabalhador nacional (considerado “naturalmente” indolente) pelo “laborioso trabalhador europeu” (portador de referências culturais e técnicas de trabalho consideradas avançadas) (ARRUDA, 2001: 64-65).

O sentido histórico e a imagem fotográfica.

Nessa trajetória, cotejamos outra tipologia de fontes que são as fotografias da cidade de Irati em seu princípio de formação enquanto núcleo urbano. Fotografias essas que em alguns momentos serviram de cenário para o artista representar a cidade em que vivia. Através delas pudemos constatar não só a sua formação urbana, mas também alguns dos signos da modernidade que almejava o também nascente Estado do Paraná. Esses signos são: a ferrovia, interligadora por natureza das regiões até então isoladas dos centros urbanos, e sendo ela mesma formadora de alguns centros; os automóveis, veículos que no início do século XX eram artigos raros, e por isso mesmo definidores de uma dada hierarquia social, resultante da ascensão social das pessoas que exploravam erva-mate ou as florestas de araucárias, tão presentes nas pinturas de Primo Araújo.

Segundo KOSSOY (2001)²⁷, a fotografia tem em seu interior vários componentes bastante significativos, dentre eles destacamos a excelência no registro de um dado momento histórico, abrangendo uma série de contextos sejam eles econômicos, culturais, políticos religiosos, etc. A fotografia também é constituída por dois elementos interpretativos: a tecnologia empregada para a sua execução e o assunto registrado. Através da análise dessas informações contidas no objeto fotográfico a ser estudado, muito da realidade ali retratada pode vir a ser recuperada pelo estudioso.

²⁷ KOSSOY, B. Fotografia e história. 2. ed. rev. – São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

Na grande maioria das vezes o pesquisador trabalha com o objeto fotográfico enquanto uma fonte secundária, pois se trata de uma reprodução do original fotográfico, o que em nada desqualifica o seu valor imagético ou histórico. Assim, essa forma de representação plástica guarda em si uma série de características de uma determinada época.

Nas próximas nove (09) reproduções fotográficas que seguem apresentamos alguns aspectos da vida cotidiana urbana de Irati. Particularmente as cinco primeiras fotos apresentam o núcleo urbano em diferentes momentos históricos. Da foto 01 até a foto 04 podemos observar as mudanças arquitetônicas pelas quais passou o Cine Teatro Irati, localizado no centro da cidade. É importante esse destaque pois o Cine Teatro foi palco de diversas manifestações culturais, e as modificações que sofreu em sua edificação ao longo do tempo também servem de parâmetro para analisar as mudanças na configuração urbana da cidade. Modernizou-se o palco dos espetáculos juntamente com a modernização da área urbana. Podemos notar que de uma construção de madeira, até então predominante na cidade, passou a uma estrutura de alvenaria, o que demonstra a preocupação com o acompanhamento do novo, do moderno. Na foto 02, notamos a presença de uma autoridade da cidade, o Sr. José Galicioli, ex-prefeito. Nessa foto em particular percebemos, em contraste com as outras fotos já citadas, as modificações pelas quais passou o núcleo urbano. A autoridade ocupando uma charrete à frente do Cine Teatro, e nas demais a estrutura de alvenaria, tendo a sua frente um dos ícones da modernidade, o automóvel. *“O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal.” (KOSSOY, 2001:42/43).*

Nessa linha de interpretação, vale analisar o conteúdo das fotos que retratam Irati e seus habitantes, na época em que Primo Araújo participava ativamente do meio cultural.



Foto 01 - Cine teatro central de Irati, inaugurado em 1920. Foto acervo particular do Sr. Julio Wasilewski.

Podemos notar nessa foto alguns elementos importantes que a caracterizam como representativa da cidade de Irati. A foto retrata o Cine Teatro Central de Irati²⁸ na década de 1920, localizado na rua 15 de Julho, região central da cidade. Esse era o local privilegiado para as manifestações artísticas que ocorriam na localidade. Segundo o Sr. Júlio Wasilewski, filho do fundador do Cine Teatro, Sr. João Wasilewski, Irati foi a segunda cidade do Paraná, depois da capital Curitiba, a ter uma sala de projeção cinematográfica. O que é significativo, pois sabemos que o cinema enquanto expressão artística, é um dos signos que melhor representa a modernidade. Segundo Jean-Claude BERNADET²⁹,

“No bojo e sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que só não facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às

²⁸ Segundo José Maria ORREDA, “Em 1917 chegava a Irati o primeiro projetor cinematográfico, sendo instalado no Clube 15 de Julho, situado na rua Velha. Joaquim Braga dos Santos Ribas era o proprietário do cinema, adquirido mais tarde por Ladislau Schrut. Em 1920, João Wasilewski instalou o Cine Teatro Central, exibindo o primeiro filme denominado *Com Direito a Felicidade*, em 28 de agosto. Um pequeno conjunto musical animava os espetáculos na época do cinema mudo. O sistema sonoro veio só depois de 1930. O antigo prédio de madeira cedeu lugar, em 1936, a nova estrutura de alvenaria. Em 1948 outras melhorias foram introduzidas com a ampliação das instalações, para atendimento das exigências impostas pelo crescimento da cidade. Em determinada época, antes de 1940, o salão do Cine Teatro Central era onde se realizavam bailes de carnaval”. (op. cit., 1971: 109).

²⁹ BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. Brasiliense, São Paulo, 1983:15.

sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema” (BERNADET, 1983:15).

Na época da instalação do cinema em Irati, não havia a divulgação dos filmes a serem projetados da forma que hoje se apresenta, ou seja, não existia uma estratégia agressiva de marketing que cativasse o público a ponto do mesmo se dirigir até a sala de projeção. Em Irati o Sr. Wasilewski, contratou Primo Araújo para colaborar com sua estratégia de divulgação, da seguinte forma, segundo o relato do Sr. João Wasilewski, *“O Sr. Primo Araújo assistia primeiro os filmes que chegavam na cidade e depois pintava os cartazes da divulgação. Como meu pai tinha pouco dinheiro, o pagava com entradas para assistir outros filmes, ou então a troco de pão. Era assim que os cartazes eram feitos”*.³⁰

Na foto em questão, vemos a fachada do Cine Teatro Irati repleta de cartazes feitos por Primo Araújo, anunciando as próximas projeções, tais como *“O expresso da seda”*, segundo a legenda que o acompanha: *“3ª feira! Impressionante Film da Warner!”*, com as exclamações em destaque. Ao lado deste cartaz, outro, com os dizeres: *“Levada da Breca” c/ James Dunn e Claire Trevor, Fox Film, Quinta-feira*”, defronte a porta do Cine Teatro quarenta fotos de cenas dos filmes em cartaz, estratégia até hoje utilizada para motivar o público a assistir à projeção. Ao lado das fotos um cine jornal intitulado: *“5ª feira Fox Movietone News”* apresentando a sinopse do filme *“Levada da Breca”*, com destaque para a companhia cinematográfica que o produzira. A direita o filme *“Mulher Infiel”* estrelado por *Robert Montgomery e Tatiana Hankshead*, filme da Metro Goldwin Mayer, a ser exibido domingo. Um pouco mais à direita, uma faixa afixada onde se lê *“Sem novidade no front”*, mais um filme a ser projetado.

Notamos que o Cine Teatro, é uma construção em madeira com um pavimento superior, ostentando em sua fachada, além dos cartazes, um

³⁰ Entrevista com o Sr. Julio Wasilewski realizada em 27 de novembro de 1999.

parapeito, ou beiral. Segundo o Sr. Julio Wasilewski, o projetor do Cine Teatro foi comprado em São Paulo por seu pai, que o transportou desmontado até Irati de trem. Chegando à cidade, o projetor foi montado e adaptado a uma motocicleta Vulcan de 2 hp, que dava conta de gerar a energia suficiente para acionar o projetor. Quando não estava projetando os filmes, o Sr Wasilewski pai, percorria a cidade de motocicleta anunciando os filmes que seriam projetados.

Na frente do Cine Teatro está estacionado um automóvel Ford³¹, também conhecido pelo gentil apelido de “Ford bigode”, por causa do desenho arredondado dos seus estribos laterais, que vagamente lembravam os bigodes cultivados pelos cavalheiros do início do século XX. Notamos também que não existia pavimentação na rua em frente ao Cine Teatro.

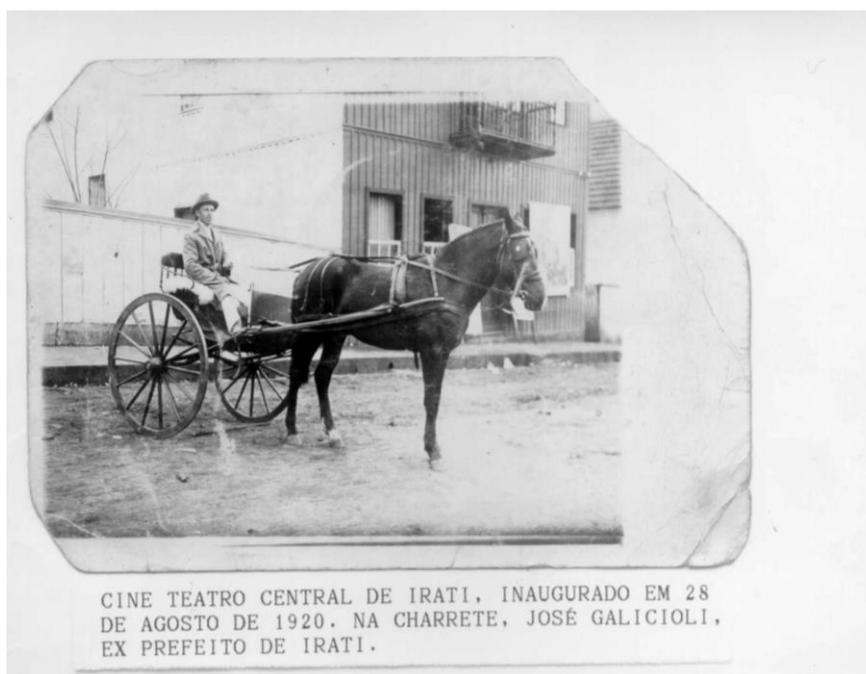


Foto 02 - Cine teatro central de Irati, inaugurado em 1920. Foto acervo particular do Sr. Julio Wasilewski.

³¹ A pessoa que está ao volante do automóvel não foi identificada pelo Sr. Julio Wasilewski. Segundo ORREDA, o primeiro proprietário de automóvel em Irati foi o Sr. Caetano Zarpelon, em 1919.

Na foto acima identificamos um dos ex-prefeitos da cidade, José Galicioli, que foi um dos primeiros motoristas do município³² imponentemente alojado em uma charrete. Ao fundo o Cine Teatro Central com seus cartazes anunciando as próximas atrações cinematográficas. Nas ruas sem pavimentação da cidade, o meio de transporte mais comum era a utilização de veículos por tração animal, já que não deveria ser prudente trafegar em alta velocidade por ruas estreitas e esburacadas. O automóvel era um luxo destinado a poucas pessoas. O ex-prefeito está elegantemente trajado com paletó, gravata e chapéu, como seria de se esperar de um ex-representante máximo da localidade.



Foto 03 - _Cine Teatro Central de Irati, aproximadamente em 1940. Foto acervo particular do Sr. Julio Wasilewski.

Esta foto apresenta uma outra fase do Cine Teatro Central de Irati, agora com o prédio em alvenaria e instalações mais amplas. Este novo prédio foi construído no mesmo lugar da antiga estrutura de madeira, tomando-se o

³² ORREDA, op. cit., 1981:67.

cuidado de não demolir a primeira edificação, isso foi feito construindo-se o novo prédio ao redor do anterior, como podemos notar na próxima fotografia imediatamente abaixo desta. Preservou-se um aspecto da primeira estrutura que é o da manutenção do parapeito como se pode notar no prédio, mais à esquerda. Destacamos a inclusão de uma pequena marquise sobre a entrada principal. Junto à entrada, aparecem dispostos alguns cartazes de filmes, mas dada a qualidade da foto não pudemos identificar quais são. No centro da foto, em destaque, um automóvel Ford modelo um pouco mais avançado em relação ao “Ford bigode”, anteriormente apresentado. Como a energia elétrica só foi implantada no município em 1970, deduzimos que o projetor cinematográfico era movido pela antiga roda d’água que os moradores da cidade, por iniciativa própria instalaram em 1946.³³



Foto 04 -Cine Teatro Central de Irati, aproximadamente em 1936. Foto acervo particular do Sr. Julio Wasilewski.

³³ ORREDA, op. cit. 1981:91.

Aqui podemos notar o processo de construção do novo prédio do Cine Teatro Central de Irati. Como já afirmamos mais acima, esse novo prédio foi construído ao redor do antigo de madeira. Notamos à frente das obras tanto materiais de construção quanto fotos dos filmes a serem exibidos. Inexiste ainda a pavimentação urbana.

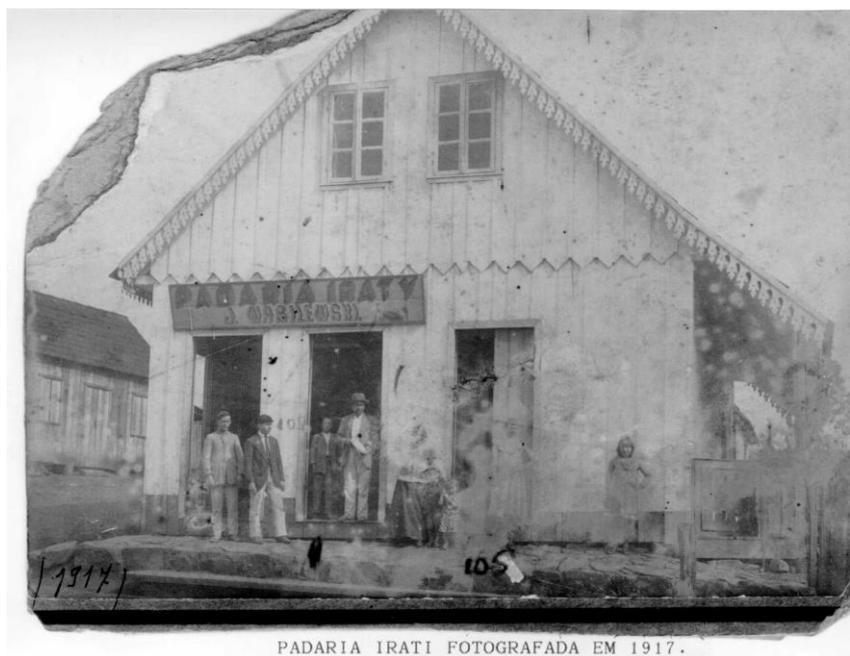


Foto 05 - Padaria Iraty, em 1917. Foto acervo particular do Sr. Julio Wasilewski.

Nesta foto vemos uma construção tipicamente ucraniana, com dois pavimentos, em madeira, com os beirais do telhado trabalhados em forma geométrica, lembrando flores estilizadas, que servia de padaria do Sr. João Wasilewski. Podemos notar à frente da entrada do estabelecimento comercial algumas pessoas. Segundo o Sr. Julio Wasilewski, a quarta pessoa de chapéu a partir da esquerda da foto, seria seu pai, Sr. João Wasilewski. Essas quatro primeiras pessoas em destaque na foto apresentam-se bem trajadas com ternos, como era costumeiro na época. Com um pouco de esforço podemos notar que existem outras pessoas na cena retratada, entre a segunda e a terceira porta do estabelecimento, aparecem de forma pouco nítida três pessoas, sendo duas crianças e uma provável mulher, a frente da terceira porta uma garota jovem, e mais à direita da foto outra jovem.

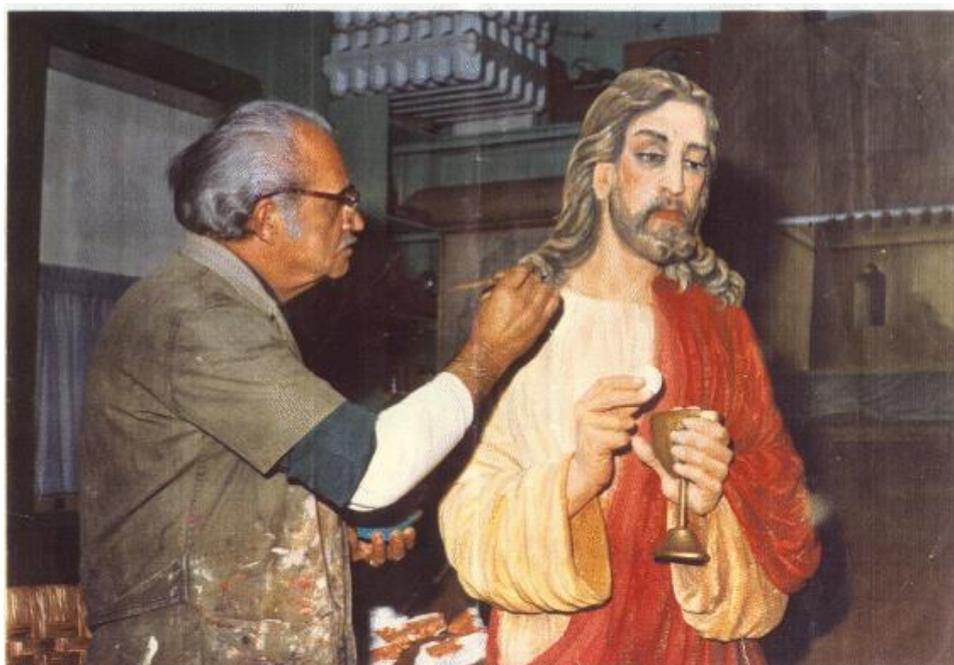


Foto 06 - Sr. Primo Araújo em setembro de 1970. Foto acervo da Srª Liana Araújo.

Conforme relato do Sr. José Maria Gracia Araújo (Zeca Araújo), seu pai ficou impossibilitado de trabalhar com as tintas a óleo, provavelmente por causa do chumbo e da intoxicação que essas causavam a quem as manuseava constantemente. Dessa forma, Primo Araújo passou a se dedicar à escultura a partir da década de 1960, desenvolvendo uma técnica peculiar de trabalhar o Isopor® . Nenhum dos dois filhos consultados, tanto Zeca Araújo, quanto Liana Araújo (Lia), conseguiram descrever como Primo Araújo desenvolveu essa técnica, já que o artista não deixou discípulos, e os filhos não tinham acesso ao processo criativo do pai. Na foto em questão vemos o artista em seu atelier, localizado em sua residência, finalizando uma escultura em Isopor® , que representa Jesus Cristo segurando o cálice sagrado e aplicando a comunhão pela hóstia. Essa escultura tem 1,70 m., e foi ofertada pelo artista ao estúdio fotográfico “Líris”, em Irati-Pr., servindo como cenário para a confecção de fotografias que registram jovens que acabaram de receber a primeira comunhão, e também para batizados e casamentos. O aspecto religioso esteve muito presente nas obras de Primo Araújo, que segundo Zeca Araújo, chegou a retratar mais de 80 Santas Ceias.

Apresentamos agora outro ângulo do registro do artista em seu ateliê.

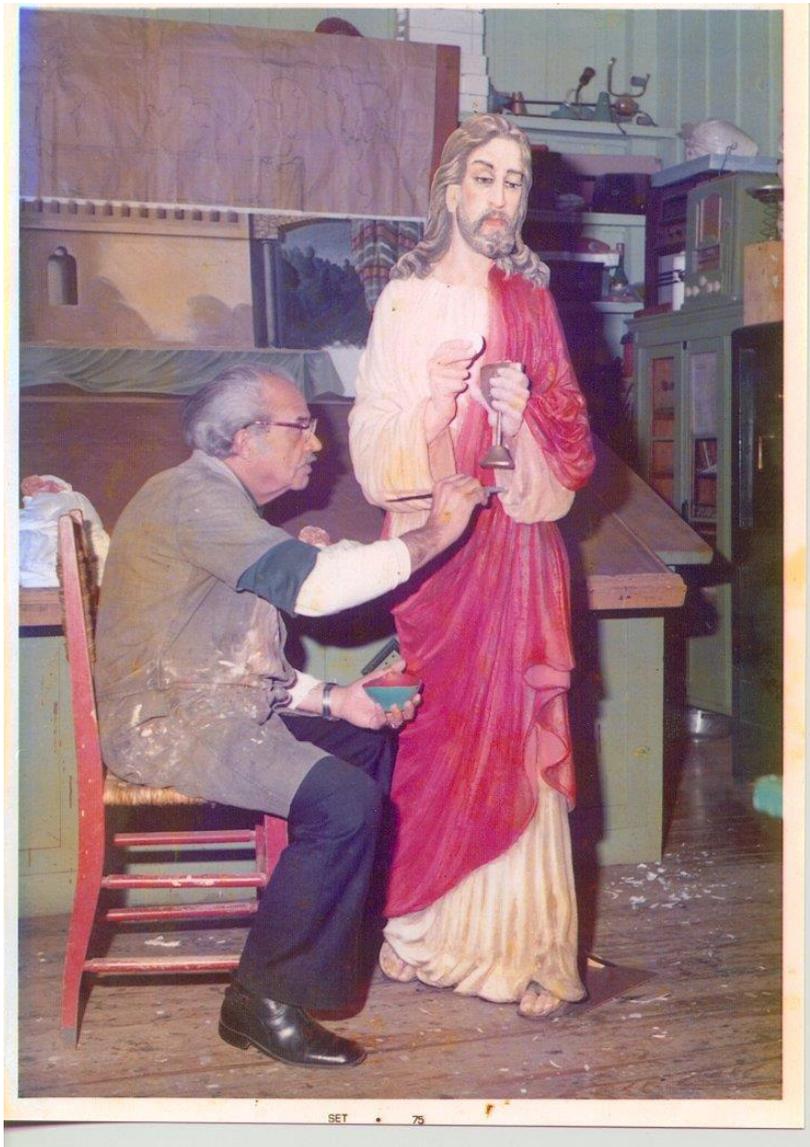


Foto 07 - Sr. Primo Araújo em setembro de 1970. Foto acervo da Srª Liana Araújo.

As duas próximas imagens são recortes do jornal “Folha de Irati”, que trazem duas matérias sobre “Primo” Araújo. Para uma análise mais apurada recorreremos a Sandra Pelegrini e Silvia Zanirato (2003)³⁴ que efetuam importantes considerações sobre o adequado tratamento das fontes

³⁴ PELEGRINI, Sandra de C. A. e ZANIRATO, Silvia H. *Pesquisa e imagem: Interfaces teóricas e metodológicas*. Maringá: Eduem, 2003. (no prelo).

imagéticas. Nesse caso, vamos recorrer principalmente as observações de ZANIRATO acerca do fotojornalismo.

Todavia, deve-se destacar que ambas assinalam a questão de que a discussão sobre a utilização de fontes imagéticas na pesquisa histórica não é uma novidade. Seguindo esse raciocínio, observam que a fonte imagética tem sido utilizada muitas vezes apenas como um suporte para o texto escrito, existindo em grande parcela dos historiadores uma aversão ao uso das imagens. ZANIRATO chega a afirmar que “*somos herdeiros de uma tradição textual*” (ZANIRATO, 2003:06).

Outra crítica proferida pelas autoras, diz respeito à falta de preparo teórico-metodológico por parte dos historiadores, uma vez que comumente os pesquisadores não admitem, ou não percebem, que as imagens também contém em seu interior elementos discursivos, ideológicos, sociais, culturais e críticos, desvelados após uma reflexão crítica e analítica criteriosa.

Nesse sentido, enquanto Pelegrini aborda a questão das imagens em movimento, preferencialmente, as da produção cinematográfica, Zanirato se ocupa da questão do fotojornalismo, afirmando:

“A escolha dessa modalidade de documento é fruto do reconhecimento de que nos encontramos em uma sociedade em que os meios de comunicação nos bombardeiam com imagens, acrescido da constatação da importância que a fotografia adquire na imprensa, constituindo-se em testemunha do acontecimento noticiado, instrumento que visa garantir a veracidade do assunto focado” (ZANIRATO, 2003:06).

Seu objetivo final é o de problematizar a utilização deste tipo de documento, o fotojornalismo, buscando relativizar o poder da imprensa. Assim, ao tratar da discussão teórico-metodológica acerca da utilização das imagens enquanto fonte para o trabalho do pesquisador em história, acaba elencando outros autores preocupados com a questão que vão desde Font (1981); Gibson (1954); Berger (1972); Joly (1996); Eco (1978), chegando até Gombrich (1986). Esse percurso teórico visa fundamentar sua abordagem, no caso o fotojornalismo, mas também explicita o quão rico é o universo de discussão teórico-metodológico a respeito da utilização das imagens. Dessa maneira, o

encaminhamento da discussão perpassa não só a imagem fotográfica, mas também pode contribuir para problematizar as imagens pictóricas, pois, através delas somos levados a perceber a imagem como um elemento detentor de uma série de significações. Essa percepção se dá através da “leitura da imagem”. De acordo com Zanirato,

“A leitura da imagem requer modos de interpretação, de atribuição de sentido, de práticas encarnadas em gestos, hábitos, que são formados a partir da utensilagem mental da qual os indivíduos dispõem. A interpretação da imagem é um processo criativo, a visão que um leitor tem do mundo através da mesma, não é um registro mecânico de objetos dispersos e sim a capacitação das estruturas significativas” (ZANIRATO, 2003:08).

Nesse sentido, podemos perceber quão rico de significações é a bagagem cultural que se faz presente na experiência de vida das pessoas, o que vai influir diretamente na maneira e na forma como o olhar se apresenta quando da análise de uma imagem. A cultura letrada somente não dá conta de todo este processo, a experiência de vida também contribui na atribuição de sentido quando do exercício da leitura da imagem. A interpretação da autora nos remete a Roger Chartier e ao conceito de “utensilagem mental” por ele desenvolvido. *“Nesse sentido, a cultura modifica a percepção e cada imagem é uma espécie de texto cultural que relaciona a forma do conteúdo e o conteúdo com a estética e os significados” (ZANIRATO, 2003:08).*

Vários fatores estão conjugados de forma a encadear o sentido da percepção da imagem. A cultura, por exemplo pode ser tomada como referencial do repertório de um indivíduo ou de uma sociedade, porém esse conceito por si só já alcança patamares explicativos muito abrangentes. Uma multiplicidade de significantes e significados são identificados na lógica intrínseca ao processo mental de interpretação que interage com as percepções do meio, tanto geográfico quanto social, no qual os indivíduos estão inseridos. Em outros termos, a imagem, seja ela uma fotografia ou uma pintura, ou qualquer outro tipo de suporte, apresenta uma determinada realidade que só a maneira peculiar de atribuição de sentido do indivíduo é que

vai possibilitar a percepção não só do aparente ali contido, mas também do inaparente, do significado diluído na própria imagem.

Portanto, vale lembrar que a fotografia nos primeiros tempos de sua criação era considerada “apenas” um produto obtido através de uma reação química e que apresentaria a realidade talvez com alguns detalhes a mais que as reproduções sob a forma de pinturas não pudessem atingir. Essa reprodução seria tão mecânica quanto o acionamento da câmera fotográfica utilizada para registrá-la. Todavia, Silvia Zanirato adverte:

“A imagem captada pela máquina fotográfica não é um mero jogo de espelhos, mas sim resultado de um processo bem mais elaborado e complexo, que envolve o mundo de signos e códigos, de ideologia e mitos, de história e tradições, de contradições e convenções, ou seja, de linguagem e de cultura” (ZANIRATO, 2003:09).

Mas a fotografia, num primeiro momento, foi desqualificada enquanto arte. A foto não poderia aspirar a alcançar os cânones estéticos estabelecidos pelas obras de arte já disseminadas mundo afora. Porém, permitiu perceber que a imagem continha em seu interior muito mais do que apresentava em sua aparência primeira. Também apresentava em seu interior toda uma série de signos ideológicos, para a autora *“signos (...) de linguagem e cultura” (ZANIRATO, 2003:10).*

Nesse sentido, o processo discursivo desencadeado pelo estímulo da foto pode ser tão abstrato quanto o desencadeado pelo texto escrito, pois ambos são elementos textuais que se apóiam em processos cognitivos. Tanto a foto quanto o texto escrito apresentam-se como um conjunto de proposições implícitas, que se atualizam quando o leitor recorre à sua própria enciclopédia cognitiva (ZANIRATO, 2003:10).

Ao surgir a possibilidade de se examinar uma fotografia, tal qual um quadro, ou um texto escrito, retiram-se impressões e significados variados. A foto foi por muito tempo entendida como um suporte da memória, mas também apresenta a possibilidade de se efetuar uma leitura do mundo onde foi produzida, registrada. Segundo a autora, a foto de imprensa carrega em si um potencial pedagógico significativo,

“Ao privilegiar a fonte jornalística como elemento de investigação, não se pode deixar de considerar a função pedagógica que a imprensa muitas vezes acaba por ser portadora pois, além de ser um meio de entretenimento e de publicidade, o periódico é também um veículo de discurso social, portador de opiniões e idéias. Por isso mesmo, é um veículo do “saber” sobre o meio social. Ao ser também um veículo de expansão de idéias, o jornal encontra-se modalizado por diversas estruturas discursivas, entre elas as de “fazer crer”, o que constitui a base da persuasão. Além disso, o periódico representa e transmite escala de valores e modelos de comportamento sociais, morais, políticos, etc., pelo que também se pode caracterizar como um discurso sobre o “saber fazer” (Vilches 1993:169 apud ZANIRATO, 2003:11).

A autora desloca agora o seu foco de atenção da imagem fotográfica, para a discussão da sua utilização por parte dos veículos de comunicação, no caso, o jornal impresso.

“Portanto, o jornal deve ser analisado como um veículo de comunicação social, portador de estratégias comunicativas e persuasivas, que se manifestam através da articulação texto/imagem. Assim, as fotografias que acompanham as reportagens não são meramente ilustrativas, mas são narrativas que clamam pela eficácia do convencimento” (Essus e Grinberg, 1994:141) (ZANIRATO, 2003:11).

Nesse sentido, o jornal tem a sua atuação baseada no convencimento do leitor, tendo em vista que o jornal não só veicula informação, mas também se caracteriza pela inserção de idéias e valores de determinada parcela da sociedade sobre o restante. A imagem fotográfica seria utilizada então para reforçar os argumentos de convencimento do veículo, a foto é o registro manifesto de uma dada verdade, o texto é a expressão desta verdade.

“O texto escrito, sobretudo a legenda que acompanha a foto, torna-se um potente meio de influência de nosso pensamento e nossa conduta como leitor da imagem. Isso não significa, de modo algum, que a foto possua uma leitura mais ou menos ‘simples’ do que o texto escrito, mas sim que a fotografia tem uma estrutura tão complexa quanto o escrito, pois ambos são produtos de transformações discursivas e são elementos textuais que se apóiam em processos cognitivos do leitor. Assim sendo, ler uma foto além do que a legenda sugere, implica em olhar para a superfície da fotografia, relacionar suas cores, seu formato, sua disposição na página do jornal, perceber a perspectiva de profundidade, identificar gestos,

movimentos, etc., operações que se fazem num aprendizado, que variam conforme a idade e a cultura do leitor” (ZANIRATO, 2003:13).

Segundo ZANIRATO, a foto jornalística apresenta alguns componentes que merecem uma maior atenção, dentre eles destacamos dois em especial. O primeiro é a legenda que acompanha a foto, atuando como uma espécie de fio condutor da interpretação, chegando até mesmo ao ponto de interferir no “entendimento” da matéria jornalística. O segundo componente é o da disposição (dimensões, matizes de cores) da foto no espaço da página a ela destinada. Dependendo da apresentação gráfica desses elementos podemos inferir um impacto visual/informativo maior ou menor de acordo com a área por ela ocupada.

“Essa complexidade de fenômenos perceptíveis desmentem a aparente neutralidade e simetria nas fotos e constituem o jogo dos recursos visuais que precisam ser melhor compreendidos, de modo a perceber os códigos de composição. Estes se encontram baseados na assimetria do motivo, no enquadramento daquilo que o fotojornalista entendeu como significativo numa cena, na manutenção de uma composição simples, na escolha de um único centro de interesse em cada enquadramento, na não inclusão de espaços mortos entre os sujeitos eventualmente representados na fotografia, na exclusão de detalhes externos ao centro de interesse, na inclusão de algum espaço antes do motivo, na correção do efeito de inclinação, na captação do motivo sem que o plano de fundo nele interfira, no preenchimento do enquadramento, na “agressividade” visual do close, etc” (ZANIRATO, 2003:13).

A autora desnuda o processo de tratamento imagético destinado à diagramação e à apresentação do conteúdo pelo veículo jornalístico, que não pode descuidar da sua apresentação estética. O jornal tem que ser de fácil leitura, não “poluído” visualmente, enfim, respeitar toda uma gama de códigos estéticos e semiológicos que nem sempre o desavisado leitor tem conhecimento, ou consegue perceber, na seara de assuntos e notícias apresentados pelo veículo.

A imagem fotográfica atua como um instrumento que nos remete para além do que está inscrito na foto propriamente dita, acionando a nossa imaginação. De acordo com o enquadramento (com a primazia do objeto

focalizado), podemos nos deixar levar pelo modo como foi arquitetado o impacto a que a foto nos causa.

“Todo objeto visual é percebido sobre um fundo que atua sobre o primeiro como um contexto espacial. O fundo é um espaço onde as figuras de manifestam, graças ao qual estas podem organizar formando uma unidade. Percebemos um objeto em relação a outro ao mesmo tempo em que percebemos os espaços entre eles, agrupando-os ou dispersando-os. Quanto mais perto estão os objetos, mais tendem a ser atraídos por nosso olhar” (ZANIRATO, 2003:14).

De acordo com ZANIRATO, a fotografia de estúdio (previamente montada) ou de instantâneos (registro espontâneo) obedecem a alguns princípios para ser lidas e entendidas. Aspectos como, plano de fundo, linha do horizonte, ponto de fuga, plano horizontal, disposição triangular dos elementos, tudo isso é identificado na imagem. Assim como as pinturas, as imagens fotográficas geralmente são apresentadas sobre um fundo que serve de suporte para destacar o plano imagético em questão.

Convém destacar, que um dos traços culturais importantes da civilização ocidental é a leitura dos textos escritos da esquerda para a direita, já em algumas outras civilizações, como a asiática ou a oriental, a lógica é inversa, da direita para a esquerda. O mesmo ocorre quando da apreciação de uma imagem fotográfica, no nosso caso, (como somos oriundos da tradição ocidental), lemos a imagem da esquerda para a direita. Assim quando uma fotografia é apresentada, inconscientemente somos levados a primeiro observar os elementos em que ela se apresenta primeiramente a partir da esquerda para então correr os olhos para os outros componentes da foto.

Ou seja, quando uma fotografia é inserida em um periódico jornalístico, lemos a imagem através dos caminhos que nos foram sub-repticiamente apresentados. Pode ser que quem confeccionou a foto não tivesse a intenção de destacar este ou aquele elemento, mas a interferência de um editor, por exemplo, pode modificar totalmente a intenção primeira, como já evidenciado quando da inclusão de uma legenda que se pretende “explicativa”.

“Outro aspecto que interfere na significação que atribuímos a uma foto está ligado à exploração das relações de semelhança e contraste que estabelecemos entre outras imagens já conhecidas. A semelhança, já dizia Aristóteles, é uma condição da memória que enlaça o passado e o presente. As relações de semelhança que instituímos tanto no espaço como no tempo são fontes de nosso conhecimento. A forma, a luminosidade, a cor, a velocidade, a orientação e a disposição espacial são elementos perceptivos que nos ajudam a estabelecer semelhanças” (ZANIRATO, 2003:15).

A imagem fotográfica ou pictórica tem o potencial de fazer-nos lembrar ou nos sensibilizar, desta ou daquela maneira, justamente por acionar elementos contidos no interior de nossas memórias e/ou reminiscências pessoais ou coletivas. Podemos ser levados a concluir, ao observar uma foto jornalística, ou uma pintura, que aquela imagem não nos é estranha, mesmo quando a estamos vendo pela primeira vez, é aí que se situam as percepções da semelhança e da dissemelhança visual.

Nessa direção, caberia indagar se por mais realista que uma imagem fotográfica ou pictórica pretenda ser não existiriam discrepâncias entre as representações de uma dada realidade e a sua recriação nas imagens das fotos ou pinturas. No caso específico do fotojornalismo não se deve ignorar, como bem lembra Zanirato, que *a fotografia jornalística possa ser construída como uma total ficção, passando por processos em que se suprimem, modificam ou acrescentam pessoas ou objetos em sua produção (ZANIRATO, 2003:17).*

Neste ponto a autora nos chama a atenção para uma idéia que permeia todo o seu texto, será a fotografia uma imagem da realidade, ou uma imagem da irrealidade? Para poder melhor refletir sobre essa questão novamente temos que nos apoiar nos estudos realizados na área da semântica, da semiótica e da semiologia, só para citar alguns dos componentes da seara explicativa da cultura textual.

Mas como lembra E. Gombrich (1999:32), o importante é aprender a olhar a imagem, observar todos os detalhes da obra de arte contemplando toda sua complexidade estética e temática.

Tal procedimento implica em perceber que as produções imagéticas possibilitam impor toda sorte de tratamentos, desde supressões a acréscimos que podem ser identificados não apenas no momento de sua confecção, mas, especialmente no processo de sua manipulação.

No caso da manchete do jornal “Folha de Irati” expressa abaixo “Um século de dedicação à arte”, o jornalista faz alusão direta a pintura de Primo Araújo e a sua importância enquanto personagem da história da cidade de Irati, bem como, a relevância de sua obra como precursora de registros singulares da história da cidade. Vale lembrar que o autor da matéria é José Maria Gracia Araújo, filho do pintor.

A SEMANA VERBAZ

Quase um século de dedicação à arte

Os números podem impressionar, no entanto, estimativas pessoais seguramente me indicam que cerca de 1.000 a 1.500 obras desta última fase do Artista, foram produzidas (assimadas e identificadas em sua origem - IRATI) e hoje encontram-se espalhadas por quase todos os Estados brasileiros e alguns países do exterior.

Cada uma dessas OBRAS produzidas, porém, cobrou ao Artista o seu “ônus”. Para cada um de seus trabalhos, um pouco de sua visão, foi oferecida, e hoje, aos noventa e dois anos de idade os olhos do “Velho” Primo, não mais conseguem distinguir suas, ainda, mãos e deliciaidas mãos.

Meu PAI, mesmo estando você impossibilitado a continuar produzindo “instancamente” suas maravilhosas OBRAS, tenho a absoluta certeza de que, furtivamente, continua a criá-las “mentalmente”.

Nos, seus filhos - Marinho, Terezinha, Dario (Primo), Lianna (Lia) e este, que é a “rapa do tacho”, Zéca Maria, temos o extremo orgulho e honra em tê-lo como PAI, e desejamos que o tempo que ainda deva permanecer conosco, seja ainda maior que sua própria Arte.

Parabéns
José Maria Gracia Araújo

Primo Araújo - Exposição de suas obras

Jamais poderia deixar passar em branco esta data de 25 de novembro de 1994. Ela representa para mim o encantamento e o fascínio da mais sublime das ocupações humanas, a “ARTE” e, para minha querida Irati, tenho certeza, o orgulho de possuir e fomentar seu solo cultural, um dos mais extraordinários mares das BELAS ARTES.

Meu pai, DARIO ARAUJO (Primo), hoje completa, nada mais, nada menos que o seu nonagésimo segundo aniversário. Noventa e dois (92) anos são, cara leitore! Nasceu em Fátima do Sul a 25 de novembro de 1902, filho de ferroviários, casado em Irati, em 1919, com apenas 17 anos de idade, e nunca mais deixou esta que, por paixão, é sua única, verdadeira e definitiva morada.

Meu pai “PRIMO”, ao nascer deve ter sido concebido com o gênio DONO da arte, “recheado” “pinceis” e a “paleta” como símbolos de seu “FUGIR” e, todas as cores do Arco-Lés, como natezes de sua “ADRA”.

Indicase artisticamente, já em sua infância e, com apenas 15 anos, produziu esquetes que, talvez, tenham sido os primeiros “crônios” que compuseram o palco do extraordinário Teatro Girante.

Em toda a sua vida exerceu apenas duas profissões - Alfaiate, com muito orgulho e Coletor das Rendas Federais, com muita dedicação - porém, nenhuma delas tocou tão fundo o seu espírito e sensibilidade como as ARTES PLÁSTICAS, que sempre o acompanharam extrapofissionalmente.

No princípio, doava seu tempo, entre a arte da tesoura e da agulha e a magia dos pincéis e das cores que, habilmente, delineavam os paiséis que, glamorosamente, atuavam na “fita” à frente do inesquecível CINE TEATRO CENTRAL.

Escolas, Clubes, Associações, Jornais, Revistas, línguas e muitas outras entidades cá da terra ou de plaiças distantes, observaram: de-

zilogravuras, rótulos, emblemas, logotipos e tudo o mais que um lépis, um papel e muita criatividade, poderiam produzir.

Aventuroso-se, também, e com total êxito nos meandros da arte esculônica atingindo, no entanto, o ápice de sua genialidade na pintura em “óleo sobre tela”. Sua obra-prima nessa clássica técnica, intitulase “O BAILE DE GALA” (Clube do Comércio), exposta ao público nas dependências da CASA DA CULTURA de Irati.

Por volta de 1963, impossibilitado de continuar trabalhando com tintas a óleo, procurou, incessantemente, outras técnicas que vissem preencher suas necessidades criativas. A tecnologia moderna se encarregou de fornecer-lhe a matéria-prima desejada. Uma delgada chapinha, plana e leve, de um material desconhecido, que lhe forneciam desordenosamente “BOPPERS”, produzida no Artista a sensação de que, uma nova maneira de se produzir arte, estava se prenunciando.

Se do “barro” foi moldado o “ser” humano, porque não, deste curioso material, não poder-se-ia extrair a ARTE?

E mais uma vez, o Mestre transformou o NADA no TUDO e, novamente a ARTE se criou.

Primo Araújo aos 48 anos

Nesta outra matéria, o jornal “Folha de Irati” anuncia a morte do artista e simultaneamente promove a construção da sua imagem como um dos cidadãos mais ilustres da cidade.

Irati perde um grande homem

No sábado de Aleluia Irati perdeu um grande homem: Dario Araújo “Primo Araújo”, aos 97 anos de idade. A sua trajetória de vida é marcada por fatos importantes, como a Revolução de 1924, onde lutou por um ano, entrando como soldado e dando baixa como 3º sargento do exército.

No ano de 1927 casou-se com Iratyta Grácia Araújo, com a qual teve cinco filhos. Nesta época era proprietário da Alfaiataria Primo. Em 1929, foi nomeado escrivão federal pelo então presidente do Paraná, Manoel Ribas. Mais tarde foi promovido a coletor federal, atual Auditor Federal do Tesouro Nacional.

Entre as várias atividades que exercia, sua maior paixão sempre foi a pintura. As suas obras retratavam sempre as paisagens, pessoas, animais, a natureza e mais de 80 Santas Ceias. Um dos primeiros trabalhos executados por ele foi o cenário da Fundação Teatro Guaira. Suas primeiras técnicas sobre arte foram obtidas na Escola de Artífices de Curitiba, hoje o CEFET.

Primo Araújo executou diversos trabalhos artísticos como: cartazes de cinema; xilogravura para os mais diversos jornais e revistas da época; desenhos para rótulos e para trabalhos escolares de alunos; esculturas como bustos, motivos religiosos e pinturas de quadros. As suas obras estão espalhadas por todas as cidades brasileiras e até em outros países. O Papa João Paulo II possui uma de suas obras doada por um bispo brasileiro. Em 1989, o Banco Bamerindus homenageou o artista como “Bicho do Paraná”.

Ao todo são mais de cinco mil telas que ele deixou para o acervo histórico. Seus trabalhos prestados a Irati e suas obras ficarão registrados para sempre na memória dos iratienses.



Através de suas obras Primo Araújo retratou a história de Irati

CAPÍTULO II - A Memória visual de Primo Araújo: paisagens, tipos humanos e o espaço citadino.

*“O documento artístico é
ao mesmo tempo revelador de saberes técnicos
e de esquemas de pensamento.
Ele é tão seguro quanto
o documento escrito” (Francastel, 1993:81).*

A paisagem da cidade de Irati e da região, bem como as pessoas do centro sul do estado do Paraná são os motivos principais das obras de Dario Primo Araújo, que nasceu na cidade de Piraí do Sul, Estado do Paraná, a 25 de novembro de 1902 e faleceu em 1999, aos 97 anos mas passou a maior parte da sua vida na cidade de Irati. Nesse sentido, torna-se relevante buscar compreender as relações entre o campo e a cidade, bem como as diversas percepções da paisagem que emergem representadas na produção do artista.

Raymond WILLIAMS (1989)³⁵, ao desenvolver um apurado estudo sobre os modos de vida rural e urbano da Inglaterra do século XVI ao século XX apresenta uma importante contribuição para uma reflexão acerca da paisagem. O que o inquieta é a constante evocação de um passado nostálgico de abundância rural e felicidade que dá base a uma visão romântica da mentalidade e do comportamento pelo qual passou a sociedade inglesa nos

últimos séculos. Dois componentes dessa análise nos interessam em particular, quais sejam, as definições de bucólico e do próprio conceito de paisagem. No desenvolvimento explicativo dessas questões, o autor nos mostra como com o passar do tempo a literatura produzida nos períodos estudados foi “amenizando” os conflitos e embates sofridos na sociedade inglesa. Para ele, *“O que é necessário investigar, nestes casos, não é a veracidade histórica, e sim a perspectiva histórica”* (WILLIANS, 1989:23).

Com isso pretende que se analise a questão do ponto de vista de como os relatos foram com o passar do tempo se modificando até chegar a uma pretensa “naturalidade inerente” ao processo histórico.

“(…) A realização – se cabe o termo – da adaptação renascentista dessas modalidades clássicas consiste em eliminar, passo a passo, estas tensões vitais, até nada restar de adversidade, e as imagens escolhidas aparecem por si sós: não se trata de um mundo vivo, e sim de um mundo edulcorado. Assim, a evocação que faz Melibeu da vida que será obrigado a abandonar torna-se “fonte” de mil relatos adocicados de um mundo rural só de paz e delícias. (...) a origem incontestável de inúmeros poemas que traçam um quadro risonho do campo como refúgio” (...) (WILLIANS, 1989:33).

Para ele “bucólico” referir-se-ia à matéria simples que seria naturalmente detentora de verdades genéricas. O ponto em questão é o de amenizar o processo de transição de uma sociedade agrária feudal para uma sociedade burguesa, essa amenização foi voluntária.

“O que vemos ocorrer nesse processo interessante é a conversão do bucolismo convencional em um sonho localizado, e, em seguida, no final do século XVII e início do XVIII, cada vez mais em algo que pode ser apresentado como uma descrição e, portanto, uma idealização da realidade da vida campestre na Inglaterra e suas relações sociais e econômicas” (WILLIANS, 1989:44).

Nos relatos literários, bem como nas pinturas que retratam o período, a abundância do campo é considerada natural, tendo em vista a analogia com os escritos da Bíblia, onde se relata que o deslize de Adão foi o causador da maldição do trabalho. Agora o homem tem que suar o corpo e embrutecer as

³⁵ WILLIANS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

mãos em um processo diário de busca pela sobrevivência, o que não ocorreria no Paraíso, onde os frutos da Natureza estariam à disposição para a sua subsistência. Através da arte, ocorre uma recriação mágica, novamente a abundância é natural, e o contemplado nesse processo é o proprietário rural e a sua casa. Os trabalhadores são excluídos do processo.

“Mas essa negação mágica da maldição do trabalho só pode se dar pela simples negação da existência dos trabalhadores. Os homens e mulheres que criam os animais e os levam até a casa, que matam e preparam sua carne; que fazem armadilhas para os faisões e perdizes e pegam os peixes; que plantam, estrumam, podam e colhem frutos – essas pessoas estão ausentes; o trabalho é todo feito por uma ordem natural. Quando por fim aparecem, é apenas sob forma de “campônios em alegre bando” ou, mais simplesmente, de “muitos pobres”, e o que nos é mostrado então é a caridade e falta de condescendência com que lhes é dado aquilo que, agora e de algum modo, não eles, mas a ordem natural, entregou nas mãos do senhor em forma de alimento” (WILLIANS, 1989:52).

Quanto à questão da paisagem, o autor demonstra o quanto o termo utilizado é vago e impreciso,

“Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação. É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar estas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existentes. E, para podermos compreender as modificações ocorridas nas atitudes em relação à paisagem na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, isto se torna particularmente necessário. Temos muitas histórias específicas de excelente qualidade, mas seus pontos de vista implícitos, e às vezes explícitos, normalmente fazem com que elas façam parte daquela composição social da terra – sua distribuição, sua utilização e seu controle – que vem sendo recebida e defendida, inclusive em nosso século, época em que o elogio de suas realizações é uma parte característica da louvação elegíaca a uma forma de vida desaparecida” (WILLIANS, 1989:167).

A paisagem, segundo WILLIANS, foi uma invenção dos homens do século XVIII. Os pintores e artistas eram contratados pelos proprietários de terras para retratar as glebas e as estâncias, de acordo com a vontade expressa de quem as encomendava.

“Pleasing prospects”: esta típica expressão setecentista tem o duplo sentido necessário.* Pois não se deve imaginar que a maravilha, a importância e o prazer de observar formas e movimentos de terra foram inventados pela criação de locais especializados para tal. As obras literárias mais antigas que se conhecem já registram tais sentimentos, e podemos ter certeza de que muitos outros homens além dos escritores contemplaram com intenso interesse todas as características e movimentos do mundo natural; morros, rios, árvores, céus e estrelas. Muitos tipos de significados, filosóficos e práticos, foram extraídos dessas observações praticadas por muitas gerações. Porém houve um momento em que uma espécie diferente de observador julgou necessário dividir essas observações em “práticas” e “estéticas”, e percebeu que, se o fizesse com confiança suficiente, poderia então negar a todos os seus antecessores algo que ele encontra em si próprio e rotulara de “sensibilidade elevada”. O importante não é tanto o fato de ele ter feito esta divisão, mas sim de ter necessidade e possibilidade de fazê-la, e também de uma história social, na separação entre produção e consumo” (WILLIANS, 1989:168).

Ocorre uma interessante movimentação em torno dessa concepção. É sabido que essa maneira de interpretar a realidade não era exclusiva dos homens dos séculos XVII e XVIII, haja vista o constante contato de gerações de viajantes com os rincões mais distantes e isolados da Europa. Segundo o autor não é difícil perceber as cópias de estilo, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, em diferentes momentos da constituição da sociedade européia, em particular a inglesa.

“Os proprietários rurais setecentistas, ao viajarem pelo continente europeu e colecionarem quadros de Claude e Poussin, aprenderam novas maneiras de ver a paisagem e, ao voltarem para a Inglaterra, criaram novas paisagens a serem desfrutadas de suas próprias casas: isto é, “criaram” no sentido de que contrataram paisagísticas como Brown (“o camponês”), Kent ou Repton. (...) É uma postura insular supor que os ingleses setecentistas que estavam conscientemente imitando os pintores italianos setecentistas “descobriram” a paisagem” (WILLIANS, 1989:170).

A Holanda, e seus artistas foram uma forte inspiração para os paisagistas ingleses,

“Para os defensores do melhoramento rural na Inglaterra, o paisagismo correspondia, na arte, à ideologia burguesa do melhoramento e à investigação científica da natureza e das modalidades de percepção. Agora que o homem produzia sua própria natureza, quer por meios

* *Pleasing* é “agradável”; *prospect* é tanto “paisagem” quanto o local de onde se descortina uma paisagem. (N. T.)

físicos de melhoramento (terraplenagem com novas máquinas; drenagem e irrigação; bombeamento de água para locais elevados, quer pela compreensão das leis físicas da luz e das perspectivas e pontos de vista artificiais, fatalmente teria de modificar-se a decoração, de um simbolismo e iconografia limitados e convencionais, da terra imediatamente visível” (WILLIANS, 1989:170).

A ordem natural das localidades estava sendo projetada por aqueles que idealizavam os lugares em que viviam. O que era considerado belo em outros locais, estava literalmente sendo composto na Inglaterra. *“É no ato de observar que esta paisagem se forma; o rio “orienta a vista”; a terra “exibe” sua graça; o riacho é como uma “incrustação” no vale. Trata-se de um belo quadro, no sentido estrito do termo (...)” (WILLIANS, 1989:175).*

Já Lionello Venturi (1972)³⁶ expõe uma importante definição acerca do conceito de paisagem, o que nos ajuda a melhor delimitar o alcance e o valor deste termo. Sua análise primeiramente percorre as produções artísticas de Giotto até Marc Chagall, porém, quando se detém a analisar o desenvolvimento da técnica pictural entre os séculos XVII até o XIX, apresenta-nos a produção artística do inglês John Constable, que inovou tanto na técnica da pintura quanto na percepção do que a natureza tinha a nos oferecer. *“Uma paisagem sem figuras pertencia a gênero secundário; considerava-se que lhe faltava sentimento humano e até sentimento divino, como se, na verdade, Deus só residisse no corpo do homem. Por tal motivo, durante muito tempo, a paisagem encontrou-se reduzida a servir de fundo às figuras humanas” (VENTURI, 1972: 143).*

Nesse sentido, VENTURI esmiúça o modo como as pessoas dos séculos anteriores, pintores, literatos, pensadores, entendiam e vislumbravam o mundo que os cercava. Valorizava-se muito a cópia fiel da figura humana, bastando à paisagem servir apenas como um fundo ofuscado que daria suporte ao retrato, principal elemento deste quadro compositivo.

“(...) a forma pictural resulta de um modo de visão, segundo o qual a imagem humana já não está isolada do ambiente, mas mergulhada na atmosfera que respira. Assim, a natureza exterior – árvores, montanhas,

³⁶ VENTURI, Lionello. Para compreender a pintura – De Giotto a Chagall. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972.

rios e céu – atraiu tanto a atenção como os corpos humanos, influenciando a própria forma da imagem humana. O assunto do pintor foi o mundo inteiro: o homem tornou-se um simples elemento do universo e a pintura de paisagem ganhou uma melhor reputação. (...) Só no decurso do século XIX a sua sorte melhorou. A pintura de paisagem deixou de ser apenas um gênero, arvorando-se no próprio guia do gosto pictural, (...) Sem dúvida que, antes do século XIX, se pintaram paisagens de uma arte perfeita; mas foi só no decurso deste século que se constituía o produto de algumas exceções se tornou a tendência comum dos artistas criadores. E isto liga-se a uma nova consciência da humanização da natureza, expressa por estas palavras: <A paisagem é um estado de alma.>” (VENTURI, 1972: 144).

Surge a “forma pictural”, onde o homem aparece como ser componente do universo que se quer representar, e não mais como elemento dominante, sugere-se a busca de uma integração harmônica, comprometida com o conjunto. “Mais tarde, no século XVII, alguns pintores italianos iniciaram um novo tipo de paisagem, que atingiu o seu mais alto nível com o francês Nicolas Poussin. (...) Foi a paisagem <clássica> que contribuiu para sugerir ao espírito humano as possibilidades de monumentalidade, de grandiosidade, de sublime, enfim, de que a natureza dispõe” (VENTURI, 1972: 144).

Constable foi duramente criticado por seus contemporâneos que não conseguiam entender as suas pinturas, denominando-a de “rústica” ou “grosseira”. Para ele a pintura da paisagem deveria se basear na observação direta da natureza “*O pintor de paisagem – escreve ele – deve caminhar através dos campos com humildade. Nenhum arrogante teve jamais a capacidade de ver a natureza em toda a sua beleza*” (VENTURI, 1972:148).

Em suas pinturas, procurava reproduzir o ambiente campestre objetivando fugir das amarras da pintura clássica, a mistura que fazia das luzes, das sombras e das cores causava um efeito visual que cativava o espírito do observador. Pintava velhas carroças com suas tábuas apodrecidas, a água dos lagos e riachos com uma luminosidade que contrastava com o céu azul, sem apelar para cores berrantes. “*Nunca vi na minha vida uma coisa feia, porque, qualquer que seja a forma de um objeto, a luz, a sombra e a perspectiva transformam-na sempre numa coisa bela*” (VENTURI, 1972: 148).

Podemos considerá-lo como um pintor romântico, no sentido de que conseguiu imprimir em seus quadros todo um sentimento e amor à vida somente encontrado nos poemas e nas canções de sua terra. Para ele a pintura pode ser considerada como a expressão máxima de um estado de espírito. Nesse caso, o romantismo valorizava a experiência individual e a imaginação como um importante instrumento de expressão artística.

O termo paisagem deriva do vocábulo país, que vem do latim pagus, povoado. Dessa maneira, paisagista seria, então, um pintor de países e paisagens³⁷.

“Aparecendo inicialmente em planos secundários de retábulos medievais, a paisagem torna-se gênero independente já no século XVII e para essa autonomia colaboraram decisivamente os pintores holandeses Ruysdael, Hobbema e Patinir. Em seu livro A paisagem na Arte, Keneth Clark enumera quatro formas de abordagem da natureza pelo pintor: paisagem de símbolos (Idade Média), paisagem de fatos (Pintores Flamengos), paisagem fantástica (Maneirismo) e paisagem ideal (Neoclassicismo). Evoluindo por esses quatro estágios, a paisagem torna-se forma dominante de pintura do século XIX e no decurso desse desenvolvimento evolui das coisas às impressões (Impressionismo), quando atinge seu apogeu” (GÊNEROS, 1995:10).

Os pintores de Maurício de Nassau (1637-1645) representam o primeiro capítulo da pintura de paisagem no Brasil, destacando-se entre eles Frans Post. Nos séculos XVIII e XIX, a paisagem desaparece ou é vista apenas num ou noutro detalhe, no fundo de representações religiosas. A pintura de paisagem adquire novo impulso com a criação, em 1884, do Grupo Grimm³⁸, que introduz a pintura de paisagem ao ar livre.

³⁷ In: *GÊNEROS na pintura*. São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1995. (Cadernos história da pintura no Brasil, 8). p. 10.

³⁸ Durante o período colonial, a pintura no Brasil era na sua maioria de temática religiosa. Em 1826, a "paisagem" se torna disciplina na Academia Imperial de Belas Artes, mas apenas com o ingresso de Johann Georg Grimm (1846-1887) como professor da cadeira de "Paisagem, Flores e Animais", a disciplina ganhou um novo impulso, com as aulas praticadas ao ar livre para que os alunos pudessem perceber e sentir a natureza de forma natural e integral, este método contrariava o ensino clássico e formal da Academia. Fonte: <http://www.sec.rj.gov.br/webmuseu/mapbio.htm>.

A paisagem e as intervenções do olhar.

Um dos autores que trabalham a questão do simbolismo contido nos discursos e manifestações dos políticos que exaltavam o Paranismo é Luis Fernando Lopes PEREIRA (1996)³⁹.

Em seu trabalho PEREIRA reporta-se à busca, por parte do *Movimento Paranista*, de um referencial histórico que contivesse em seu interior alguns elementos que pudessem servir como elos de identificação de um passado distante temporalmente, mas presente nos usos e costumes que se buscava. A isso recorrem aos mitos de origem do Paraná e da cidade de Curitiba. Conjugam-se a essa ação o papel desempenhado pelos artistas plásticos na elaboração de uma imagem para o Paraná. A esse processo PEREIRA denomina “*construção de uma identidade cultural*”, onde,

“A experiência de construção de uma identidade cultural para o estado do Paraná está ligada, de um lado à ascensão do regime Republicano que permite a descentralização administrativa e a conseqüente construção dos regionalismos e, de outro, à efervescência cultural pela qual passava a cidade de Curitiba no início do século, fruto do surto econômico da erva-mate” (PEREIRA, 1996:273).

Podemos perceber que a tentativa de inserir o Estado nos signos da modernidade paulatinamente vai ganhando força, principalmente depois do advento da República. ...*É desse período a construção da identidade regional do Rio Grande do Sul (gauchismo), de Minas Gerais (mineirismo), de São Paulo (bandeirantismo) e do Paraná (paranismo) (PEREIRA, 1996:275).*

Nesse sentido faz-se necessário, segundo o projeto paranista, criar os meios para que quem se dispusesse a fincar raízes no Estado dispusesse de condições de imediata identificação com os símbolos e valores disseminados. *Com a ruptura política, cria-se o vazio no imaginário popular e a necessidade de se construir uma nova identidade que permitisse uma identificação da população com o novo regime que se implantava, em particular porque o povo assistira bestializado à proclamação da República (PEREIRA, 1996:274).*

Para o autor, é possível vasculhar os pequenos elementos constitutivos da realidade histórica, buscando delinear a sua riqueza, estudando não só sob a égide dos grandes modelos explicativos, mas também valorizar a contribuição de outros agentes nesse processo. Nesse sentido, a contribuição dos paranistas, preocupados em forjar uma identidade regional, é deveras importante.

Segundo ele, (...) *descobrir nos pequenos elementos, como na produção artística paranista, o cristal da história, que lapidado pelas análises, produzirá luzes, resgatando a imagem da história e de um determinado passado* (PEREIRA, 1996:276).

“O paranismo surge no momento da transição do Império para a República, sob a égide do grande afluxo de capitais oriundos da exploração da erva-mate e da extração madeireira. Apesar da evidente contradição resultante do entendimento de que a riqueza era produzida pelo setor agora considerado culpado pelo atraso no desenvolvimento do país, o discurso proferido era o de modernização de qualquer maneira. Segundo PEREIRA, “(...) era preciso inventar tradições.(...) Era preciso criar a identidade paranaense. Este era o objetivo do Movimento Paranista.” (PEREIRA, 1996:277).

O autor apresenta a gênese do *Movimento Paranista*, capitaneada por Romário Martins, um dos intelectuais mais expressivos desse movimento.

“Romário Martins, escritor, historiador, jornalista, político, etc. de imediato simpatizou com o termo e passou a utilizá-lo para designar todo aquele que nutria uma afeição sincera pelo Paraná. Em suas palavras, paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de actividade digna, util à colectividade paranaense. Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma machina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrophe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore (Mensagem do Centro Paranista, 1927)” (PEREIRA, 1996:278).

O objetivo buscado pelos paranistas era buscar uma visibilidade do Paraná no contexto nacional, para isso deveriam construir o passado, valorizar

³⁹ Pereira, L. F. L. Paranismo: Cultura e imaginário no Paraná dos anos 20. In: Cultura e Cidadania. Vol. 1 . Orgs. Cláudio Denipoti, Gilmar Arruda. ANPUH-PR. 1996.

as lendas, recompor a memória. Livrar o Estado da idéia de mero corredor entre o Rio Grande do Sul e o restante do País, assim, *“Este passado elaborado pelos paranistas seria agora positivado e ligado artificialmente com o presente que se pretendia construir de um Paraná de progresso e força, tipicamente seguindo os moldes de uma historiografia historicista onde a temporalidade é estabelecida por uma linha de continuidade entre passado-presente-futuro.”* (PEREIRA, 1996:279).

Nessa busca pela construção do passado, os mitos de origem indígena são utilizados como marco forjador de uma identidade coletiva, um exemplo é o do surgimento do pinheiro do Paraná, árvore transformada em símbolo do Paraná, segundo o autor, diz a lenda que

“existia nestas plagas um príncipe, o mais lindo do mundo; era esbelto como o mais bravo guerreiro, os cabelos revoltosos ornavam sua cabeça altiva. Um belo dia o príncipe se apaixonou e sua amada fora convertida em uma ninféia do bosque e o príncipe vagava, enlouquecido à sua procura, bradando aos céus seu nome. Procurando-a em vão na planície sem fim, quando a piedade do rei socorreu-o e, como não poderia fazer com que ela voltasse a ser mulher, transformou-o em uma árvore assim descrita: alta como uma torre, que parece querer enfiar no céu de turquesa os braços trêmulos que o desespero fustiga; e ainda com a coroa real equilibrada muito lá em cima, sobre os ombros desfeitos que as tempestades chicoteiam, e que, nos crepúsculos tristes imitam, de encontro ao incendiário horizonte, o perfil sofredor do rei!!! Esta árvore foi o pinheiro!!! (Ilustração Paranaense, 1927)” (PEREIRA, 1996:282/283).

Segundo o mito acima descrito, fica claro a pretensão de se instituir um *ponto zero*, que servisse de referência, tanto para a população aqui residente, quanto para a população que para cá viesse.

Outro exemplo dessa busca desenfreada por símbolos, é o papel desempenhado pelos artistas plásticos identificados com um estilo paranista. *“Aqui se destacam as figuras de João Turim, Zaco Paraná. Lange de Morretes, João Ghelfi, ente outros que através de sua produção artística, geradora do que se convencionou chamar de estilo paranista, irão elaborar uma arte regional e os símbolos não oficiais do estado”* (PEREIRA, 1996:284).

O pinheiro é o herói, aquele que serve de modelo da moralidade tendo em vista a sua forte constituição e a sua altivez. Pretende-se que a árvore

símbolo sirva de exemplo. Não por acaso, no papel desempenhado pelos artistas plásticos, o pinheiro é largamente representado em quase todas as situações, segundo Pereira,

“(...) todos os pintores que passaram pelo estado refletiram o pinheiro em seus quadros. Mas a sua disseminação só se dará após a estilização feita por Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turim. Com esta estilização o pinheiro passa a ser o elemento central deste novo estilo artístico regional, no caso o estilo paranista, com Lange de Morretes utilizando tal estilização para uamentar a utilização da árvore nas artes plásticas e João Turim, o principal e mais brilhante artista do movimento, em uma série de utilizações que vão desde a produção de uma Collumna Paranista até uma Moda Paranista. Na coluna há um destaque para a ligação desta com a arte futurista italiana, retratada na revista Ilustração Paranaense, que destaca a criação da coluna de Turim e a compara com a coluna feita pelo Duce na Itália. A Coluna Paranista não tinha a base, na medida em que simbolizava o pinheiro e o mesmo nasce do chão e em seu capitel é possível encontrar pinhas e pinhões estilizados, além de ramos da árvore. Esta coluna chegará, inclusive a sair do papel, e decora a casa do dr. Bernardo Leinig, embora aqui fora de sua função arquitetônica e apenas preservando a sua função decorativa. Desta forma a arte paranista ganhava as ruas e se aproximava da população com a qual pretendia criar uma comunidade de sentido” (PEREIRA, 1996:285).

Outro exemplo do didatismo paranista é o da estátua esculpida por Zaco Paraná, que em sua constituição contém todos os elementos que poderiam servir para instruir os paranaenses, naturais ou não, no ideal de homem e de sociedade que se almejava, assim,

“(...) destaca-se outro símbolo paranista, a estátua feita por João Zaco Paraná, o Semeador, uma homenagem da colônia polonesa ao Paraná em comemoração do Centenário da Independência do Brasil. Esta obra, mais do que o pinheiro, reúne em si todas as características pretendidas pelo Movimento Paranista. A princípio é um camponês, como os imigrantes que foram para o Paraná àquela época; mas ele semeia o Paraná do futuro. Não à toa seu próprio posicionamento está voltado para o lado em que nasce o sol, representando seu olhar voltado par o futuro. Além disso ele está na praça que era à época o cartão de visitas de Curitiba pois ficava de frente para a Estação Ferroviária. Este Semeador, é aquele que semeia o Paraná do futuro, ele deixa aqui a sua marca e contribui para a construção de um estado de progresso e civilidade. Representa também a vocação agrícola do estado que no período era destacada por Romário Martins que chega a propor uma Cruzada do Trigo, para que o estado abandone a sua dependência em relação ao extrativismo que era até então a principal fonte de recursos para o estado, seja com a erva-mate, seja com a madeira. Era preciso, até

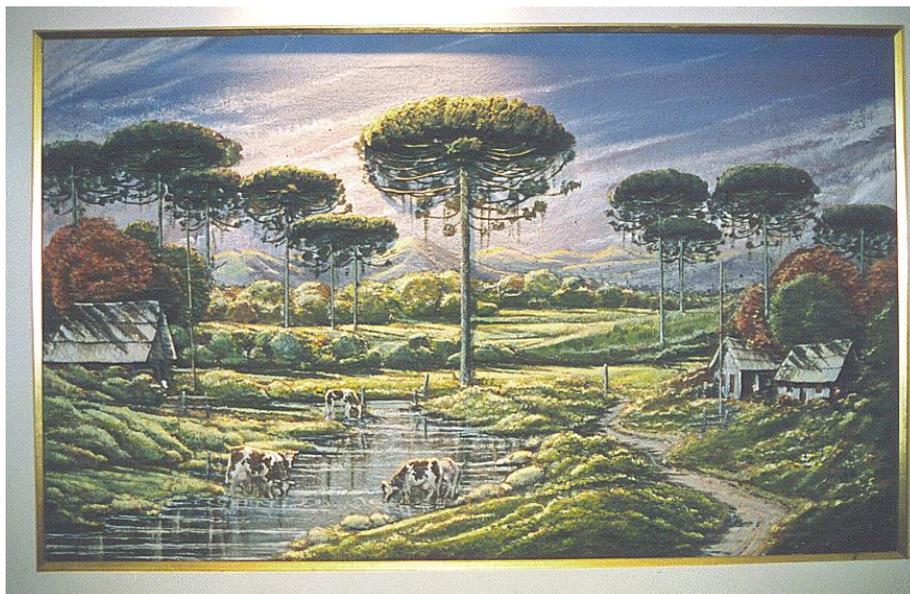
mesmo do ponto de vista econômico, semear o Paraná do futuro. Este Semeador pode ser qualquer um, aquele que semeia a cultura, as artes, o solo, as fábricas, todos aqueles que deixam a sua semente para a construção de um Paraná melhor” (PEREIRA, 1996:286/287).

Esse olhar voltado para o progresso e para um futuro próspero também aparecem na obra produzida por Primo Araújo através de elementos que contemplam a “exaltação paranista”. Esse dado fica mais facilmente detectável quando nos remetemos à análise das continuidades e permanências contidas nos motivos escolhidos pelo pintor.

Sem dúvida, as representações pictóricas de Primo Araújo guardam singularidades que remetem a importância histórica de seus registros como memória visual de uma época. Apesar disso, como pintor não foi reconhecido pela comunidade artística e pela crítica curitibana, nem tampouco cursou escola acadêmica de belas artes, não foi alçado ao patamar de “artista paranista” como alguns outros o foram⁴⁰. Todavia, sua obra expressa um emaranhado de referenciais políticos e representações étnico culturais próprias dos discursos construídos na época acerca das potencialidades sócio-econômicas do Estado do Paraná, que será objeto de análise no capítulo terceiro desse trabalho. Detectamos claramente a existência de um discurso político-ideológico de exaltação ao Paraná manifesto na maneira particular como o artista pictográfico observa e representa as cenas do cotidiano rural e urbano do município de Irati.

Observando-se a tela “Riozinho” já é possível detectar alguns dos elementos do discurso referido.

⁴⁰ Como exemplo dos artistas plásticos reconhecidamente paranistas, temos Zaco Paraná, João Turim, e o próprio Romário Martins, que criou os símbolos cívicos do Estado.



Quadro 01 - "Riozinho" - Óleo sobre tela, composto com Isopor® e outros materiais. S/d, dimensões: 150 cm X 80 cm.

Para a apreciação consistente desse material pictórico consideramos fundamental abordar os mais significativos elementos compositivos que, consideramos pertinentes, são eles: tema; técnica; simbolismo; espaço e luz; estilo histórico; interpretação pessoal do artista⁴¹. Portanto, procederemos à uma análise pormenorizada das telas elegidas para o estudo, conforme nos sugere Jorge Coli (2001: 375-404).

A imagem do quadro busca retratar uma paisagem rural do interior do Paraná. Observa-se uma pequena propriedade, com três choupanas rústicas, em Irati-Pr. Notamos na tela, a predominância de nove pinheiros do Paraná, vegetação típica do estado. A luz incide diretamente sobre o pinheiro central, o que amplia a impressão de magnitude da natureza representada. As choupanas são pequenas, em relação ao pinheiro central. As dimensões aproximadas da tela são de 150 cm x 80 cm.

As cores são distribuídas de maneira equilibrada, predominando o verde dos pinheiros e das pastagens. O azul do céu não destoia das demais tonalidades. A luz valoriza a posição dos outros componentes da cena, como por exemplo, o gado malhado. Os elementos da cena, pinheiros, choupanas,

gado, riacho e pequenas montanhas ao fundo, são distribuídos na tela. Se apóiam em uma acentuada harmonia espacial, esse efeito é alcançado através da distribuição equilibrada das cores, como nos mostra a disposição dos Ipês-roxos, os caminhos das águas e a estrada de chão batido. Em sua maioria esses componentes contribuem para valorizar o elemento central, o Pinheiro do Paraná.

O quadro em questão nos remete à imagem de uma localidade no interior do Paraná. Grosso modo, poderíamos facilmente apontá-la espacialmente como um lugarejo, uma moradia rural, localizada no interior.

Visitando os sítios e distritos da região de Irati –Pr., facilmente identificamos uma das características da região com o que está descrito na tela. Todos os elementos para se chegar a essa percepção estão colocados: o pinheiro, o gado, as choupanas, o riacho. Quando observamos o quadro, de posse desses elementos já citados, só nos resta a concordância com a composição efetuada pelo artista. A composição da paisagem rural apresentada demonstra uma preocupação em registrar uma imagem de aparente bucolismo, ingênua até, mas que em seu interior reserva elementos importantes, que se traduzem no **modus vivendi** das populações que ali habitavam e que se encontram representadas. Num primeiro momento poder-se-ia pensar em uma certa pobreza material, tomando por base a rusticidade das moradias retratadas, que a primeira vista não diferem de locais utilizados para o aprisionamento de animais. Porém é aí que reside a riqueza da composição, pois esta rusticidade está em consonância com o ambiente, com a natureza a sua volta. Nesta imagem não caberia uma estrutura de alvenaria, pois a intenção não é essa, pelo contrário, notamos a harmonia nas formas e no conjunto resultante. Ou seja, além da rusticidade das moradias, somos levados a crer que quem ali habita também tenha essa característica primordial. Mas a rusticidade em nada se contrapõem a um desconforto ou atraso, em relação ao que se encontra nas povoações ou cidades.

⁴¹ CUMMING, Robert. Para entender a arte. São Paulo, Ed. Ática, s/d. Para a análise de cada um dos elementos compositivos referidos o autor sugere o que deve ser levado em consideração para efetuar-se uma apreciação consistente. Baseado nessas considerações é que traçamos a nossa interpretação.



Quadro 02 - Óleo sobre tela, composto com Isopor® e outros materiais. - Sem data; aprox. 150x80 cm.

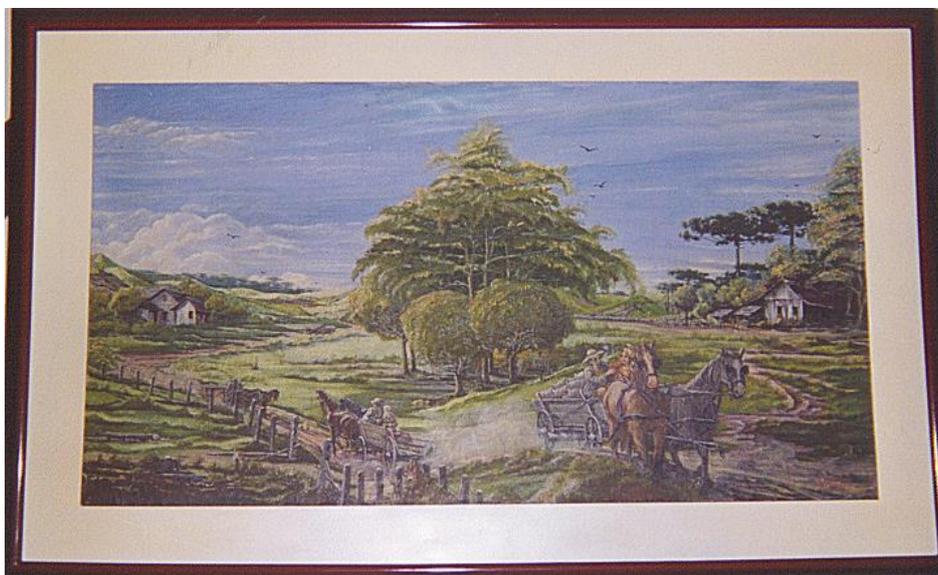
Notamos neste quadro, que a noção de profundidade espacial é bem definida. Ao fundo apresenta-se o céu com um tom azul claro, permeado por nuvens, na linha do horizonte a delimitação espacial é composta pela continuidade da vegetação que aparece em primeiro plano. Mais à frente visualizamos uma cerca de uma propriedade rural. O equilíbrio do quadro é sustentado, pelo lado esquerdo, com uma árvore de proporções inferiores aos pinheiros justapostos no lado direito. Esses pinheiros, em número de três, aparecem em primeiro plano, margeando um lago que ocupa a porção central do quadro. As dimensões aproximadas da tela são de 150 cm x 80 cm.

As cores estão distribuídas de forma a valorizar a paisagem interiorana. Nesse, sentido o azul predominante no céu, juntamente com os outros matizes de cores estão equilibrados, o que dá suporte para a composição em questão.

Vislumbramos uma localidade interiorana, onde o que mais ressalta a primeira vista é a vegetação margeando o lago, e em menor proporção a cerca da propriedade, o que sugere que essa localidade é habitada, mas o que está em evidência não é quem lá habita, e sim o tipo de natureza que lá ocorre.

Vemos uma paisagem composta por pinheiros, árvores margeando um lago, uma pequena cerca delimitando a propriedade, alguns barcos pequenos, em número de dois, ancorados às margens do lago. Toda essa composição

nos dá a impressão de harmonia e tranqüilidade própria de localidades distantes dos centros urbanos.



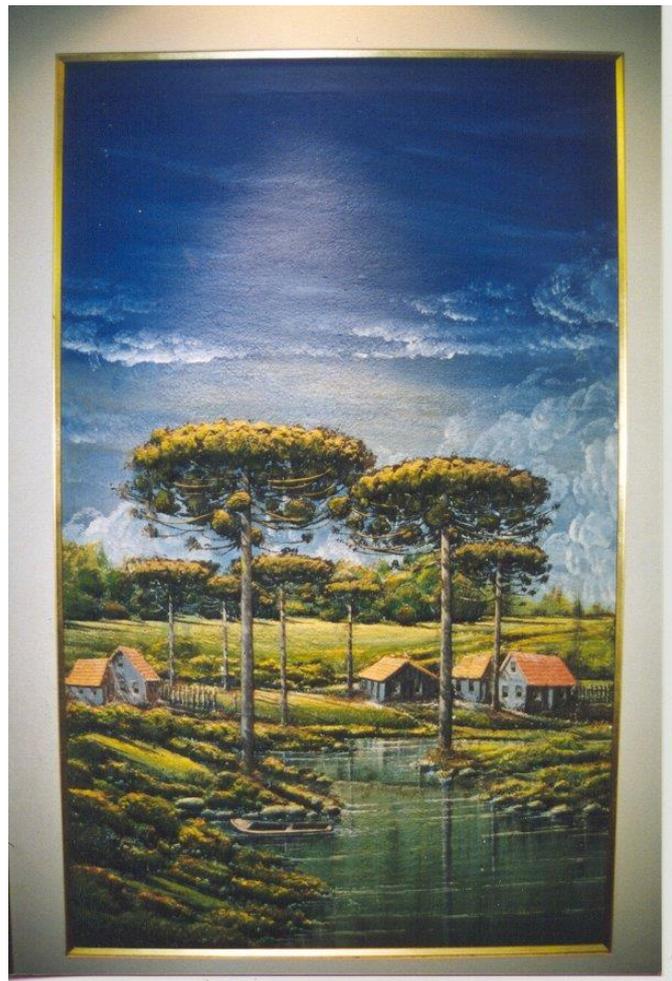
Quadro 03 - Óleo sobre tela, composto com Isopor® e outros materiais. - Sem data; aprox. 150x80 cm.

Nesse quadro, também identificamos outros elementos próprios de uma localidade do interior. No caso, duas carroças transitando em uma estrada de terra. Identificamos facilmente os condutores das carroças e pelos seus trajés notamos a simplicidade da vida que levam. As dimensões aproximadas da tela são de 150 cm x 80 cm.

A figura central é a de um grupo de árvores, que dividem elegantemente a cena retratada, à esquerda mais ao fundo logo acima da linha do horizonte vemos uma grande nuvem branca que dá suporte e valoriza a pequena habitação pintada de branco, um pouco mais à frente vislumbramos uma cerca que delimita a propriedade, e a noção de movimento é dada por uma carroça indo em direção a pequena moradia. Do lado direito, vemos ao fundo dois pinheiros do Paraná, um aglomerado de árvores e mais à frente uma casa branca. Em primeiro plano, uma carroça sendo guiada por um homem e sendo puxada em velocidade por dois cavalos.

O motivo principal do quadro é uma pequena localidade, um sítio, onde se retrata a movimentação de quem lá vive, mais uma vez a natureza

interiorana é representada, agora com alguns elementos que demonstram uma certa forma de vida, movimento na localidade, mas ainda assim o personagem principal é a natureza, o homem e os animais ali representados induzem à uma noção de trabalho rural, agrícola em essência. Seu meio de transporte é uma tosca carroça, notamos a simplicidade da vestimenta, a rusticidade das casas, o majestoso céu azul, o verde exuberante tanto da mata quanto da vegetação rasteira, própria dos pastos para animais.



Quadro 04 - Óleo sobre tela, composto com Isopor® e outros materiais. - Sem data; aprox. 80x150 cm.

Nessa tela, no entanto, o pinheiro deixa de fazer parte integrante da cena para se tornar o elemento protagonista. O pinheiro é representado em proporções magistrais. Ao todo são sete pinheiros que compõem a cena. Aparecem também algumas casas em número de quatro, e um rio de águas

mansas que surge no meio do quadro. As dimensões aproximadas da tela são de 150 cm x 80 cm.

O céu é de um azul fortíssimo, a luz vinda de cima valoriza o grande pinheiro central, o verde tanto das pastagens quanto da mata é exuberante, as nuvens são brancas, bem distribuídas e sugerem a aproximação de uma chuva.

A paisagem retratada apresenta as características rurais muito bem definidas, um rio de águas calmas e límpidas refletindo o grande pinheiro central e cortando a propriedade rural, o pequeno barco ancorado na margem esquerda, a luminosidade valorizando todo o conjunto. A composição valoriza aspectos de calma e sossego próprios de localidades distantes dos centros urbanos. O pequeno barco sugere a possibilidade de execução de uma pescaria, atividade que exige calma e paciência. O céu azul permeado por nuvens dá a impressão da aproximação de uma chuva, e nesse período as cores ficam mais acentuadas, enfim a tela transmite uma sensação de frescor e exuberância da natureza ali contida. Note-se que a natureza não está intocada, mas ainda assim guarda qualidades importantes, junto com a calma do rio, e na simplicidade das casas.

A mesma ênfase pode ser observada em outras telas que se ocupam de paisagens e nas quais os elementos compositivos se repetem buscando a valorização da vida no campo, mas sobretudo, destacam símbolos reafirmados nos discursos acerca das possibilidades sócio-econômicas do Estado do Paraná, a força de sua gente, a riqueza de seu solo. A insistência na robustez do pinheiro do Paraná e na amenidade do clima da região, como se verá no capítulo três dessa dissertação, são imagens construídas e recriadas pelas autoridades locais para atrair empresas colonizadoras e contingentes populacionais para a região.

Nesse sentido as próximas cinco telas agrupadas são variações do olhar do artista sobre as paisagens da região. Vale lembrar que estas telas em especial contemplam registros idealizados da paisagem local.

É importante ressaltar que procuramos agrupar as imagens e gravuras por temáticas o mais próximas possível para podermos efetuar as nossas considerações.

Paisagens idealizadas



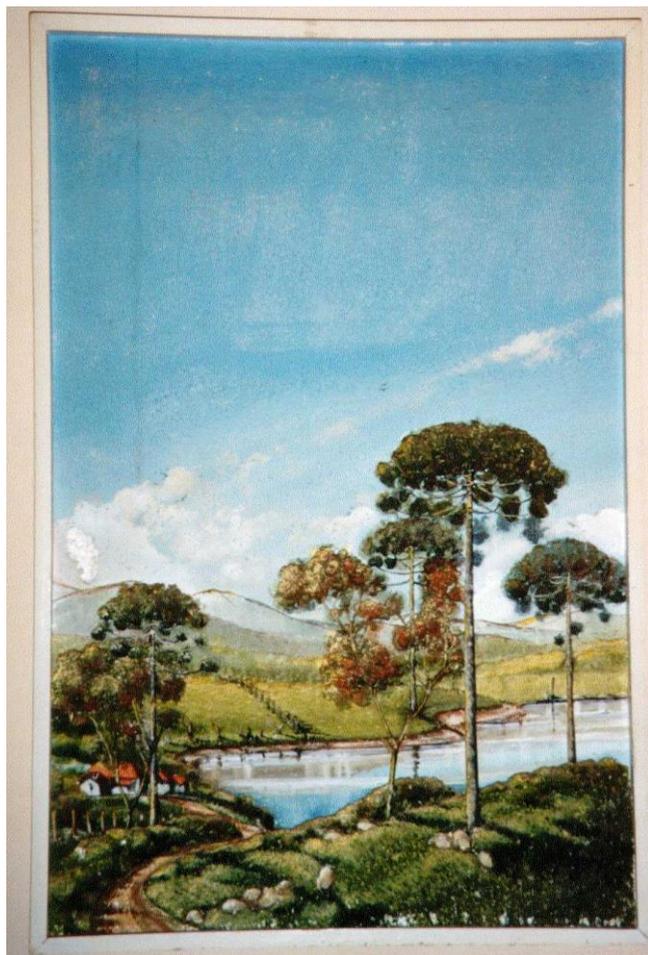
Quadro 05 - Paisagem idealizada. Alto relevo em Isopor® . Dimensões: 1,10 x 1,65 – s/d.



Quadro 06 - Paisagem idealizada. Alto relevo em Isopor® . Dimensões: 1,10 x 1,65 – s/d.



Quadro 07 - Paisagem regional. Alto relevo em Isopor® /c lâminas de madeira. Dimensões: 1,10 x 1,65 – s/d.



Quadro 08 - Paisagem idealizada. Alto relevo em Isopor® . Dimensões: 1,10 x 1,65 – s/d.



Quadro 09 - Paisagem idealizada. Alto relevo em Isopor® . Dimensões: 1,10 x 1,65 – s/d.

No âmbito das imagens vinculadas à paisagem natural detectamos algumas telas especialmente voltadas para a representação de animais.

Dois deles, destacam-se pelo apuro da técnica utilizada que busca retratar com fidedignidade o movimento dos cães perdigueiros e o olhar quase humanizado do cavalo.



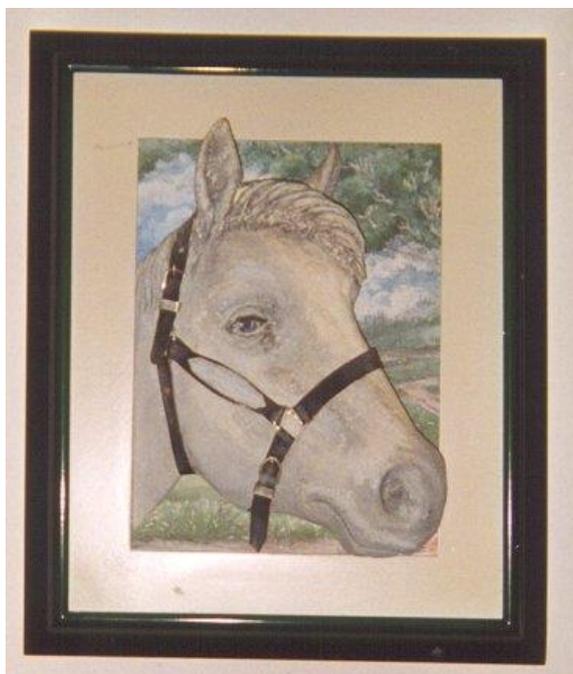
Quadro 10 - Cães Perdigueiros – Isopor® em alto relevo. Dimensões 2,00 x 1,00 – s/d.

Nessa obra, o artista utiliza a técnica da escultura em Isopor®, o que proporciona o alto relevo, bem como aplica sobre a tela arbustos feitos de gravetos secos, e as cercas que aparecem são produzidas em finas lâminas de madeira sobrepostas ao Isopor®. Vale lembrar que os cães de uma forma geral serviram de importantes aliados do homem na conquista de seus territórios. É do conhecimento geral que os mateiros e novos ocupantes das regiões isoladas não entravam na mata sem o seu cão de estimação. O cão era o primeiro a dar o alerta sobre o perigo que espreitava adiante. Por seu espírito predador, se lançava à frente do grupo e enfrentava o perigo, que poderia ser uma cobra, uma onça ou outro bicho qualquer. No caso dos perdigueiros, sua característica mais marcante é a de ser conhecido como um exímio indicador da localização da caça. Sorrateiramente ele se aproxima do alvo e estático da cabeça ao rabo, com o focinho indica ao caçador o local

preciso da localização da presa. Por essa e por outras qualidades os perdigueiros eram bastante valorizados pelo homem do campo.

No tocante à utilização do Isopor®, o artista afirmou:

*“No que se refere à utilização de Isopor® nos quadros, a idéia surgiu quando alguém trouxe ao meu atelier, um aparelho de cortar Isopor® para ver se eu poderia consertá-lo. Após consertar o aparelho, para testar o seu funcionamento, cortei alguns pedaços de Isopor® e, então, surgiu a idéia de que, talvez, pudesse fazer algo diferente e nunca utilizado até então, ou seja, esculpir em Isopor® (alto relevo) aquilo que já vinha fazendo em minhas pinturas em óleo sobre tela, isto é, paisagens, Santas ceias, etc. Deu certo. Daí por diante, fui aprimorando a técnica, melhorando a qualidade dos materiais utilizados, tanto do Isopor®, tornando-o mais resistente, quanto das linhas”.*⁴²



Quadro 11 - Cabeça de cavalo – Alto relevo em Isopor® – Dimensões 0,30 x 0,40 cm – s/d.

Chama a atenção a figura do cavalo que se sobressai ao quadro, causando um impacto visual considerável pois encontram-se aplicados sobre a cabeça do animal, os arreios e as argolas metálicas corriqueiros.

⁴² Entrevista realizada, sob a forma de questionário, no dia 22 de junho de 1998.



Quadro 11 - Cabeça de cavalo - Detalhe de perfil

Embora Primo Araújo se mostrasse fascinado pela representação das paisagens, em algumas oportunidades se ocupou de retratar personagens populares como trabalhadores locais, crianças e idosos, resgatando seus afazeres no cotidiano do município de Irati.

Visões de tipos humanos no seu cotidiano.

Na próxima tela “Trabalhadores da serraria”, o artista registra um momento *sine qua non* da história da região. Trata-se da exploração da madeira e da sua contribuição também para a implantação da estrada de ferro, um elemento sinalizador das transformações ocorridas no município e das efetivas possibilidades de “progresso” econômico almejados.



Quadro 12 - Trabalhadores da Serraria, confeccionado em óleo sobre tela, com 1,10 x 0,60 cm

Curiosamente, Primo Araújo capta um instante de descanso na labuta diária dos trabalhadores das madeireiras que proliferavam na região no início do século XX.

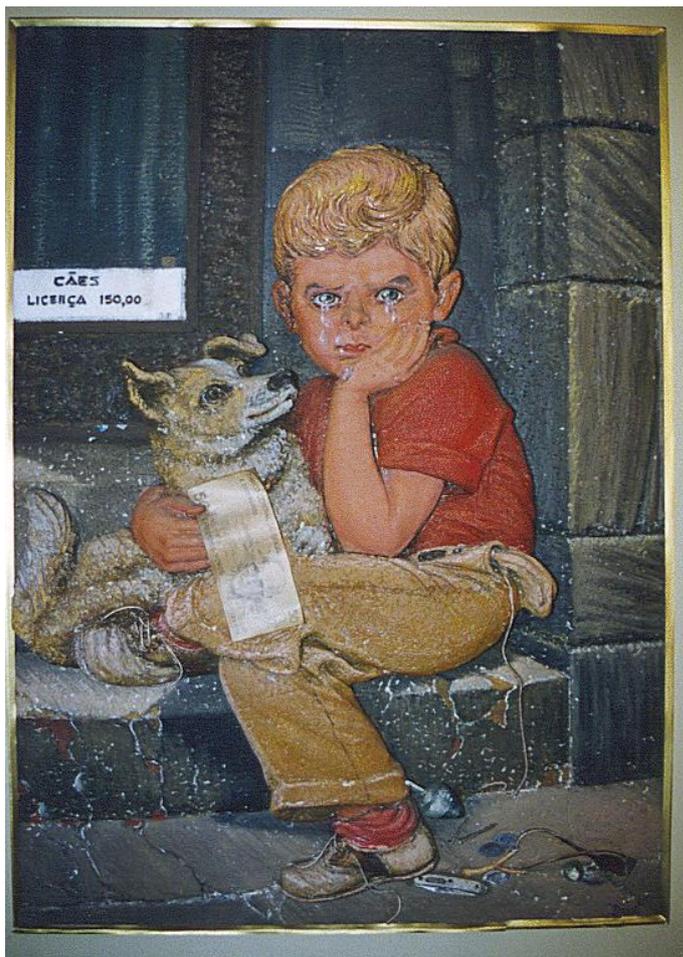
Podemos notar ao fundo uma porção de floresta de araucárias, e pela distância sugerida na tela inferimos que as árvores são bastante imponentes. A médio plano, as tábuas de madeira recém beneficiadas, à espera de transporte, o que com certeza seria feito em carroções puxados por cavalos pela estreito caminho de chão batido até a estrada de ferro São Paulo – Rio Grande do Sul. Inclusive os dormentes da estrada de ferro foram retirados em grande quantidade das matas circunvizinhas e ali mesmo beneficiados, o que acelerou o processo de implementação da ferrovia. Em primeiro plano identificamos dois trabalhadores da madeireira, contemplando a paisagem ao seu redor. Suas rudes fisionomias deixam entrever a lida diária do trabalho pesado, de sol a sol. É interessante destacar que os traços que definem suas silhuetas são bem definidos, e inferimos que estes traços poderiam ter sido inspirados em pintores que valorizavam a cultura brasileira, como Cândido

Portinari⁴³, famoso por retratar em suas obras a sofrida vida do brasileiro, seja ele retirante nordestino ou sertanejo. Em Portinari, os corpos humanos são delineados de tal forma que sugerem uma interação bastante eficiente, íntima até, entre o homem e a terra. Neste quadro em particular, notamos uma clara inspiração nesta forma de se perceber e valorizar o elemento humano em contato com a terra. Atente-se ao fato de que em Primo Araújo também existem formas humanas valorizadas, tais como pés e mãos superlativos, o que distingue o trabalho braçal como delineador dos corpos e das feições humanas. No indivíduo que aparece em primeiro plano, sobressaem-se o formato dos pés e das mãos, os músculos do braço bem definidos, e uma tentativa de inserir o homem como fruto daquele meio, tal a rudeza do trabalho que ali desenvolvia.

O segundo indivíduo encontra-se em uma posição que consideramos como típica do caipira, agachado, cortando o fumo de corda para enrolar o seu cigarro de palha, aparentemente desfrutando dos poucos momentos de descanso das lides com a terra. Aos pés dos dois trabalhadores alguns apetrechos típicos de quem improvisa uma rápida parada para um dedo de prosa em meio ao trabalho: chaleira de ferro e cuia de chimarrão, própria para o consumo da erva-mate in natura sob a forma de infusão, prática bastante comum na região sul do Brasil.

Mas, Primo Araújo, não se atém a uma única técnica ou esboça opções estéticas vinculadas às características dos movimentos estilísticos. Nas composições em que se ocupa de temáticas humanas, tende a representá-las através de visões realistas romantizadas, carregadas de emoção e da busca de representações fiéis da figura enfocada.

⁴³ Cândido Portinari (1903-1962), fez parte de uma geração de artistas plásticos que procuravam romper com os rígidos cânones estéticos estabelecidos na pintura brasileira. Uma característica importante de sua obra é a dos corpos humanos volumosos, bem como pés e mãos desproporcionais o que estabelecia uma imediata associação de suas figuras com a temática da terra. Seus motivos mais recorrentes eram os imigrantes nordestinos, os cangaceiros e os temas históricos. Na obra de "Primo" Araújo notamos uma identificação muito forte com a obra de Portinari.



Quadro 13 - Menino chorando junto ao seu cãozinho. Óleo sobre tela, colagem de objetos - Dimensões: 0,55 X 0,75

Neste quadro, o artista retrata aparentemente uma situação singela do cotidiano: o menino chorando abraçado ao seu cachorro. Todavia ao mostrar que o menino chora por não poder pagar a licença para ter o seu cachorro consigo. _Primo talvez, estivesse chamando a atenção para o problema dos impostos sobre os animais. Frequentemente o artista se ocupava de matérias voltadas para a crítica social, publicada em jornais tais como o *“Espalha brasas”*. Além disso, a obra também remete à sensibilidade do pintor frente ao sofrimento do garotinho. A tela é composta em alto relevo em Isopor® , destacando-se as formas do braço e das mãos e do rosto; o dinheiro que o menino trás às mãos não é suficiente para o pagamento da taxa, como indica o pequeno aviso no lado superior esquerdo, o que faz o menino chorar. O menino segura nas mãos uma nota de “cinquenta cruzados novos”, com a efígie de Carlos Drummond de Andrade, elaborada pelo artista em papel

pergaminho. Note-se que na parte inferior da pintura aparecem os brinquedos do menino espalhados pelo chão: pião, canivete, estilingue, jogo de botão, bolinha de gude, aplicados sobre a tela, no entanto, o menino não parece, nesse momento, interessado neles.



Quadro 14 - Menina brincando com seu cachorrinho – Óleo sobre tela – Dimensões 0,90 x 0,55 – s/d.

Assim como no quadro anterior, este apresenta uma menina branca de cabelos cacheados brilhantes, brincando com seu cachorro. As figuras centrais são a menina de vestido verde claro e o cachorro envolto em um tecido vermelho, sobre um caixote. Ao seu lado temos uma bola multicolorida. Através da porta aberta atrás da menina, percebemos alguns móveis e utensílios no interior da casa. O exterior da casa é um pouco pobre, as paredes apresentam buracos na alvenaria, o que põe à mostra os tijolos de que são feitas. A composição de cores é interessante, pois apesar de ser um quadro bem colorido não existe uma saturação exagerada, pelo contrário a distribuição das cores é bem equilibrada. Este quadro retrata uma interessante situação, qual seja, a da menina elegantemente vestida, brincando com seu cãozinho nos fundos de uma casa aparentemente pobre, por assim dizer, o que implica numa cena preparada para o retrato – procedimento comum nos trabalhos elaborados pelo artista.

Na obra a seguir, observa-se um vibrante realismo manifesto através de cuidadoso equilíbrio da composição e da harmonia do colorido que aproxima a obra do estilo neoclássico. Do ambiente aos personagens ilustres, a representação do quadro “Baile de gala” prima pelo apuro técnico da perspectiva, pelo domínio dos tons claros e translúcidos da pele da população mais abastada. O gestual e a fisionomia dos bailarinos expressa sem dúvida a divisão hierárquica da população iratiense.



Quadro 15 - Baile de Gala – óleo sobre tela, dimensões 104 x 182 cm, s/d.

Essa tela reproduz um dos vários bailes ocorridos no Clube do Comércio em princípios do século XX e freqüentados por pessoas mais abastadas da cidade. Podemos observar que as roupas dos freqüentadores do baile são representadas pelo pintor de forma a destacar a posição social dos ilustres freqüentadores do salão de bailes, os homens metidos em seus trajes a rigor, e as mulheres desfilando seus longos vestidos rendados de tecidos finos. Temos uma visão bastante privilegiada do salão de baile, que apresenta um mezanino onde existem algumas pessoas. Na parte central inferior temos a

caracterização dos casais envolvidos numa dança. Ao seu redor cortinas bem adornadas, casais assentados e demais pessoas dispostos de tal forma que valorizam a figura dos três casais centrais da tela, um mais à frente, em destaque e dois mais recuados, pela posição em que se encontram temos a sensação da leveza da dança e do interesse pela sua conversa. Acima dos casais dançando, temos três grandes lustres pendendo do teto. Nesta tela podemos observar como o artista resolve os problemas estéticos de se retratar corpos em movimento. As pessoas que rodopiam no salão são retratadas com formas curvas, o que causa a impressão de movimento, o chão espelhado proporciona um importante efeito estético, pois produz a sensação de que as pessoas flanam graciosamente pelo salão. Os contrastes produzidos pela oposição das luzes e das sombras servem para destacar a composição obtida pelo contraste no qual os homens aparecem sobriamente vestidos em traje de gala preto e as mulheres graciosamente trajadas em vestidos brancos rendados.

O espaço urbano rememorado.

Talvez, não seja exagerado afirmar que essa hierarquização da população citadina não tenha despertado tanto interesse de Primo Araújo quanto as paisagens da região e os registros referentes ao processo de urbanização da cidade de Irati. São inúmeras as representações por ele elaboradas acerca do processo de ocupação do município e de seu crescimento urbano.

O artista parece se preocupar em captar cada momento de transformação do espaço, a criação das ruas, a construção de prédios públicos e privados, enfim elementos que caracterizam a ocupação da cidade.

Neste desenho, notamos a extensão de uma das ruas principais da cidade, as casas de madeira perfiladas, no centro do quadro o antigo campo de futebol do time local. Identificamos um traço autobiográfico, pois o pintor ilustra o seu antigo local de ofício, a sua alfaiataria aparece em primeiro plano no

canto inferior esquerdo. Percebe-se que a cidade toda é circundada por morros cobertos de mata.



Quadro 16 - Rua Velha - Crayon s/ papel, 42 x 57,5 cm, 1970. – Acervo Fundação Casa da Cultura de Irati.

Na parte superior esquerda pode-se ler:

“Rua Velha - Atual 15 de julho. A partir da Cel. Emílio Gomes para o alto do Irati Velho. Em destaque – Alfaiataria “Primo” – Antigo campo de futebol do I.S.C. Clube Internacional hoje Clube do Comércio. Câmara Municipal – terminando com a residência do Cel. Sabóia. Época aprox. – 1910 – 1925”.

Outro fator a analisar é a necessidade que o pintor tem de nomear a correta localização espacial-geográfica das ruas de Irati. Isso demonstra a necessidade de ressaltar o desenvolvimento pelo qual passou a localidade, de simples aglomerado de construções em madeira, para uma moderna concentração de prédios em alvenaria. O sentido pedagógico do texto é claro. Não basta apenas ilustrar, retratar, é necessário informar o espectador da obra sobre a dimensão do progresso atingido. Para os espectadores mais antigos, contemporâneos do pintor, a identificação com a representação apresentada é

patente, para os jovens espectadores ela vem no sentido de instruir, de destacar as fases de desenvolvimento e modificação do espaço urbano.



Quadro 17 - Crayon s/ papel, 42 x 57,5 cm, 1970. – Acervo Fundação Casa da Cultura de Irati.

*No canto superior esquerdo pode-se ler:
“Em 1º plano – Pensão Posseti – Casas da família Floriani – e pilhas de madeira, que na época ficava empilhada nas proximidades do pátio da estação E.F.S.P.R.G.”*

Por seu turno, essa outra tela faz parte de uma série de desenhos feitos à crayon, por Primo Araújo, cujo tema principal era Irati no começo de sua formação. Uma característica marcante é a inserção de uma pequena legenda explicativa, neste caso, nomeando as casas das várias famílias que habitavam a cidade. Os desenhos mostram o traçado irregular das várias ruas de terra, em particular a precária ponte de madeira que aparece na parte inferior. Neste

desenho vemos o quão próxima ficava a cidade das matas que a circundavam, quase não se distinguindo o limite entre uma e outra. Um aspecto a destacar, são dois signos do progresso, o primeiro deles é a presença de postes de iluminação pública, e o segundo também bastante representativo, aparece no canto inferior direito: a linha de trem que ligava a então jovem cidade às outras localidades pelas quais passava.

Remetendo-se ao lugar onde eram realizadas as celebrações festivas e religiosas da cidade, Primo Araújo destaca cada um dos edifícios que compunham esse espaço de sociabilidade.



Quadro 18 - Crayon s/ papel, 42 x 57,5 cm, 1970. – Acervo Fundação Casa da Cultura de Irati.

Na parte superior do quadro podemos ler:

“Antigamente aqui era o local das festas religiosas de Irati – “O Morrinho da Igreja” – Embaixo Rua da Estação ou das enchentes. Em primeiro plano, à direita a farmácia Apolo de Antônio Xavier da Silveira. A igreja que vemos aqui, foi retirada e o morrinho foi arrasado e nesse local está a Praça da Bandeira” (Primo Araújo).

Notamos a formação do aglomerado urbano da cidade Irati, com suas casas de comércio, a igrejinha católica no alto do morro, uma ponte rústica sobre o riacho, e os postes de iluminação pública cortando o cenário retratado. Não tão ao fundo, surgem os grandes pinheiros, o que nos permite inferir que o núcleo urbano surgiu em meio a uma floresta de araucárias que com o passar do tempo foi sendo derrubada para dar espaço à nascente povoação.



Quadro 19 - Crayon s/ papel, 42 x 57,5 cm, 1970. – Acervo Fundação Casa da Cultura de Irati.

Na parte inferior esquerda pode-se ler:

“Esquina – Munhoz da Rocha com Cel. Grácia – No fundo o Morro onde hoje se encontra a Santa Padroeira de Irati.”

Neste desenho nota-se, mais uma vez, a caracterização da cidade em seus primeiros anos, as ruas de terra batida, o aspecto urbano se confundindo com o meio rural. Novamente a inscrição educativa cumpre o seu papel, informar qual é o local a que a obra remete-se.



Quadro 20 - Crayon s/ papel, 42 x 57,5 cm, 1970. – Acervo Fundação Casa da Cultura de Irati.

Na parte superior esquerda pode-se ler:

“Este desenho completamente alterado é uma parte da Rua 15 de Julho, perto da Farmácia Apolo. Esta casa à esquerda pertence à Braz Calderari, foi derrubada durante uma madrugada do sábado de Aleluia pela rapaziada da época. A outra, a casa verde foi residência da Sra. Yoiô Carvalho e mais tarde do Sr. José Augusto da Silva. No local da 1ª, está hoje o posto de gasolina da família Obrzut. No outro extremo próximo a linha esta hoje o Grande Hotel.”

Podemos notar que as casa das famílias abastadas são construídas de forma mais elaborada, destacando-se a casa maior no centro do desenho, ostentando grandes janelas em número de quatro, e uma varanda com beiral todo trabalhado. Ao fundo casa em meio à mata, e no canto direito o traçado da linha de trem e ao seu lado uma pequena construção que servia de hotel.

Outro ponto a destacar, é o do relato sobre a “espontaneidade” dos jovens da época durante as comemorações do sábado de aleluia. Mais uma vez o sentido pedagógico do texto se faz presente, na medida em que nomeia e destaca as modificações ocorridas ao longo do tempo, p. ex. “*A outra, a casa verde foi residência da Sra. Yoiô Carvalho e mais tarde do Sr. José Augusto da Silva. No local da 1ª, está hoje o posto de gasolina da família Obrzut*”. Nota-se que na medida em que se vão delineando as mudanças na cidade, ao longo do tempo, é necessário estabelecer as balizas referenciais que demarcam esse processo, no caso a nomeação dos antigos moradores, bem como dos novos, que posteriormente vem a ocupar as residências, o que ocorre também em caso de substituição de edificações. Esse recurso é necessário pois permite aos moradores da cidade, tanto novos quanto antigos, uma identificação imediata com a representação em questão.

Como assinalamos anteriormente, Primo Araújo utiliza-se de vários recursos técnicos para alcançar os efeitos imagéticos por ele desejados. O contato com suas obras, a coleta de depoimentos e de outras fontes documentais nos permitiram detectar que além da observação empírica dos locais retratados, da utilização de suas próprias lembranças e de sua memória visual, o pintor acabou lançando mão de outro recurso habitual entre os pintores memorialistas: a fotografia.

É possível observar, pela análise comparativa entre essas duas imagens, certa semelhança.



Quadro 21 - "Ruas de Irati" - Óleo s/ tela, s/d. Acervo particular.



Foto 10 - Imagem da cidade em 1907

Uma observação mais detida da foto e do quadro revela algumas similaridades que evidenciam o fato de Primo Araújo ter utilizado tanto de sua memória quanto de fotos para reconstruir a Irati de sua mocidade. Não é artifício que cause espanto, uma vez que esse é um recurso comum a pintores que pretendem retratar com maior fidedignidade uma paisagem. A pintura reproduz o conteúdo da foto, mas ainda assim preserva uma determinada autonomia em relação ao que aparece na fotografia. Todos os elementos da

foto surgem na pintura de uma forma mais independente. A foto representa uma pretensa exatidão, se o quadro é constituído a partir dos elementos que constituem a foto, então temos um duplo entendimento acerca do tipo de memória a que os suportes nos remetem. O quadro causa impacto não só pela disposição das cores que o compõem, mas também pela forma graciosa pela qual o clima campestre é representado. Essa é uma característica presente nas paisagens de Primo Araújo. O bucolismo aparece sem ser apelativo.

Algumas vezes, Primo de inspirou em obras de renomados pintores brasileiros. Esse é o caso da reprodução de “Moema”, de Victor Meirelles, produzida com as dimensões de 129 cm por 190 cm, no ano de 1866. Originalmente, essa obra insere-se no rol das pinturas acadêmicas de maior destaque no âmbito das produções artísticas da segunda metade do século XIX.



Moema, 1866 óleo sobre tela 129 x 190 cm Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)

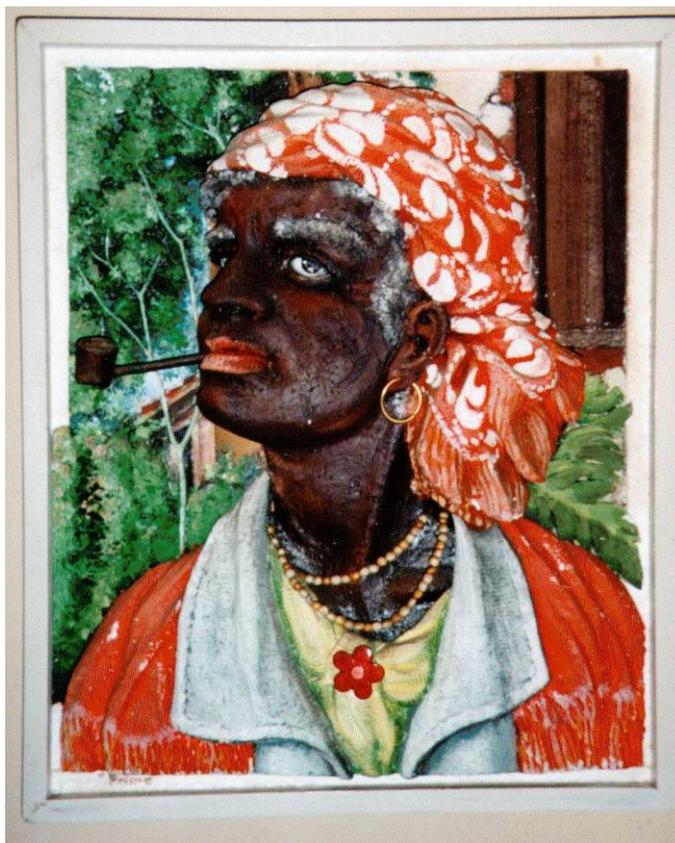


Quadro 22 - Moema (inspirado em Victor Meireles de Lima) – Quadro em alto relevo com Isopor®, Dimensões: 1,00 x 0,65 s/d

Essa obra foi produzida, por encomenda, a partir de uma imagem fotográfica. Comparando o quadro acima com o original de Victor Meireles de Lima⁴⁴, notamos a grande semelhança visual entre os dois. Guardadas as devidas proporções, entre técnica e estilo, notamos que a obra de Primo Araújo é peculiar em alguns aspectos, dentre os quais: a figura da índia que aparece em primeiro plano, foi produzida em alto relevo, tendo por material básico o Isopor®, a mistura das cores é mais contrastante do que a do quadro original. Outro detalhe que nos chama a atenção, é o de que o pé esquerdo da jovem índia salta para fora do quadro, o que não deixa de ser uma interessante transgressão à obra original, que é baseada nos cânones acadêmicos da Escola Imperial de Belas Artes.

Não escaparam, à visão de Primo Araújo manifestações religiosas pouco comuns entre membros de uma comunidade branca e tipicamente católica. Nessa direção, tomou como inspiração personagens como a “Preta velha” e “Preto velho”.

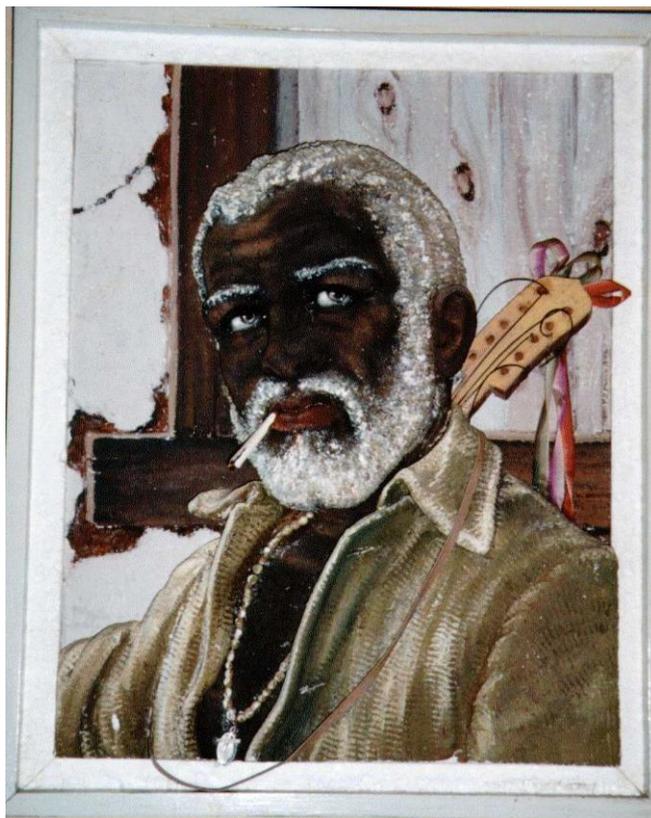
⁴⁴ Victor Meireles de Lima (1832-1903) é considerado um dos maiores representantes da pintura acadêmica brasileira, juntamente com Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Tendo saído de Florianópolis - SC (antiga Desterro) para estudar na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Seus temas preferidos eram os de exaltação aos grandes fatos históricos, os temas bíblicos e os retratos que produzia com maestria.



Quadro 23 - Preta velha – Alto relevo em Isopor®, 0,55 x 0,90 cm, s/d.

Este quadro retrata uma personagem bastante cultuada no sincretismo religioso brasileiro, oriunda da religião afro-brasileira. Nessa obra em particular, a composição do artista é produzida em Isopor®, procurando destacar os traços fisionômicos marcantes da figura retratada. Os adereços, colar, brinco, lenço que recobre sua cabeça, e o pequeno cachimbo são objetos reais aplicados na tela. Os jogos de luzes produzidos pelo contraste do xale vermelho em oposição à camisa branca causam no espectador impacto visual instigador. A folhagem verde ao fundo serve para valorizar esse efeito.

Na mesma linha de abordagem do quadro anterior, este “Preto Velho” também foi produzido com apliques de objetos reais diretamente no Isopor®.



Quadro 24 - Preto velho – Alto relevo em Isopor®, 0,55 x 0,90 cm, s/d.

Note-se que o cordão ao redor de seu pescoço “salta” para fora da tela. Esse efeito permite ao observador estabelecer um vínculo entre a obra e a humanidade do tema retratado. Vale lembrar que tanto no quadro da “Preta Velha” quanto neste acima referido, a pobreza acentuada que rodeia os dois personagens aparece como elemento integrante da imagem.

Todavia, não foi possível detectar nenhum vínculo entre essas representações e as próprias opções religiosas do artista, nem tampouco referenciar a existência dessas práticas na cidade de Irati.

Como podemos demonstrar as futuras produções de Primo Araújo apontam certo destaque bucólico da paisagem e a apreensão otimista das transformações pelas quais passou o município de Irati nos anos iniciais do século XX. Discurso similar pode ser detectado nas falas dos representantes políticos locais e da intelectualidade paranaense, como se verá no capítulo terceiro.

CAPÍTULO III – Os ideais civilizadores e a modernidade paranaense.

à moda mao

*O pinheiro
cresceu*

*ao lado da árvore
de flor amarela*

ele

eu

voce

ela

quem

passa

pensa

flores

dele não

dela

Paulo Leminski

No âmbito do Paraná, segundo a historiografia clássica⁴⁵ produzida no Estado, até meados do século XVIII a população era composta por portugueses vindos do Reino, castelhanos, índios, negros escravos e nativos descendentes desses grupos. A mão-de-obra era escassa e se constituía num impedimento para o desenvolvimento da região. Um dos argumentos para esse “atraso” era o da utilização da mão-de-obra escrava. Esse argumento fundado na idéia de que a mistura de raças mais a escravidão resultaria em uma população inculta fundamentava a proposta de modernização do Estado e da sociedade paranaenses. No entender dos governantes só com a inserção dos imigrantes é que se resolveria essa questão. A partir de 1850, com a instalação da província, levas de imigrantes europeus foram recebidos e instalados. Em sua maioria, italianos, poloneses, eslavos, alemães, suíços, irlandeses e franceses.

⁴⁵ Por historiografia clássica, destacamos as obras produzidos por Romário Martins, Temístocles Linhares, Wilson Martins, Ruy Christovam Wachowicz, Luiza Pereira Dorfmund, dentre outros.

Os primeiros núcleos habitacionais de imigrantes estabeleceram-se nos arredores das cidades de Curitiba, Paranaguá, Morretes, São José dos Pinhais, Campo Largo, Lapa, Palmeira e Ponta Grossa. Até o início da 1ª Guerra Mundial (1914), quando cessou por alguns anos a imigração, outras cidades haviam sido criadas por colonos: Prudentópolis, Mallet, São Mateus, Irati, Dorizon e Araucária⁴⁶.

Ainda segundo a história oficial, a colonização europeia trouxe elementos mais práticos no tocante à questão do trabalho mais elaborado e novas técnicas agrícolas, o que deu base para o desenvolvimento da agricultura e indústria. A primeira leva de alemães era em grande parte de artesãos, ferreiros, marceneiros, tanoeiros, alfaiates, cervejeiros. Com o desenvolvimento das indústrias extrativas da erva-mate e da madeira, surgiu a indústria de transporte com os carroções de oito cavalos, introduzidos pelos imigrantes russo-alemães oriundos da região do rio Volga, limítrofe da Rússia com a Alemanha, bem como os ofícios complementares, selaria, ferraria, dentre outros.

Com a disseminação das serrarias pelo interior, novos centros urbanos surgiram e novas estradas foram abertas, principalmente, nas regiões ricas em matas de araucárias do sul e centro-oeste do Estado. Mas, por certo, a ocupação das terras e o processo de imigração não ocorreriam sem tensões ou conflitos. Nesse sentido, parece oportuna a abordagem do texto “Imigração e conflito: ideais civilizadores e segurança pública no Paraná – século XIX.”, no qual Roberto Edgar LAMB (1997)⁴⁷, analisa as relações oriundas do contato estabelecido entre as elites políticas provinciais do Paraná e os imigrantes europeus que para cá se deslocavam. Os conflitos surgiram por causa de uma interpretação equivocada, de ambas as partes, elite e imigrantes, sobre como proceder para uma melhor ocupação do espaço destinado ao recebimento dos imigrantes. O primeiro equívoco, dentre os vários que o distanciamento temporal nos permite observar, é o da disseminação da idéia de que o

⁴⁶ Vários autores se dedicaram a estudar o fenômeno da imigração para o Paraná, dentre eles podemos indicar, BORUSZENKO, Oksana, WACHOWICZ, Rui, WESTPHALEN, Cecília Maria, NADALIN, Sérgio Odilon.

⁴⁷ LAMB, Roberto Edgar. Imigração e conflito: ideais civilizadores e segurança pública no Paraná – século XIX. In: História e cultura. Anpuh/PR, 1997. V Encontro Regional de História. (p. 91-97).

imigrante europeu seria melhor qualificado para ocupar o espaço geográfico paranaense, simplesmente por ser europeu e, por isso mesmo, ser considerado qualificado cultural e profissionalmente, detentor de uma predisposição inata ao trabalho. O segundo equívoco foi o entendimento que os governantes tinham a respeito dos próprios imigrantes. As autoridades entendiam que os imigrantes se acomodariam no território sem maiores problemas e a sua adaptação dar-se-ia de maneira “natural”, não conflituosa. Os imigrantes, por sua vez, independente de suas origens étnicas, encontravam no País uma situação totalmente inesperada, não condizente com as promessas a eles feitas pelos agenciadores brasileiros.

A ocupação do espaço e a “odisséia” imigrante.

“Para os imigrantes, em muitos casos, as concessões tinham sido prometidas pelos representantes provinciais ainda na Europa transformando-se em ponto referencial à decisão de emigrar” (LAMB, 1997:94). Quando aqui chegavam se deflagravam choques sócio-culturais e conflitos idiomáticos, decorrentes das precárias condições de subsistência oferecidas.

Outrossim, devemos destacar, ainda segundo LAMB, que todo o imigrante que não se ajustasse ao que as autoridades entendiam como predisposição ao labor e à obediência aos códigos de conduta moral e religiosa pré-estabelecidos eram classificados como *“(...) desordeiros, miseráveis, perigosos, ou mesmo ladrões”* (LAMB, 1997:92). Cabe destacar que os imigrantes que não se adaptavam com às lides da lavoura, uma vez que eram mais preparados para outros tipos de trabalho não raro se envolviam em conflitos e acabavam rotulados como “desordeiros”.

Para Lílian M. SCHWARCZ (1993)⁴⁸, no processo patrocinado pelo governo, a ocupação do território é balizada na relação entre três elementos, quais sejam, o imigrante, o senhorio (oriundo da elite) e o antigo habitante do

local, denominado caboclo ou mestiço, que por ser considerado inferior tanto racial quanto socialmente, não obtinha as mesmas condições para ocupação e exploração das áreas rurais há muito por eles habitadas. Nesta obra a autora desvela o processo de institucionalização do conhecimento científico no Brasil, fortemente influenciado por teorias racialistas deterministas e evolutivas, que pregavam a crença da superioridade racial. Inferimos que no Paraná não tenha sido diferente.

Oksana BORUSZENKO, em seu trabalho “A imigrante ucraniana”⁴⁹, demonstra a insatisfação do imigrante ucraniano que aportava em outro ponto do litoral brasileiro que não o do Paraná. Como demonstra a autora comentando um relato da imigrante Olena Bacista,

“(...) estávamos decididos a viajar para o Paraná pois lá haveria um reino livre da nobreza polonesa e livre do ágio judeu. Nós tínhamos visto a carta de um Visconde, com essa promessa. (...) Tratava-se do político do Império e presidente da província do Paraná em 1885-86, Alfredo D’Éscragno Taunay que, numa carta aberta incentivara a imigração européia. Esta carta foi durante muitos anos, falsamente interpretada e abusada pelos agentes e exerceu uma grande influência na emigração de camponeses ucranianos” (BORUSZENKO, 1988:364).

No Paraná do último quartel do século XIX constata-se a emergência de uma série de conflitos e tumultos causados justamente pela inabilidade das autoridades brasileiras em dimensionar melhor a tentativa de inserir o Estado em um patamar de modernidade e de civilização, em contraposição ao processo de escravidão ocorrido no País, e que passara a ser entendido como sinônimo de atraso.

Luis Carlos RIBEIRO⁵⁰ em “O autoritarismo no imaginário político paranaense (1930-1945)”, procura discutir os vínculos entre o projeto nacional e as elites regionais paranaenses com essas diretrizes.

“O que se observa é um processo da convivência contraditória do projeto nacional (o universal da política brasileira) com as políticas regionais. (...)”

⁴⁸ SCHWARCZ, L. M. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão social no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

⁴⁹ BORUSZENKO, O. A imigrante ucraniana, in: História: questões e debates. APAH. Curitiba, 1988: 364.

⁵⁰ RIBEIRO, Luis Carlos. O autoritarismo no imaginário político paranaense (1930-1945). História e cidadania. XIX Simpósio Nacional de História – ANPUH. 1998.

Há nessa relação do nacional com o regional um duplo jogo; de um lado, elites regionais hegemônicas na economia brasileira exercitam num mesmo movimento a produção e a difusão do seu projeto político, procurando se instalar como nacional, interferindo, modificando ou silenciando outros projetos; de outro, elites não-hegemônicas, se não tem a pretensão de ser nacionais, procuram se legitimar enquanto identidade regional, interferindo necessariamente no nacional” (RIBEIRO, 1998:256).

Perseguindo a idéia de “Movimento Cultural” (RIBEIRO, 1998:257), o autor detecta uma situação antagônica quando analisa o relacionamento entre as elites locais e as nacionais, destacando o fato de que nem sempre os projetos de ambas as elites eram coincidentes. Assim, os embates e as acomodações fazem parte de um contexto complexo de inter-relações sociais que permeiam todo o primeiro quartel do século XX.

RIBEIRO, referindo-se ao período que concerne ao Estado Novo, afirma que seria um equívoco pensar que as elites locais comungavam de um mesmo projeto político em âmbito nacional, e durante o seu período mais repressivo observou-se uma forçada adaptação por parte das elites locais.

Por certo, esse processo de ajuste das elites regionais pode ser observado desde 1891, quando se deu a ruptura do regime liberal, sustentado pelos oligarcas oriundos do setor cafeeiro. Ribeiro identifica, nesse âmbito, um movimento de cunho mundial que obriga as elites a se adequarem às mudanças culturais ocorridas com o desenvolvimento da sociedade. Citando PÉCAUT, o autor localiza o foco das transformações nas desordens e instabilidades criadas a partir das pressões efetuadas pelo capital internacional em conflito com o esgotamento do modelo de gestão política-econômica em voga durante a Primeira República. Essa situação teria levado a um reordenamento interno, tanto das elites intelectuais, quanto da elite política e provocado um repensar sobre os princípios de nacionalidade e Estado, alavancando a constituição de uma nova classe dirigente. Nessa linha de argumentação, tal movimento ideológico forçaria uma identificação das transformações sociais e culturais enquanto elemento constitutivo de uma dada memória que se pretendia hegemônica da elite e indissociável da nação. Esse processo permearia toda a década de 1920.

Para o autor faz-se necessário compreender como se deu esse reordenamento no Paraná e reconhecer os ajustes patrocinados pelas decadentes oligarquias cafeeiras paulistas juntamente com outras elites locais. Convém lembrar, o descaso das elites regionais paranaenses quanto à inserção de comunidades de migrantes oriundas de outros Estados, (como Minas Gerais e São Paulo), acostumados à lida com o café e que ocuparam toda uma vasta extensão de terra localizada no norte do Estado. Nessa área observou-se a expansão agrícola cafeeira, o que implicou um maciço processo de fundação de núcleos urbanos, enquanto que na região mais próxima a Curitiba, ainda prevaleciam as práticas agrícolas baseadas no extrativismo da erva-mate e da araucária, bem como da criação extensiva de gado. A dicotomia estava posta, havia de um lado a porção leste do Paraná dirigida pelas elites intelectuais e políticas preocupadas com o domínio da região centro sul e do litoral, e de outro lado o norte do território ocupado pelos cafeicultores paulistas, preocupados em fortalecer as suas fronteiras agrícolas e direcionando a riqueza produzida para o Estado de São Paulo.

As elites paranaenses, em sua maioria situadas em Curitiba, não sentiram diretamente a crise econômica do setor cafeeiro, justamente por não participarem ativamente do processo de expansão cafeeira, porém se posicionaram politicamente frente aos ajustes ocorridos em âmbito nacional por causa da crise do produto “...ao incorporar o discurso de mudança dessas lideranças nacionais, reconhecem e legitimam o processo de reordenamento, princípio da crise do complexo cafeeiro: a reforma constitucional, o voto secreto, o fim da corrupção” (RIBEIRO, 1998:260).

Os avanços e recuos da elite paranaense frente à conjuntura nacional são típicos da acomodação estratégica das oligarquias conservadoras que a todo o custo buscam a manutenção dos seus privilégios e *status quo*. Segundo RIBEIRO, uma vez que essas elites não apresentavam “(...) uma proposta efetiva de reordenamento da ordem política oligárquica ajustavam-se a ela” (RIBEIRO, 1998:263).

Conjuntamente com o conservadorismo da elite política, existia a preocupação em dotar o Estado de equipamentos e máquinas sofisticadas que serviriam para balizar o discurso da inserção na modernidade. Um exemplo disso é o da tentativa de instalar em território paranaense equipamentos urbanos que demonstrassem essa preocupação, como afirma Ruy Christovam WACHOWICZ ⁵¹, em “As ferrovias “sonhadas” e a dos “desmaios”. Nesse sentido, o autor apresenta uma interpretação sobre como se deu o processo de ocupação e modernização do território paranaense, destacando que a implantação das ferrovias significaram a inserção de áreas distantes e atrasadas no ritmo do progresso. No Paraná, a implantação da malha ferroviária foi marcada por uma série de interrupções que inviabilizaram a ocupação efetiva do território.

WACHOWICZ, ao abordar uma das primeiras tentativas de se implantar a malha ferroviária nos anos de 1882, revela que:

“A província procurava direcionar os trilhos dessa estrada de ferro em direção ao Norte Pioneiro. O presidente Carlos de Carvalho imaginava que tal fato impediria que a região banhada pelo rios Ribeira, Itararé, Paranapanema, Cinzas, Tibagi, etc., se tornasse tributária da Província de São Paulo.

Nessa época, início da década de 1880, já temiam os dirigentes da jovem Província do Paraná perder o controle sobre a economia dessa promissora região. Mas, a reação paranaense ficou apenas no papel. Na prática nada se fez” (WACHOWICZ, 1987:105).

Como se vê o projeto de modernização do Estado passava também pelo atendimento das reivindicações específicas de cada região atingida pela inserção da ferrovia, o que demonstrava o descaso da elite, principalmente da curitibana, para que a proposta de modernização fosse eficiente.

No entanto, as preocupações com a questão da modernização do Estado aparecem nos discursos políticos da década de 1930 com mais vigor. Tomando, por exemplo, as falas dos governadores Abelardo Lupion e Bento Munhoz da Rocha Netto (apud WACHOWICZ, 1987:145) percebe-se que tais discursos aparecem embasados nas teorias elaboradas em fins do século XIX e princípios do século XX, e que conclamavam a sociedade para a questão da

modernização do Estado, conforme destaca BURMESTER “as teorias aludidas pelos governantes dizem respeito ao vínculo que se fazia entre o que se considerava como padrão de bem estar social e a questão higienista, diretamente ligada não só à Saúde mas também à Segurança Pública, cabia ao Governo do Estado dar condições da Segurança Pública “vigiar e isolar” (BURMESTER, 1990: 147)⁵².

A análise busca discutir e apresentar o pensamento de alguns dos personagens políticos mais representativos para o Paraná no primeiro quartel do século XX, para isso se vale das afirmações proferidas pelos governadores que em suas falas resgatam o discurso que apresentava o Paraná como um exemplo de Estado que entrava a passos largos no processo de modernização nacional, em seus vários matizes, sejam eles culturais, sociais, científicos ou tecnológicos.

Conjugada às afirmações da classe política, temos a análise dos posicionamentos teóricos daqueles que se detinham a elaborar um discurso competente, de fundo ora ideológico ora ufanista, que servisse de suporte para a construção do estado paranaense em condições “reais” e “concretas” em consonância com os signos da modernidade. Esses autores são Wilson MARTINS e Temístocles LINHARES.

Em seu texto, BURMESTER apresenta como se deu a elaboração do discurso que se pretendia competente e que habilitaria o Paraná a galgar os patamares mais destacados da nação. Nos discursos das autoridades, esses patamares eram os apresentados pela inserção do Estado nos ritmos do progresso e da modernidade, mensurados mediante os seguintes dados; “... a elevação de modo real dos níveis de vida – inclusive nos núcleos proletários, onde todos dispõem de casa, horta, frutas e animais domésticos...” (BURMESTER, 1990:146).

⁵¹ WACHOWICZ, Ruy Christovam. As ferrovias “sonhadas e a dos “desmaios”. *Norte velho, norte pioneiro*. Curitiba: Gráfica Vicentina, 1987.

⁵² BURMESTER, Ana Maria de Oliveira et alii. O paranismo em questão: o pensamento de Wilson MARTINS e Temístocles LINHARES na década de 1950. in: Silva, Marco Antônio da. Coord. *República em migalhas: história regional e local*. São Paulo: Marco Zero, MCT/CNPq, 1990.

Como se vê, tais argumentos garantiam ao Estado certo “prestígio nacional” e o tornava “atraente” para brasileiros de diversas procedências, além disso, “...*Esses migrantes são também atraídos pelas promessas contidas nos programas de divulgação mantidos pelo governo que, assim, visam assegurar fundamentalmente o padrão de vida moral*” (BURMESTER, 1990:146).

Temos então alguns dos pressupostos básicos que eram importantes aos paranistas na sua busca pela construção de um estado ideal: propaganda favorável à inserção de indivíduos provenientes de outras regiões do país (os migrantes), e aos imigrantes estrangeiros, de preferência brancos europeus. A essa ação somavam-se esforços para manter os índices de “*prosperidade moral, cultural e política*” (BURMESTER, 1990:146) em patamares elevados.

BURMESTER chama a atenção para a dupla face assumida pelos discursos daqueles que sentiram a necessidade de povoar e modernizar o Paraná. Se, por um lado, devido à escassez de mão-de-obra, reconheciam como necessária a inserção de novos indivíduos, de acordo com as regras ditadas pelas lideranças que aqui viviam, de outro, se preveniam contra práticas sociais estranhas que por ventura viessem a reboque dos novos moradores. Por práticas sociais estranhas, entendiam diferentes padrões de civilidade, tais como, noções de higiene pessoal e social, rituais religiosos diferentes do oficial (de natureza católica), diferentes maneiras de organizar as comunidades, enfim tudo aquilo que fosse estranho aos bons usos e costumes da gente que vivia nessas paragens.

O discurso dominante apresentava os seguintes argumentos:

“Impõe-se, portanto, ao Estado o estabelecimento de práticas que assegurem, entre outras coisas, a Segurança e a Saúde pública, ou seja, que o Poder Público assuma eficazmente a administração dessas novas populações no seu detalhe. Tal questão não nos parece nova, nem as práticas inéditas. Contudo, elas incidem nos indivíduos a partir de uma relação de exterioridade, ou seja, de ajustamento de um “outro” para se conservar uma tranquilidade social e um padrão de vida sanitário (ditos existentes)” (BURMESTER, 1990:147).

A preocupação da classe dirigente do Paraná crescia conforme aumentava o número de pessoas oriundas de outras partes da Nação e de

outros países. Isso gerava a necessidade de se tomar ações efetivas, pois o que se temia era que a situação fugisse do controle daqueles que idealizavam depurar o processo de povoamento com populações européias. Nessa direção, tais idealizadores admitiam que cabia a Segurança Pública a “*tarefa dupla*” de “*vigiar e isolar*”. Conforme BURMESTER, a vigilância se daria nos seguintes termos:

(...) pela presença da Polícia Civil e Militar em todas as regiões do estado. Embora não se disponha de efetivos que possam ser atribuídos por todos os municípios, as Companhias de polícia foram estrategicamente distribuídas – pois todos os indivíduos, “bons” ou “maus” são em princípio alvo da vigilância --, tendo sido cada Batalhão encarregado de uma área específica e dotado de veículos, assegurando-se sua imediata presença dentro do seu raio de ação. (...) Os infratores, por sua vez, ao se constituírem objeto da Segurança, não são tomados como uma massa única; são classificados de forma diferenciada – desajustados sociais, mendigos, criminosos comuns, jogadores, etc” (BURMESTER, 1990:147).

Juntamente com a evidente preocupação com a Segurança Pública, temos conjugada a questão da Saúde Pública, item de não menos importância para os paranistas, “*Para se obter um padrão ideal de saúde pública, faz-se necessário o estabelecimento de um programa de educação sanitária capaz de despertar nos indivíduos o valor da saúde, rompendo com (...) a ignorância, superstições, e credices das nossas populações rurais, em relação à prevenção das doenças (...)*” (BURMESTER, 1990:148).

Ainda segundo a autora, “*Essas iniciativas buscam erradicar as práticas da “Medicina Popular”, desautorizando-as através de uma “Medicina Científica”, sob os cuidados do Estado, ao mesmo tempo que assegura as penetração de um saber autorizado, institucionalizado e competente” (BURMESTER, 1990:148/9).*

É nítida a preocupação das lideranças paranaenses com a questão higienista, tendo em vista os esforços para se efetuar um controle sanitário eficaz e que servisse também aos propósitos doutrinadores do Estado. Com a “preocupação” sanitária, imposta em termos individuais, engendra-se uma

prática de controle social estatal considerada necessária para assegurar a “ordem” sanitária a toda a sociedade (BURMESTER, 1990:149).

Nesse âmbito, tornam-se relevantes as assertivas de Wilson MARTINS (1989)⁵³ acerca das peculiaridades do meio físico e cultural paranaense, representado pelo homem que aqui vivia que seria fruto de uma mistura bem sucedida dos fatores étnicos dos povos europeus, predominantemente de raça branca. Aliás, a salubridade do clima e do solo paranaense, favorecia a formação de um homem e seu discurso pauta-se na exaltação da aparente ausência de componentes de outras etnias, como por exemplo, a negra, o que lhe serviria como um dos indicadores das qualidades inerentes ao homem laborioso do Paraná. *“O símbolo perfeito do homem paranaense é, nesse particular, aquele alfaiate Antonio Pospissil, que a 8 de março de 1863, deixava sua cidade natal de Römerstadt, burgo austríaco solidamente arraigado em terra firme, para a grande aventura transatlântica que o traria a Curitiba”* (apud BURMESTER, 1990:150).

Nessa linha de abordagem, o homem paranaense seria oriundo desse profissional urbano, acostumado com a vida agitada da cidade, e que corajosamente se aventuraria em atravessar o Oceano Atlântico em direção ao Paraná, trazendo consigo a porção exata de civilidade que o Estado necessitava. No dizer de BURMESTER, a *“odisséia migratória”*, traria ao Paraná pessoas interessadas em fixar raízes e civilizar o território, tendo em vista o seu passado urbano. Essa era a base pretendida para o desenvolvimento baseado na *“civilização comercial”*, e o meio físico em muito auxiliaria o imigrante nesse aspecto, tendo em vista a semelhança com o clima europeu, salubre, com temperaturas amenas, propício para quem tinha um projeto de fixar residência definitiva.

Assim, para que o projeto de civilizar e modernizar o Paraná fosse bem sucedido era necessário escolher qual grupo humano ou etnia melhor se ajustaria às condições de vida da região. Recorrendo às palavras de MARTINS, BURMESTER elenca os grupos étnicos que para cá se dirigiram,

sendo em maior número os poloneses, seguidos pelos ucranianos, alemães, italianos, e mais tarde os japoneses, um dos únicos grupos discriminados nesses processo eram os chineses. Se bem que existissem restrições aos poloneses e italianos, e uma clara preferência pelos alemães, povo, na visão dos paranistas, mais ordeiro e trabalhador (BURMESTER, 1990:151).

A ânsia política pela modernidade.

Conforme o discurso da política imigratória, a assimilação sem traumas das novas etnias era um dos trunfos que o Estado detinha, pois era uma via de mão dupla, onde o imigrante se inseria rapidamente ao espaço territorial paranaense, e conseqüentemente o novo morador moldava o território de acordo com seus interesses.

A modernidade pretendida pela elite política parecia garantida pela inserção dos imigrantes europeus no Estado, uma vez que trouxeram consigo referências próprias desse modo de viver e se organizar. “... *Foram eles os primeiros técnicos, os comerciantes, os professores, os pequenos industriais, os profissionais liberais. Foram também os imigrantes que trouxeram o espírito associativo, desconhecido dos nacionais*” (BURMESTER, 1990:153).

Há que se ressaltar a existência de uma contradição nessa forma de encarar o processo imigratório. Os paranistas em seus discursos elogiavam as virtudes dos imigrantes, no entanto, a maioria desses imigrantes não era apta ao trabalho braçal que a lavoura exigia. Segundo alguns relatos, como o do engenheiro inglês BIGG-WITHER (2000)⁵⁴, comentando a visita que fizera a colônia inglesa de Assungüi, muitas dessas pessoas sequer possuíam uma ocupação definida, sendo selecionados para a imigração por critérios não muito

⁵³ MARTINS, Wilson. Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

⁵⁴ Ver BIGG_WITHER. Novo caminho no Brasil meridional. Curitiba: 2000, onde afirma *...Simples relance bastava para se ter exata noção do que era na realidade a maioria deles. Dois terços eram evidentemente gente rude da cidade, pois tanto a fala como a aparência amplamente o denunciavam. Entretanto o Governo brasileiro julgava*

claros. BIGG-WHITHER chama a atenção para o fato de que esses imigrantes “(...) também trouxeram doenças, ou favoreceram sua difusão, ou ainda foram as vítimas preferidas de certas moléstias”, como a febre amarela. Por fim, acaba admitindo a contragosto que “(...) o saldo é altamente positivo. Aqui o imigrante teria construído uma nova civilização, burguesa e comerciante” (BIGG-WHITER, 2000:143).

BURMESTER, em sua discussão da obra de Temístocles LINHARES, “Paraná Vivo”⁵⁵, aponta para o fato da obra não ser uma produção historiográfica, e sim literatura. A questão posta é que tal qual a literatura, a história oficial, seleciona, cria, enaltece, enfim, destaca nos acontecimentos da sociedade aqueles que devam compor a memória histórica que pretensamente informarão as gerações futuras sobre os desdobramentos considerados mais importantes.

Assim como os escritos de Wilson MARTINS se pautavam no fenômeno de aculturação ocorrido no Estado, a obra de Temístocles LINHARES salienta o papel da *história como forjadora do progresso*, e do imigrante no campo da reorientação da vida paranaense. Portanto, o reordenamento do processo histórico de ocupação do Estado passava por uma profunda valorização da história das etnias que vieram para contribuir no processo de modernizar o Estado. E também pelo entendimento de que o imigrante contribuiria no campo da *reorientação da vida paranaense*.

Em “Paraná Vivo”, livro escrito mediante a encomenda feita pelo Governo do Estado, quando das comemorações da emancipação política do Estado, LINHARES optou pela apresentação reveladora da pujança em curso das terras paranaenses.⁵⁶

Para BURMESTER, a questão fundamental da obra de LINHARES, centra-se na capacidade de adaptação e inserção do imigrante num novo

inocentemente que estivesse importando “agricultores ingleses, bem familiarizados com os métodos aperfeiçoados de agricultura praticados no próprio país”! Pobre Governo iludido!. p. 368

⁵⁵ LINHARES, Temístocles. O Paraná vivo; sua vida, sua gente, sua cultura. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1985.

⁵⁶ No Paraná dos anos 50 a euforia desenvolvimentista era muito forte, a todo custo, e de todas as maneiras, o discurso oficial procurava construir um estado economicamente forte. Para se alcançar esse objetivo, a melhor propaganda era a da convivência harmoniosa de povos que em outros lugares do mundo estavam em guerra, mas que aqui lutavam lado a lado pela construção de uma sociedade melhor.

contexto. A sua identidade cultural receberia a influência dos novos elementos, aspecto que beneficiaria o novo integrante da sociedade paranaense, uma vez que por sua própria condição de vida material possibilita uma receptividade cultural, aceitando o fato de que suas tradições e memórias ficaram no distante país do qual é oriundo.

Ao imigrante caberia o papel de forjador de uma nova identidade para o Estado, já que as autoridades políticas aqui estabelecidas imaginavam que ele era o detentor nato de uma série de predicados importantes ao desenvolvimento pleno e acelerado que os paranaenses tanto almejavam. Um desses predicados era o da disciplina para o trabalho. O imigrante seria uma espécie de “herói civilizador”, e a terra em que tocasse se transformaria no “maná”, onde tudo o que se plantasse frutificaria em abundância

Na tentativa de descrever os elementos de cunho sociológico que apontariam a *“formação de uma “raça”, comprometida com o trabalho e a felicidade”* (LINHARES, 1985:155). LINHARES esforça-se para definir uma argumentação que defenda o imigrante de qualquer ataque que busque diminuir a importância de sua inserção. Por outro lado, existe o problema da falta de contingente populacional para ocupar com eficiência as longínquas regiões norte e noroeste do Estado, tendo em vista a precariedade dos caminhos que levavam aquelas paragens. Podemos deduzir então, tomando por base as afirmações de LINHARES, que a região norte e noroeste seria de difícil inserção neste projeto de modernização ordeiro e higiênico (do ponto de vista social), justamente por estar pouco a pouco sendo ocupada por migrantes oriundos de outros estados da nação, Minas Gerais e São Paulo, em busca das condições climáticas e da qualidade das terras para o plantio de culturas, como a do café.

Nessa direção, percebe-se por parte de LINHARES a peleja por uma etnia mais representativa para os anseios do Estado. Primeiro, vê-se indicada a etnia luso-brasileira, detentora de todos os vícios e mazelas da mistura do povo português com o nativo e o negro escravizado, e por segundo as virtudes dos, ordeiros, zelosos, trabalhadores e urbanizados imigrantes.

Nessa disputa a preferência é clara, segundo BURMESTER,

“LINHARES define-se radicalmente pelo imigrante alemão, apontando-o como personagem central desse processo.

Observando Curitiba, o autor constata a presença maciça de artesãos de toda a sorte, pedreiros, carpinteiros, sapateiros, relojoeiros, ferreiros, padeiros, principalmente alemães. O Censo de 1876 já denunciara que um quinto da população curitibana era composta por imigrantes dessa nacionalidade. Foram eles que definiram a paisagem urbana de Curitiba” (BURMESTER, 1990:156).

Dessa maneira parecem delineados os pré-requisitos para o ingresso no seleto clube da identidade paranaense: *“Limpo, ordeiro, trabalhador, praticante de um lazer salutar e morador de casas confortáveis e bem decoradas, o homem paranaense dedica-se também a vida política” (BURMESTER, 1990:157).* Também nesse aspecto de inserção no campo da disputa política identificamos a predileção de LINHARES pelos alemães, em detrimento de outras etnias, quando compara a atuação de poloneses e alemães,

“O primeiro, apontado como racista e de forte espírito religioso, está submetido à influência de seus líderes religiosos – igualmente racistas - , que estimulam o voto em candidatos da mesma origem. (...) O procedimento do segundo é diferente. Só na época em que a Alemanha se rivalizava com as outras potências econômicas é que o alemão se orgulhava em ser germânico. Diante da derrota da Alemanha, ele começava a mudar, integrando-se à cultura brasileira.

O Integralismo, por sua vez, (apesar de seus aspectos negativos) contribuiu para que o alemão do sul se associasse à política brasileira, pois foi através deste movimento (semelhante ao nazismo) que a sociedade teuto-brasileira se ligou a política nacional. Morto o Integralismo, esta comunidade permaneceu politicamente ativa e participante” (LINHARES, 1985:158).

O Paraná dos anos 50, discutido no texto de Ana Maria BURMESTER traz em seu bojo todos os problemas infra-estruturais, os conflitos pela posse das terras e as tensões próprias do acomodamento de distintas populações, tanto internas quanto externas, haja vista que o discurso utilizado para a atração dos imigrantes só é moderno em seu teor ideológico, já que as condições efetivamente ofertadas não condiziam com o mínimo necessário para aqui se estabelecerem. Nesse sentido, os discursos e as práticas políticas realizadas no decorrer da década de 1950, em muito se inspiram nos ideais civilizadores preconizados pelos paranistas.

Outro componente importante para se buscar compreender o Estado do Paraná, é o contido no discurso personalista, também fortemente influenciado pelos paranistas, mas marcado pelo mandonismo político local. Os dois discursos, o paranista (de cunho ufanista) e o personalista (utilitarista), inspiram-se na mesma fonte, qual seja a da valorização da tradição, da moral e a do labor, características consideradas inerentes ao povo que ajudou a civilizar o Paraná.

Sobre essa problemática, Evandir CODATO⁵⁷, em seu texto “Apontamentos sobre o personalismo político paranaense”, tece considerações baseadas no pronunciamento do Governador do Estado, Moisés Lupion proferido em 1949. De acordo com CODATO, através do desenvolvimento da noção de um *“juízo ético de valor (...) promotor do progresso paranaense”* (CODATO, 1999:235) é possível desvelar a essência da História política do Paraná, principalmente nas esferas componentes deste processo, qual sejam, as elites e as massas. Para a autora, longe de esgotar o assunto, é por demais importante compreender o papel desempenhado pela elite na elaboração de um projeto de *“construção da democracia brasileira entre os paranaenses”* (CODATO, 1999:236).

Moisés Lupion, é considerado pela autora como o representante de uma parcela da classe política paranaense vinculada ao conservadorismo com forte apelo populista, *“a um segmento de poder que representava interesses empresariais do setor madeireiro,...”* (CODATO, 1999:236). Esse fenômeno foi denominado de Lupionismo, numa clara alusão à prática política patrocinada pelo governo de Getúlio Vargas, é lógico que guardadas as devidas proporções, pois estamos nos referindo às aproximações que os dois tipos de governo possuíam, já que um deles, o de Vargas tinha uma inserção nacional, e o outro, de Lupion, atendia a interesses marcadamente regionais. *“Ao ser apresentado como liderança regional, o governador vincula-se às vicissitudes da política de massas, porém sem apresentar o mesmo carisma de Vargas”* (CODATO, 1999:236). Face essa análise, mais uma vez nos defrontamos com

⁵⁷ CODATO, Evandir. Apontamentos sobre o personalismo político paranaense. In: *Diálogos*. Maringá; Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, 1999. v. 3, n. 3.

a questão do paranismo, em seus distintos matizes, pois desde o seu surgimento enquanto forma de pensar o Paraná, ao longo dos anos ele foi sofrendo modificações e influências várias, tendo em vista a própria indefinição teórico-programática inerente da categoria social que o criou. Com isso afirmamos que o ideário paranista do início do século XX não é o mesmo que grassava à época do Lupionismo, de meados do mesmo século, o paranismo de Romário MARTINS não é o mesmo de Wilson MARTINS, o primeiro se apresenta enquanto construção de uma identidade perdida no limbo da fantasia e da fábula nativista, o segundo é fruto da implantação do projeto de modernização do estado através da força motriz do imigrante, considerando que ambos representam aspectos distintos contidos da mesma configuração ideológica, CODATO destaca:

*“É corrente o entendimento de que o pensamento conservador manteve-se presente em diferentes circunstâncias da vida política brasileira. Eis que, na composição desse pensamento, intelectuais paranaenses, do início deste século, criam um movimento denominado paranista. Em recente estudo, ele foi considerado como construção simbólica da identidade paranaense. O artigo “O paranismo em questão: o pensamento de Wilson MARTINS e Temístocles LINHARES na década de 50” recupera os discursos dos governadores e dos intelectuais que **pensaram** o homem paranaense e identificam o **espetáculo da prosperidade**, que teve por agente propulsor o “descendente de europeus, construtor de uma civilização burguesa e comerciante” (CODATO, 1999:237)⁵⁸.*

A tentativa de modernização do Estado através da imposição de um modelo de civilização, racional e planejado, se deu, por intermédio da “ocupação capitalista da terra”. Dessa forma, para CODATO as *políticas públicas tinham necessidade de atrair trabalhadores* e ordenar o processo de ocupação do território, seguindo o modelo de exploração capitalista. Segundo a autora, “registra-se *incapacidade administrativa de fazê-la satisfatoriamente desde o início do século*” (CODATO, 1999:258). Nem com o auxílio de Companhias Colonizadoras administradas pela iniciativa privada, o Governo conseguiu resolver adequadamente o problema da inserção de novos trabalhadores e as questões dos conflitos entre os nacionais e os imigrantes. Ressaltamos que os conflitos surgem em um contexto de ocupação de terras,

onde os caboclos ou gentios, eram preteridos e a figura do elemento imigrante sobrevalorizada.

O projeto ufanista paranista parece não se concretizar, apesar do discurso político-ideológico pregar o contrário. Os migrantes e imigrantes que para cá se dirigiram guardaram em seu ser muito mais referências sócio-culturais do que previam os paranistas. É nessa diversidade de peculiaridades étnico-culturais que o Estado se constrói e que cidades como Irati emergem no centro-sul do Estado, a 155 km de Curitiba, possuindo área de 868 km². Seu clima apresenta-se fresco no verão e bastante frio no inverno. Sua altitude é de 812 metros acima do nível do mar. A fotografia da vista aérea de Irati, produzida em 1994, evidencia o delinear dos limites entre o espaço urbano e o rural, permitindo constatar áreas verdes destinadas à agricultura, muito próximas da cidade. Vale lembrar que atualmente a agricultura desenvolvida no município, baseia-se principalmente nas culturas de feijão, arroz, milho, soja, batata inglesa e cebola. No entanto, nos anos 20 e 30 a principal atividade desenvolvida era a extração de erva-mate e madeira, como afirmamos anteriormente.



Foto 11 - Vista aérea da cidade de Irati – 1994⁵⁹

⁵⁸ Grifos da autora.

⁵⁹ Esta foto encontra-se disponível no site do Governo do Estado do Paraná, www.parana.gov.br/paranaurbano



Mapa da localização geográfica do município de Irati.

De acordo com o mapa acima, Irati localiza-se no centro de uma área de confluência de três grandes municípios, quais sejam, Guarapuava, distante 110 km, Ponta Grossa, distante 90 km e a capital do Estado, Curitiba, distante 140 km. Originalmente essa era a área territorial onde se encontravam a maior quantidade de erva-mate nativa, bem como o já citado Pinheiro do Paraná, e outras madeiras nobres como por exemplo, a Imbuia.

No idioma indígena Irati significa "Rio de Mel"; a denominação teria ocorrido por volta de 1829, escolhida pelos viajantes Pacífico da Souza Borges e Cipriano Ferraz, que vieram conhecer o sertão e batizaram as terras e os rios. Não ao acaso, observamos na produção pictórica de Primo Araújo inúmeras referências aos rios e riachos da região. Em 1889 foram fixados, em Covalzinho, primeiro núcleo urbano, os trilhos da Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande do Sul e inaugurada a estação ferroviária. Além do arranhamento dos construtores da ferrovia, existiam algumas moradias rústicas – objetos também das temáticas desenvolvidas pelo artista aqui referido. A ferrovia fez da estação, um grande entreposto comercial no qual moradores de longínquos lugares vinham vender os seus produtos. Este fato propiciou o desenvolvimento da localidade.

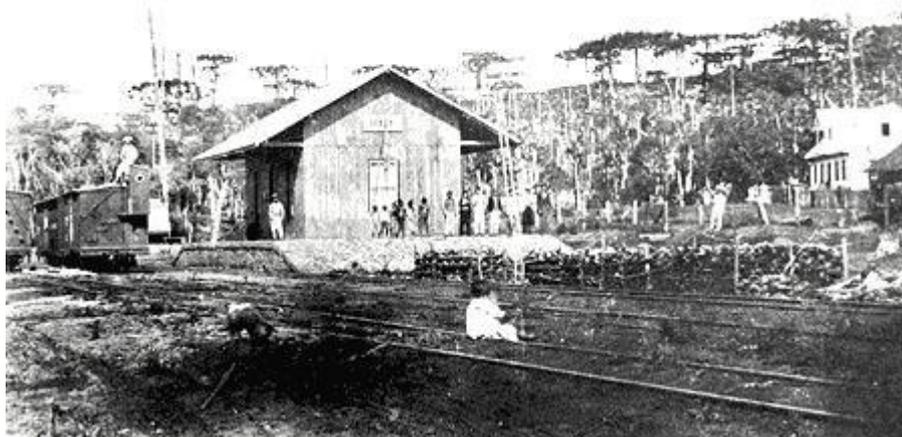


Foto 12 - Antiga estação 1889.⁶⁰

Na foto da antiga estação ferroviária, é possível perceber em meio à floresta, o surgimento de um pequeno núcleo urbano, com especial destaque para a edificação que servia como entreposto ferroviário. À esquerda da foto nota-se alguns vagões ferroviários aparentemente estacionados, no centro, junto à edificação um aglomerado de pessoas, talvez trabalhadores da região, ou simplesmente passageiros à espera do chamado de embarque, do lado direito algumas edificações, e em primeiro plano uma criança sentada nos trilhos. Destaca-se a mata de pinheiros ao fundo da foto – aspecto também amplamente retratado nas telas de Primo Araújo.

Embora essa foto apareça no site do Governo do Estado do Paraná, como produzida em 1889, no livro de José Maria ORREDA (1982), não se encontra nenhuma indicação quanto à data e não foi possível precisar sua autoria. Porém, pelas características estéticas da estação ferroviária pressupomos que essa construção seja um pouco mais recente, aparentemente dos anos de 1910.

Apenas em 15 de julho de 1907 ocorreu a instalação oficial do município. Os primeiros habitantes que iniciaram o povoamento de Irati chegaram em 1899. Em 1902, alguns moradores se organizaram para adquirir dos antigos proprietários os terrenos que ocupavam e iniciam a urbanização daquele que seria posteriormente considerado o primeiro núcleo urbano. O primeiro prefeito

municipal, pela necessidade de marcar o quadro urbano e na falta da determinação de rendas municipais, comprou terras, com recursos oriundos de adiantamento da Câmara Municipal, onde hoje se acham situadas as principais ruas da cidade.

Criado através da Lei Estadual nº716 de 02 de abril de 1907, o município foi instalado oficialmente em 15 de julho de 1907, sendo desmembrado de Ponta Grossa. Em 1908, Irati recebia o primeiro contingente de colonos alemães e holandeses. De 1910 a 1912 vieram os poloneses e ucranianos e, mais tarde, os italianos.



Foto 13 - Imagem da cidade em 1907.

Na foto acima, assim como em inúmeras telas de Primo Araújo, podemos notar o primeiro agrupamento urbano oriundo da instalação do entreposto da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande do Sul, ao fundo da imagem constatamos a presença maciça de vegetação nativa, em especial os exuberantes Pinheiros do Paraná, a médio plano na foto os casebres bastante rústicos, construídos em madeira e sem uma definição precisa dos limites da cidade e a mata. Nota-se também o primeiro desenho da via urbana, ruas e ruelas, ainda em terra batida e sem um traçado bem delimitado. As casas

⁶⁰ Fonte: Governo do Estado do Paraná., site do programa de governo Paraná Cidade.

respeitam um aspecto típico de construção em duas águas, o que permite um melhor escoamento das águas das chuvas, e uma melhor distribuição do calor interno, tendo em vista que a maioria apresentava um pequeno sótão.

Atualmente existe a FLONA, Floresta Nacional de Irati, criada em 1968, no município de Fernandes Pinheiro, perfazendo uma área de 3.495 ha. É a Floresta Nacional com maior concentração de mata nativa de araucária. Parte da área (1.308,71 ha) foi reflorestada com araucária, pinus e eucaliptos. As principais espécies nativas encontradas são araucária, imbuia, erva-mate, bracatinga, cedro e carvalho⁶¹. Nas áreas reflorestadas, existe um sistema de exploração de madeira em forma de manejo, viveiro de mudas florestais e ornamentais, apicultura e exploração de erva-mate. Trata-se portanto de uma tentativa de preservar o pouco que restou da exuberância da floresta que ali existia, bem como do fomento de certo “encanto” regional pelas coisas da terra. Tal intencionalidade parece pertinente na medida em que as autoridades locais mantêm o parque aberto a visitação pública.⁶²

Como pudemos demonstrar esse foi o motivo mais freqüente nas pinturas de Primo Araújo. Essa natureza que foi paulatinamente modificada pela ação do homem, que o artista reconstituiu em suas pinturas.

⁶¹ Quanto à fauna, encontra-se a Gralha-Azul, Sabiá, Tiriva, Periquito, Veado, Macaco-prego, Paca, Cotia, Capivara, etc.

⁶² Fonte governo do Estado do Paraná, 1997.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Dizem que na pintura não se deve procurar nada,
nem nada esperar, além de um bom quadro
e uma boa conversa e um bom jantar como felicidade máxima,
sem contar os incidentes menos brilhantes”.*
(Vincent Van Gogh, maio de 1890).

As análises das pinturas elaboradas por Primo Araújo a respeito das paisagens e dos habitantes da cidade de Irati e região foram o motivo principal desta dissertação. Temos consciência das limitações impostas por um trabalho de tal envergadura, e procuramos aprender com as lições ministradas pelos autores que utilizamos para produzir este texto.

Nossa pretensão se baseou firmemente na crença da importância do reconhecimento da imagem pictórica como documento para o exercício da pesquisa histórica. Através de sua obra, tentamos desenvolver algumas reflexões sobre o ofício do historiador, e a elaboração de uma metodologia de análise que desse conta de efetivamente apresentar e discutir a produção pictórica de um artista considerado anônimo para quem não viveu e conviveu naquela localidade. Por meio de sua produção buscamos contribuir para a reconstituição de uma dada memória, tentando com esse esforço colaborar para a escrita de uma história da cidade que não fosse elitista, acrítica, e muito menos memorialista.

Autores como Roger Chartier foram importantes pois, por intermédio de suas reflexões sobre as representações sociais, pudemos perceber o quão instigante é o exercício do ofício do historiador. Perscrutar os interstícios da memória, relacionar a obra do artista plástico com a história vivida dos habitantes da cidade de Irati foi por demais gratificante.

Objetivamos seguir os seus ensinamentos na busca mais apurada por uma compreensão do real, identificando o grupo social que originou o discurso

inscrito nas telas do Sr. Dario Primo Araújo. A aspiração era a de perceber através de seus quadros os diversos agentes sociais no exercício das suas práticas cotidianas, com as suas regras de convivência, enfim circunscrever a sociedade que esse personagem retratou em suas telas.

O artista durante a sua vida, não foi alçado ao patamar de ícone desta ou daquela escola artística, mas para seus pares exerceu uma forte influência pois era o indivíduo que conseguia através da manifestação de sua arte trazer à tona uma gama de signos facilmente identificáveis pelas pessoas que com ele conviviam. As influências artísticas que sofreu, as fontes inspiradoras de sua arte não puderam ser determinadas com absoluta precisão, mesmo porque são tantas as referências possíveis de se fazer através do estudo de seus quadros, que seria um mero determinismo reducionista assim classificá-lo. A riqueza de sua obra se perderia.

Mesmo assim pudemos perceber algumas influências artísticas de, por exemplo, Victor Meirelles e Cândido Portinari. Mas se essas fontes na qual bebeu são levemente perceptíveis com relação às formas e cores de seus quadros, também notamos o conteúdo de crítica social contido em suas obras. O contexto social por ele apresentado em muito extrapola os limites deste trabalho. O artista, para nós, é peculiar pois é clássico na forma mas moderno no conteúdo. O uso de materiais estranhos às Belas Artes, tão em voga nos nossos dias, por ele eram utilizados de uma maneira bastante inovadora, e o uso do isopor é um exemplo disso. O impacto visual que esse tipo de composição material evoca é bastante significativo.

Pudemos identificar em sua produção a interlocução com variadas tendências artísticas, o que nos induziu a perseguir o conteúdo subjetivo de suas obras além da aparente objetividade que o olhar desavisado poderia perceber. O contexto social em que produziu seus trabalhos demonstra a possibilidade de compreender uma dada historicidade da cidade e da região. Um pouco mais acima nos referíamos ao artista como “anônimo”, um desconhecido dos grandes círculos dos artistas plásticos. Ocorre que nossa intenção não era a de qualificá-lo em uma escola ou estilo, mas sim trazer à

tona, através de sua obra, a riqueza de uma interpretação plástica da natureza da região, bem como da sociedade em que estava circunscrito, e todo o potencial histórico metodológico da sua arte enquanto manifestação da expressão humana.

Para os seus conterrâneos, sua obra exerce um poder comunicativo bastante acentuado, na medida em que as pessoas que com ele conviviam imediatamente se identificavam nas paisagens e ambientes que ele retratava, a receptividade social de seus quadros é um fator que não deve ser menosprezado. Em várias telas conseguimos (pensamos que sim) perceber a idéia que a norteava, qual era a perspectiva que se tinha, o que se buscava representar.

Através de suas linhas, planos, texturas, volumes, cores, formas, jogo de luz e sombras mergulhamos num universo representativo de uma dada historicidade, carregados de valores metafóricos que apresentaram não só a visão de mundo do artista, mas também dos membros daquela comunidade.

O desafio residiu em articular coerentemente as abordagens sobre a contextualização histórica da cidade e região em que o artista residiu a maior parte de sua vida, a inserção do Estado do Paraná nas primeiras décadas do século XX, bem como a inserção dos imigrantes europeus nesse processo, e por fim analisar como se deu a representação plástica criada pelo artista articulando esses elementos sociais, históricos e artísticos em suas obras.

O estudo também consistiu em se efetuar uma análise que contemplasse não apenas uma abordagem baseada nos cânones estabelecidos pela “História da Arte” em seu caráter mais formal, no sentido de classificação em escolas e estilos, mas exercitar o ofício do historiador, no desenvolvimento de uma metodologia de investigação que privilegiasse o documento imagético tal qual as demais fontes, destacando os seus limites e possibilidades interpretativas, buscando o desvendamento do contexto histórico que propiciou ao artista produzir suas obras.

Dessa forma, no capítulo primeiro “A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA HISTÓRICA”, procuramos destacar a importância do trabalho do

historiador, dentre vários a serem executados, que consiste em vasculhar o passado em busca de evidências e vestígios que o auxiliem na elaboração de um escopo teórico que possibilitasse uma interpretação da realidade. Gerações de historiadores se debateram em torno da discussão de ser ou não ser os documentos algo digno de veracidade histórica, chegando a um ponto em que se desprezou uma dada documentação em detrimento de outra. Referimo-nos à documentação imagética, que na virada do século XIX para o XX caiu em desuso frente aos historiadores acadêmicos. Essas mesmas pessoas elegeram o documento escrito como a fonte por natureza que poderia sedimentar as suas análises e discursos alusivos ao real. Esse debate que gira em torno da validade ou não das fontes utilizadas pelos historiadores acadêmicos está muito bem documentado. Outro fator que influenciou o demérito da imagem como fonte histórica, foi o de que durante muito tempo associou-se o uso de imagens à corrente teórica positivista. Entendemos que essa situação foi motivada pela ascensão do materialismo histórico mais vulgar à ordem das coisas.

O diferencial de concepção teórico estava posto, e a confusão sobre o que eram as fontes, criada. A nossa perspectiva de abordagem histórico-metodológica partiu do pressuposto da possibilidade real e concreta de se utilizar as imagens, sejam elas pictóricas, iconográficas, fotográficas, tal qual se utiliza um texto escrito considerado histórico. Para nós, assim como os textos escritos, as imagens trazem em si um potencial interpretativo histórico bastante pertinente e que não deve ser posto de lado por um ranço oriundo de um modismo acadêmico.

O problema de cunho metodológico apresentado nos remete a toda uma complexidade explicativa que vai desde a produção da imagem, passando pelo olhar de quem a produziu, buscando chegar até o contexto histórico em que foi produzida, residindo aí, um dos desafios do historiador.

No segundo capítulo, “A MEMÓRIA VISUAL DE PRIMO ARAÚJO: PAISAGEM, TIPOS HUMANOS E O ESPAÇO CIDADINO”, procuramos encaminhar a discussão teórico-metodológica para a análise da produção

artística de Dario Primo Araújo, que nasceu na cidade de Piraí do Sul, estado do Paraná, a 25 de novembro de 1902, e faleceu em Irati, em 1999, aos 97 anos. A maior parte da sua vida residiu na cidade de Irati. Assim, a cidade, a região, e as pessoas do centro sul do estado do Paraná são os grandes motivos retratados em seus quadros.

Face a todas essas afirmações, para nós ficou claro a importância da pinturas e das paisagens produzidas por “Primo” Araújo, no sentido de que por não ter sido “influyente”, ou feito escola nas artes plásticas paranaenses, não foi alçado ao patamar de “o artista paranista” como alguns outros o foram. É nessa mescla de imbricações culturais-étnicas-políticas, que está inserida a produção artística de Dario “Primo” Araújo, e através da leitura e análise de suas obras indagamos a maior parte dos elementos discutidos. Afirmamos que existe o discurso político ideológico de exaltação ao Paraná correlacionado com a maneira particular que um artista pictográfico tinha de observar e representar as cenas do cotidiano tanto rural quanto urbano da cidade de Irati.

Já no terceiro capítulo “OS IDEAIS CIVILIZADORES E A MODERNIDADE PARANAENSE”, pretendemos discutir a reconstrução da memória histórica, em particular a produção artística de Dario “Primo” Araújo, para tanto situamos nosso recorte temporal no período compreendido pelas décadas de 1920 e 1930, por ser o período da gênese do estado do Paraná, e também por ser o motivo constante tanto nas suas pinturas, quanto nas suas gravuras.

A representação da paisagem rural detectada na obra de primo Araújo, de maneira geral tendeu a registrar imagens de aparente bucolismo, mas em seu interior reserva elementos importantes que se traduzem no **modus vivendi** das populações que habitavam o centro-sul do estado do Paraná, nas décadas de 1920 a 1930.

Observamos, predominantemente, a ênfase do artista na representação da relação desses habitantes com a terra, com a natureza exuberante do Estado do Paraná. Todavia, deve-se lembrar que inicialmente, poder-se-ia pensar em uma certa pobreza material daquela região, tomando por base a

rusticidade das moradias retratadas, que aparentemente não diferem de locais utilizados para o aprisionamento de animais. Todavia, justamente neste aspecto reside a riqueza da representação pictórica aqui selecionada e discutida, haja vista, que essa rusticidade parece apresentar consonância com o ambiente representado e com a natureza a sua volta.

Por fim procuramos não fechar questão sobre a discussão acerca da utilização das imagens como um recurso importante para a explicação histórica, pelo contrário, chamamos a atenção para a importância do debate metodológico que esse tipo de fonte suscita. Nesse ponto, julgamos ter desenvolvido suficientemente nossas análises e investigações, e cumprido a tarefa de a partir de um artista local, desconhecido da crítica artística nacional, ter apresentado os limites e possibilidades explicativos que permearam a nossa pesquisa histórica com base em sua produção iconográfica, assim, entendemos ter através do nosso estudo ter contribuído para a preservação da história local.

BIBLIOGRAFIA

ANDREAZZA, Maria Luiza. Cruz e espada: uma presença eslava no Brasil meridional. In: História: questões e debates. Revista da Associação Paranaense de História. Ano 11, nº 20/21. 1990.

ARRUDA, Gilmar. Cidades e sertões: entre a história e a memória. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

BALHANA, Altiva P. et al. História do Paraná I. Curitiba: Grafipar, 1969.

BARREIRO, José Carlos. In: ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: entre a história e a memória – Bauru, SP: Edusc, 2000.

BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. Brasiliense, São Paulo, 1983.

BIGG_WITHER. Novo caminho no Brasil meridional. Curitiba: 2000.

BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORUSZENKO, Oksana. A imigrante ucraniana em prosa e verso. In: História: questões e debates. Revista da Associação Paranaense de História. Ano 9, nº 17. 1988.

BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo, 7ª ed., Ed. Ática, 2000.

BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Edunesp, 1992.

BURMESTER, Ana Maria de Oliveira et alii. O paranismo em questão: o pensamento de Wilson MARTINS e Temístocles LINHARES na década de 1950. in: Silva, Marco Antônio da. Coord. *República em migalhas: história regional e local*. São Paulo: Marco Zero, MCT/CNPq, 1990.

CARDOSO, C. F. e VAINFAS, R. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

_____. História e análise de textos. In: Cardoso & Vainfas, 1997. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Narrativa, sentido, história. Campinas: Papyrus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

CODATO, Evandir. Apontamentos sobre o personalismo político paranaense. In: *Diálogos*. Maringá; Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, 1999. v. 3, n. 3.

CODATO, Evandir. Política agrária e organização do rural. In: LAMB, Roberto Edgar & LEANDRO, José Augusto. org. *Cultura e Cidadania*. Ponta Grossa: Anpuh/PR, 1997.

CUMMING, Robert. Para entender a arte. São Paulo, Ed. Ática, s/d.

Dicionário histórico-biográfico do Estado do Paraná. Curitiba: Ed. Livraria do Chaim, 1991.

DORFMUND, Luiza Pereira. Geografia e História do Paraná. São Paulo: FTD, 1969.

FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. Redefinindo o conceito de imagem. In: Dossiê: arte e linguagens. Revista brasileira de História. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol 18, nº 35, 1998.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

GONÇALVES, José Henrique Rollo, "História regional & ideologias: em torno de algumas corografias políticas do norte-paranaense – 1930/1980". Curitiba. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGH da UFPR em 1995.

Governo do Estado do Paraná, www.parana.gov.br/paranaurbano

GREGORI, Valdir. História regional: discurso, métodos e fontes. In: Cultura e Cidadania. ANPUH/PR. 1996.

HOBBSAWN, E. e RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWN, Eric. Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

IPARDES Fundação Edson Vieira. *O Paraná reinventado; política e governo*. Curitiba: IparDES/SEPL/Fuem. 1989.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ateliê editorial, 2001

LAMB, Roberto E. Uma jornada civilizadora: imigração, conflito social e segurança pública na província do Paraná. (1867-1882). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

LAMB, Roberto Edgar. Imigração e conflito: ideais civilizadores e segurança pública no Paraná – século XIX. In: História e cultura. Anpuh/PR, 1997. V Encontro Regional de História.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1992.

LINHARES, Temístocles. O Paraná vivo; sua vida, sua gente, sua cultura. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1985.

MACHADO, Cacilda da Silva. A família e o impacto da imigração (Curitiba, 1854-1941). In: Dossiê: Travessias: Migrações. Revista brasileira de História. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol 17, nº 34, 1998.

MARIN, Louis. Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639, in: CHARTIER, Roger (org). Práticas da leitura. - 2ª ed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2001:117

MARTINS, Romário Terra e gente do Paraná. Curitiba, Graf. Paranaense, 1944.

_____. História do Paraná. . Curitiba : Prefeitura Municipal, 1995.

_____. História do Paraná. Curitiba: Guaíra, 1939.

MARTINS, Wilson. Depoimento do professor Wilson Martins: reflexões sobre a história política do Paraná nos anos 50. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 7, v. 12, 79-86, jun. 1986.

MARTINS, Wilson. Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

MOTA, L. T. as guerras dos índios kaingang: a história épica dos índios kaingang no Paraná (1769-1924). Maringá: EDUEM, 1994.

_____. “A construção do ‘vazio demográfico’ e a retirada da presença indígena da história social do Paraná”. In: PÓS-HISTÓRIA: Revista de Pós-Graduação em História (Universidade Estadual Paulista). Assis, SP – Brasil, 2:123-137, 1994.

NADALIN, Sérgio Odilon. Parana : ocupacao do territorio, populacao e migrações. Curitiba : SEED, 2001.

OLIVEIRA, Armando Mora de. In: Primeira filosofia. Ed. Brasiliense, 1992: 156.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi, In: ARRUDA, Gilmar. Cidades e Sertões: ente a história e a memória – Bauru, SP: Edusc, 2000:48

ORREDA, José Maria. História de Irati. 1971.

ORREDA, José Maria. História de Irati. 1988.

PADIS, Pedro Calil. Uma formação econômica periférica: o caso do Paraná. São Paulo, Hucitec; Curitiba: Séc. da cultura e do esporte do Paraná, 1981.

PAULA, J. de. A fotografia como fonte histórica. In: Cadernos de História Social. Nº 5. Campinas, SP. 1997.

PEREIRA, Luís Fernando L. Paranismo: o Paraná inventado. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República. Curitiba: 1996. (Dissertação de mestrado).

REBÉRIOUX, Madeleine. “Lugares da memória operária”, in: O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania / São Paulo: DPH, 1992.

RIBEIRO, Luis Carlos. O autoritarismo no imaginário político paranaense (1930-1945). História e cidadania. XIX Simpósio Nacional de História – ANPUH. 1998.

RODRIGUES, I. C. “A temática indígena nos livros didáticos de história do Brasil do ensino fundamental”. Dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Educação da Universidade Estadual de Maringá, 2001.

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. In: Revista brasileira de História. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, vol 22, nº 44, 2002.

SCHWARCZ, L. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão social no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

SILVA, Henrique M. Fronteira e identidade nacional na historiografia americana. In: A velha história: teoria, método e historiografia. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SILVA, Zélia Lopes da. A República dos anos 30: a sedução do moderno. Londrina: Editora da UEL, 1999.

SZVARÇA, Decio. O forjador; Ruínas de um mito - Romário Martins, (1893/1944). Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. Caminhos e descaminhos da história. In: Cardoso & Vainfas. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997

_____. História das mentalidades e história cultural. In: Cardoso & Vainfas. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, Campus, 1997

VOVELLE, Michel. Imagens e imaginário na História: Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. As ferrovias “sonhadas” e a dos “desmaios”. Norte velho, norte pioneiro. Curitiba: gráfica Vicentina. 1987. (p. 105-114).

_____. História do Paraná. Curitiba, Gráfica Vicentina, 1988.

WESTPHALEN, Cecília Maria,

WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade: na história e na literatura. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

ZANIRATO, Sílvia H. A fotografia de imprensa: modos de ler. In: PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Sílvia H. Pesquisa e imagem: interfaces teóricas e metodológicas. Maringá: EDUEM, 2003. (no prelo).