

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE MARINGÁ – UEM**

MAURICIO MARCELINO DE LIMA

**A COR E A FLOR NA OBRA DE VIOLETA FRANCO: A ARTE MODERNA
PARANAENSE (1950-1980)**

MARINGÁ 2016

MAURICIO MARCELINO DE LIMA

**A COR E A FLOR NA OBRA DE VIOLETA FRANCO: A ARTE MODERNA
PARANAENSE (1950-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, Área de concentração: Política, Movimentos Populacionais e Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra de Cássia
Araújo Pelegrini

MARINGÁ 2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

L732c Lima, Mauricio Marcelino de
A cor e a flor na obra de Violeta Franco : arte moderna paranaense (1950:1980) / Mauricio Marcelino de Lima. -- Maringá, 2016.
224 f. : il. color., figs.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

1. Arte - História - Paraná - 1950-1980. 2. Arte moderna - Paraná - 1950-1980. 3. História cultural - Paraná. 4. Artes plásticas - Paraná - 1950-1980. 5. Paraná - História - 1950-1980. 6. Historiografia. 7. Franco, Violeta, 1931-2006. I. Pelegrini, Sandra de Cássia Araújo, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD 21.ed. 709.8162

AMMA-003108

Agradecimentos

Para que essa dissertação fosse realizada com sucesso contei com a ajuda de diversas pessoas. Primeiramente, agradeço a Deus por sempre estar comigo dando-me as condições de chegar até aqui, em seguida, manifesto toda a minha gratidão aos meus pais, o senhor Jorge de Lima e a senhora Ivete Marcelino de Lima, por terem, inúmeras vezes, acreditado em mim, mesmo nos momentos em que nem eu o fazia. Agradeço, igualmente, ao Juliano Bernardino Neres, por tudo, pois prosseguiu me apoiando até nos momentos das maiores adversidades.

Além deles, meus agradecimentos à professor Maricélia Nunes dos Santos, Mestre em Letras, pela revisão ortográfica dessa dissertação; reconheço também o auxílio de Ângela Martins nos ajustes efetuados na primeira versão desse texto, e também a amiga Neide Biodere.

Sou grato às observações dos professores, membros das bancas de Exame de Qualificação e da Defesa dessa Dissertação, Dra. Regina Lúcia Mésti (UEM) e Dr. Arthur Freitas (UFPR); e aos membros do corpo docente do PPH/UEM que contribuíram para minha formação.

Para finalizar, agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, por sua erudição, apontamentos e dedicação; sem a sua experiência no âmbito da História Cultural essa pesquisa não poderia ter sido concluída.

RESUMO: A pesquisa ora apresentada tem como objetivo analisar o processo de ruptura entre a Arte Acadêmica e a Arte Moderna, ocorrida no Paraná em meados do século XX, partindo da obra da curitibana Violeta Franco de Carvalho (1931-2006). Busca-se, assim, valorizar a arte produzida entre as décadas de 1950 e 1980, evidenciando que este legado artístico, especialmente as composições da artista, integra a Arte Moderna nacional, apresentando especificidades locais e importância equivalente às produções de artistas com renome nacional. Dessa maneira, destaca-se de que forma ocorreu esse processo de transformação, quais os movimentos estéticos influenciaram a obra da artista e de que maneira ela contribuiu para a consolidação do moderno nas artes plásticas do Paraná. Identificou-se uma forte influência do Expressionismo Alemão, principalmente no período das pinturas de cunho social, com os retratos, posteriormente, na fase da flora e da fauna, que parte da mistura da figura vegetal com a animal e, depois, com a representação de algumas formas humanas. Esta pesquisa é de caráter histórico, valorizando a imagem pictórica como um recurso, objeto e evidência que pode ser constituída por meio das várias formas de representação da realidade, dos conceitos de representação, apropriação e ressignificação, do historiador cultural Roger Chartier – que por sua vez fez uma leitura dos conceitos trabalhados por Michel de Certeau –, e a utilização dos conceitos de hibridismo cultural e de tradução, de Peter Burke. Nessa perspectiva, para analisar a obra artística como objeto que possui relevância histórica, parte-se das premissas epistemológicas da História Cultural, segundo as quais a imagem e outras fontes podem contribuir para compreensão, análise e escrita histórica. Para tanto, adotou-se o método iconológico de Erwin Panofsky, assim como as considerações de Peter Burke e outros teóricos da análise imagética, para a interpretação e o entendimento das práticas socioculturais, contribuindo assim para a investigação das transformações ocorridas no campo das artes plásticas paranaenses entre 1950 e 1980.

Palavras-chave: Arte e História; Arte Paranaense; História Cultural; Violeta Franco.

ABSTRACT: The research presented here is to analyze the process of rupture between the Academic Art and the Modern Art, held in Paraná in the mid-twentieth century, through the work of Curitiba Violeta Franco de Carvalho (1931-2006). The aim is to thus appreciate the art produced between the 1950s and 1980s, showing that this artistic legacy, especially the compositions of the artist, part of the National Modern Art, featuring local specificities and equal importance to the productions of artists with nationally renowned. Thus, it highlights how was this process of transformation, which aesthetic movements influenced the work of the artist and how it contributed to the consolidation of the modern plastic arts of Parana. Identified a strong influence of German Expressionism, particularly in the period of social nature paintings, with portraits, later, at the stage of flora and fauna, that part of the mix of plant figure with animal and then, with the representation some human forms. This research is of historical nature, appreciating the pictorial image as a resource, object, and evidence that can be formed by means of various forms of representation of reality, the concepts of representation, appropriation and reinterpretation, the cultural historian Roger Chartier - which in once did a reading of the concepts developed by Michel de Certeau - and the use of the concepts of cultural hybridity and translation of Peter Burke. In this perspective, to analyze the work of art as an object that has historical significance, is part of the epistemological premises of Cultural History, according to which the image and other sources can contribute to understanding, historical analysis and writing. Therefore, it adopted the iconological method of Erwin Panofsky, as well as considerations of Peter Burke and other theorists imagery analysis, to the interpretation and understanding of the socio-cultural practices, thus contributing to the investigation of the changes occurring in the field of fine arts Paraná between 1950 and 1980.

Key-words: **Art and History; Paranaense art; Cultural history, Violeta Franco.**

Índice de Figuras

Figura 1 - Janela nº 1, Violeta Franco, sem data, óleo s/ tela.	35
Figura 2 - Monumento ao Primeiro Centenário do Paraná, Poty Lazzarotto, 1953, Azulejo.	69
Figura 3 - Garaginha, Alcy Xavier, 2013, desenho -	77
Figura 4 - Avó, Violeta Franco, (1963), óleo e colagem s/ tela	92
Figura 5 - Autorretrato, sem data, óleo s/tela.	97
Figura 6 - Retrato de Marco Aurélio, sem data, óleo s/ tela.	99
Figura 7- Ernst Ludwig Kirchner, "Self-portrait with a woman", 1914-15, óleo s/ tela.	100
Figura 8 - Pássaro, Violeta Franco, 1975, desenho s/ tela	111
Figura 9 - Sem Título, Violeta Franco, 1977, aquarela s/ papel.	115
Figura 10 - Esboço e continuação do desenho a partir da obra de Violeta Franco	117
Figura 11 - Natureza Morta, nº 5, (1968), óleo s/ tela,	125
Figura 12 - Sem título, s/ data, Óleo s/ tela.	128
Figura 13 - Sem título (1969), óleo s/ tela.	129
Figura 14 - Brasil, Violeta Franco, s/ data, acrílica sobre tela	132
Figura 15 - Composição IV, Wassily Kandinsky, 1911, óleo s/ tela.	135
Figura 16 - Antropofagia, Tarsila do Amaral, 1929.	141
Figura 17 - Sem Título, Violeta Franco, s/ data, acrílico s/ tela.	143
Figura 18- Floresta Reconstituída Marrom, Fernando Velloso, 1976, óleo s/ tela.	148
Figura 19 - Sem Título, Violeta Franco (1979), acrílica s/ tela.	152
Figura 20 - Fauna I, sem data, óleo s/ tela.	158
Figura 21 - Fauna e Flora III , Violeta Franco, s/ data, óleo s/ tela.	180
Figura 22 - Antonio Henrique Amaral, Brasilidade, 1968, óleo s/ duratex	183
Figura 23 - Robert Delaunay "Y Ritmo, alegría de vivir", 1930	190
Figura 24 - Violeta Franco, Metamorfose, 1979, Acrílico s/ tela	193
Figura 25 - Tropicália, 1972 - Mista - desenho, aquarela e pincel atômico s/ papel.	199
Figura 26 - Flora Tropical I, 1974 - caneta hidrográfica e cera s/ papel.	200
Figura 27 - Esboço da obra "Flora Tropical I", 1974.	202
Figura 28 - Nu, 1987, mista (crayon e pastel)	206

Sumário

RESUMO	5
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	23
1. VIOLETA FRANCO E O SEU ENCONTRO COM AS ARTES	23
1.2 A Arte como Representação	28
1.3 Iconologia: um dos métodos para se entender a arte	38
1.4. A construção identitária no Paraná e a poética modernista.....	42
CAPITULO II	57
2. A ARTE MODERNA E AS INQUIETUDES DE UMA ARTISTA PARANAENSE	57
2.1. A Revista <i>Joaquim</i> e o Movimento Paranista.....	57
2.2. O Grupo Modernista no Paraná e a "Garaginha"	74
2.3. As Influências do Expressionismo Alemão	86
2.4. O amadurecimento intelectual	90
CAPÍTULO III	104
3. ARTE E POLÍTICA: O ENCONTRO ENTRE "VIOLETA" E OS INTELLECTUAIS PAULISTAS	104
3.1. A obra de Violeta Franco e suas escolhas temáticas.....	121
3.2. As similaridades entre Franco e Velloso	146
3.3. A Tropicália: caminhando entre a fauna, a flor e a figura humana.....	154
CAPITULO IV	170
4. RUPTURAS NA PRODUÇÃO PICTÓRICA PARANAENSE	170
4.1. O regresso a Curitiba e a transmutação da estética na arte de Violeta Franco.....	170
4.2 O repensar de uma estética	178
4.3 Influências de Robert Delaunay	189
4.4 Corporeidade e translucidez	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	215
FONTES.....	221

INTRODUÇÃO

A obra artística é produto da criação humana e se institui como uma das diferentes maneiras do “fazer” e do interpretar o mundo de um artista. Para estudá-la é preciso apreender as ideias, as opiniões e as perspectivas críticas de seu criador, efetuada por meio de linguagens relacionadas aos elementos do seu cotidiano ou sobre a sociedade que integra (FISCHER, 2002, p. 23).

Entende-se, portanto, que ao se relacionar direta ou indiretamente com os indivíduos que o cercam, os criadores, nesse caso, os artistas plásticos, sofrem influências culturais, temporais e espaciais provindas de onde vivenciam suas experiências. Assim sendo, o produto dessa criação pode ser tomado como um objeto da pesquisa histórica permeado por influências e transformações detectadas em um contexto social, cultural e político. Aliás, como destaca Peter Burke, uma obra dessa natureza pode se tornar uma fonte documental a ser utilizada pelos pesquisadores para enriquecer a tessitura da escrita ou da narrativa histórica (2004, p. 17 - 38). A presente dissertação toma como objeto de investigação parte da obra da artista paranaense Maria Violeta Franco de Carvalho, cuja produção contribuiu para renovar as artes plásticas no estado onde nasceu, porque incorporou em suas criações os ideais e a estética moderna, entre outros aspectos. As obras da autora foram influenciadas pela estética expressionista e, posteriormente, por tendências abstracionistas. Contudo, Franco preocupou-se em constituir aquilo que denominou uma arte “autenticamente” paranaense e brasileira, a partir de temáticas que se fundem no contexto histórico, cultural, político e econômico, entre as décadas de 1950 e 1980.

Destaca-se, nesse estudo, a atuação dela no cenário artístico de meados do século XX, a partir da criação da “Garaginha” e da produção conjunta com outros artistas paranaenses, tais como: Alcy Xavier, Fernando Velloso, Loio-Pérsio e Nilo Previdi, preocupados em diversificar as concepções estéticas nesse estado. Dessa forma, a obra de Violeta Franco tornou-se um legado para a constituição da Arte Moderna Paranaense. O ponto de partida desse núcleo artístico centrou-se na opção pela linguagem expressionista e no questionamento das características acadêmicas postuladas pelo Movimento Paranista e por instituições mais tradicionais ligadas à arte em Curitiba. Tais questões alinhavam-se às correntes do

pensamento moderno que estavam em voga nas grandes capitais mundiais, inclusive em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

A abordagem sobre a arte acadêmica é complexa e implica a percepção de conceituações variáveis de acordo com a época e com a escola à qual os artistas estavam vinculados. Então, para se evitar generalizações e equívocos quanto à compreensão de como essa linguagem artística repercutiu no Brasil e no estado do Paraná, torna-se relevante considerarmos alguns aspectos de caráter histórico, temporal e estético.

Segundo Lima, no Brasil havia a falta de uma “tradição estética” que justificasse a implantação de uma instituição acadêmica no país. Talvez por esse motivo a Missão Artística Francesa e suas perspectivas tenham sido tão impactantes e presentes a partir de sua chegada no início do século XIX, especialmente após a fundação da academia formal de arte nas colônias portuguesas, a Escola Imperial de Belas Artes (LIMA, 1994, p. 01;14).

A Escola de Artes e Ofício, criada pela Missão Artística Francesa e que aportou na cidade do Rio de Janeiro, em 1816, a convite do rei D. João VI, é que iniciou o ensino formal de arte no país. Nesse período, a colônia havia sido promovida a capital do Reino Unido de Portugal, após a tomada de Lisboa por Napoleão Bonaparte e a fuga da corte para o Brasil. A introdução desse tipo de instituição educativa na colônia era parte de um projeto de cosmopolização para atender aos anseios culturais e artísticos da elite portuguesa, agora parcialmente instalada na capital do reino (LIMA, 1994, p. 02-04; SILVA, 2009, p. 03-04).

A Missão liderada por Joachim Le Breton, ex-diretor de Belas Artes do Ministério do Interior do governo francês, no período napoleônico, assumiu junto com Jean Baptiste Debret a tarefa de impulsionar o desenvolvimento artístico no Brasil, baseando-se nos referenciais acadêmicos europeus oriundos de instituições de arte francesas, por exemplo, o Instituto França. Assim, o então regente D. João VI instituiu, em 12 de agosto de 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, posteriormente transformada em Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) (SILVA, 2009, p. 06).

Ela se constituiu como um referencial metodológico para a formação dos artistas e suas produções, uma vez que passou a "direcionar os repertórios pictóricos e controlar a qualidade das obras com rígidos princípios do ensino

pautado pelo Neoclassicismo" (LIMA, 1994, p. 45-46; SILVA, 2009, p. 09; CAMARGO, 2007, p. 82). Como o Barroco já era considerado ultrapassado na Europa, a escola brasileira adotou os princípios da arte neoclássica que havia retomado algumas características artísticas gregas e romanas, da Antiguidade Clássica, como a simetria, os ideais de perfeição e beleza, entre outros. Ela se opunha à estética Barroca e ao Rococó, estilos criticados pelo uso demasiado de enfeites e por representar os valores e o gosto da aristocracia francesa, derrotada durante a Revolução de 1789 (JANSON e JANSON, 1996, p. 303).

Quando se fala em arte acadêmica no Brasil, por conseguinte no Paraná, detectam-se as repercussões da *Academie Royale* de Paris, uma escola francesa que influenciou a produção artística em vários lugares, dentro e fora da Europa (LIMA, 1994, p. 58). Segundo o historiador Artur Freitas, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e o Salão Paranaense de Belas Artes eram responsáveis por produções consideradas "academizadas", principalmente devido à influência dos ex-alunos de Alfredo Andersen (2003, p. 89)¹.

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná, por ser a única Faculdade com ensino formal no estado na área de artes plásticas, acabou reproduzindo métodos didáticos que pouco contribuíram para o fomento de novas experimentações plásticas, do suporte à tinta utilizada (FREITAS, 2013, p. 72-77). Vale lembrar que a resistência dos paranaenses às características culturais e aos postulados artísticos de São Paulo, no início do século XX, provavelmente decorra dos embates pela emancipação política do estado; talvez por isso tenham optado por seguir as normativas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (CAMARGO, 2007, p. 11 e 109). Contudo, cabe levar em consideração o local e a época, bem como evitar abordagens generalistas a respeito dos modos como esses referenciais chegaram ao Paraná², pois podem ter ocorrido variações quanto à aplicabilidade dos métodos, técnicas e temáticas propostos pela referida instituição.

Grosso modo, as instituições paranaenses mencionadas se baseavam em normas e convenções ligadas a períodos ou movimentos artísticos que produziam uma arte regrada com características pré-estabelecidas. Neste texto, quando

¹ Apesar dessa conotação dada ao artista Alfredo Andersen e a seus alunos considerando a produção de uma arte academizada, é importante destacar que ele foi pioneiro no Paraná na diversificação da produção de sua obra quando, inspirado nos impressionistas, realizou um estudo da cor em suas obras (CAMARGO, 2007, p. 92).

² É importante destacar que, apesar do estereótipo de produção academizada dada à EMBAP, ela aceitou professores com pensamentos diversos e ligados à modernidade, como é o caso de Guido Viáro.

tratamos da arte acadêmica, estamos identificando a sua dificuldade em promover novas experimentações estéticas. A compreensão da arte acadêmica torna-se relevante pois uma das proposições da arte moderna no Brasil assentou-se no questionamento das bases de sustentação da estética acadêmica, tais como a reprodução, o uso de técnicas protocolares pouco flexíveis e exercícios de cópia, entre outros aspectos.

A arte produzida no Paraná constitui um patrimônio artístico que ultrapassa as fronteiras territoriais do estado, ela se faz presente na história brasileira e latino-americana. Seu legado começou a ser delineado desde a fundação da província do Paraná, especificamente com o Movimento Paranista e a chegada de Alfredo Andersen, no final do século XIX (CAMARGO, 2007, p. 21;91).

A arte paranaense, no entanto, nem sempre é apresentada de modo que evidencie sua efetiva importância, principalmente quando se trata do processo de renovação em relação à arte acadêmica e à criação de uma estética moderna. Essa renovação, não só no Paraná, mas em vários lugares, foi possibilitada a partir da influência dos ideais modernos – desde o Iluminismo. O desejo de ruptura com o passado, inflado pelo desenvolvimento capitalista, e as transformações na configuração das cidades alimentaram uma nova visão de mundo e a busca pelo progresso (RIBEIRO, 2007, p. 116), manifesto também na esfera cultural. Desde a eclosão das vanguardas europeias, entre as últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX, se dispuseram a “interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 2013, p. 185)³, por meio da publicação de manifestos que, posteriormente, influenciaram a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922).

Imerso em um contexto de mudanças e desenvolvimento em meados do século XX, o Paraná abre-se para a modernização da sociedade. A partir disso, torna-se significativo compreender a Arte Moderna desse estado e desvendá-la sem

³ Segundo Giulio Carlo Argan, o termo *Modernismo* é genérico, resumindo as correntes artísticas que aconteceram na Europa. Estes movimentos buscaram realizar uma arte correspondente ao seu tempo e a renúncia dos modelos clássicos, diminuindo a distância entre as artes “maiores” e as aplicações aos variados campos da produção econômica, além da produção de um *estilo e linguagem internacional ou europeia* e o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia inspirar e redimir o industrialismo. Deste modo, com o entusiasmo pelo progresso industrial e a consciência das transformações em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade cultural, a partir de 1910 formaram-se no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas que estavam preocupadas não apenas em atualizar ou modernizar, mas em revolucionar de maneira radical as modalidades e finalidades da arte (ARGAN, 2013, p. 185).

dissociá-la do cenário nacional. Nesse sentido, essa pesquisa pretende evidenciar o processo de ruptura da arte clássica a partir das novas linguagens adotadas por Violeta Franco e os modos de representação e ressignificação expressos em suas composições, desde os debates ocorridos no final da década de 1940 (na “Garaginha”) até a consolidação do moderno no Paraná, ao longo dos anos cinquenta, sessenta, setenta e oitenta do século XX.

É preciso superar a ideia de que a arte moderna se restringiu ao Rio de Janeiro e a São Paulo, pois além destes estados existiram movimentos em outras partes do Brasil que integram a Arte Moderna Brasileira (FREITAS, 2003).

A Arte Moderna no Paraná desabrochou duas décadas depois da “Semana de 1922”, realizada em São Paulo; nesse sentido, devemos considerar que a emancipação política do estado e o seu desenvolvimento econômico e cultural devem ter interferido na consolidação de novas concepções artísticas.

Provavelmente, embora a Arte Moderna paranaense tenha surgido após a sua consolidação em São Paulo e no Rio de Janeiro, ela constitui-se como importante movimento pertencente à história da arte do Brasil, devendo ser reconhecida como tal. Logo, entende-se que Fernando Velloso, Nilo Previdi, Loio-Pérsio, Guido Viaro, Poty Lazzarotto e Violeta Franco se destacaram nesse cenário. Segundo Fernando Bini, a insatisfação de Franco em relação aos propósitos academicistas a tornou inquieta e lhe permitiu aventurar-se na pintura Expressionista (BINI, 2013, p.16). Nesse sentido, essa investigação busca compreender qual a importância do trabalho realizado por Violeta Franco no processo de modernização das artes plásticas no Paraná, partindo do estudo sobre suas escolhas políticas e estéticas, e também, da interpretação das articulações que ela instituiu em sua obra. Para tanto, efetuou-se a análise de suas composições pictóricas, buscando evidências identitárias, memórias e representações individuais e coletivas sobre a sociedade e os momentos históricos que a artista vivenciou. Como a sua obra é vasta e frutífera, exige que se faça um recorte temporal específico, ou seja, entre o final da década de 1940 e a década de 1980 – período que marca o início da efervescência na “Garaginha” sobre os fazeres da arte e a consolidação das concepções plásticas modernistas.

Para a compreensão da arte como objeto histórico, faz-se necessário compreender de que forma a história da arte e os seus desdobramentos articulam-

se no campo da História. A disciplina histórica apresenta algumas variações de abordagem e campos de pesquisa que foram se transformando ao longo dos tempos. Segundo Peter Burke, as últimas gerações de historiadores tem experimentado a expansão vertiginosa no seu universo teórico e metodológico, inclusive a utilização de fontes documentais de tipologias distintas (BURKE, 1992, p. 07).

Surge assim uma abordagem histórica amplificada, capaz de dialogar com outras disciplinas para a compreensão das relações sociais, políticas e econômicas na formação das identidades e das culturas. A partir dessa mudança interpretativa, passou-se a utilizar o termo “nova história”, para diferenciá-la do paradigma tradicional, que é caracterizado por enfatizar a política e privilegiar o uso de documentos oficiais e textuais (BURKE, 1992, p. 10-17).

O enfoque econômico nos estudos históricos começa a ser questionado dando maior abertura para considerar também os aspectos culturais como elementos significativos para a organização social e as práticas cotidianas. Segundo o historiador Roger Chartier, até as décadas de 1960 e 1970, a história pertencia ao grupo das disciplinas predominantes nas humanidades, mas os estudos sociológicos começaram a apontar falhas na análise das conjunturas econômicas e das estruturas sociais. O encontro da história com a Antropologia e a Sociologia implicou o questionamento das abordagens lineares e hierárquicas, apontando várias possibilidades de enfoque, entre elas o das representações. Evidenciou-se, então, que a história tradicional já não apresentava uma fundamentação consistente para o trato de novos temas, problemas e fontes (CHARTIER, 2002^a, p. 14).

Com os questionamentos lançados pelas Ciências Humanas e Sociais, os historiadores sentiram a necessidade de responder rapidamente às suas críticas. Houve assim uma ampliação dos objetos de estudo da disciplina e o início do processo de ampliação dos territórios históricos a partir do diálogo com outros saberes (CHARTIER, 2002^a, p. 14).

É a partir dessas mudanças que há um retorno aos fundamentos inspiradores dos *Annales* (1930), “o estudo das utensilagens mentais” com uma abordagem social, o que havia sido relegado para segundo plano (CHARTIER, 1991, p. 174-175; CHARTIER, 2002^a, p. 14-15). Essa guinada é então conhecida como História das Mentalidades ou Psicologia Histórica, que se diferenciou da

História das Ideias sobre as conjunturas e estruturas. A partir de então foi possível colocar à prova novos objetos e modos de tratamentos inéditos, “emprestados” de outras disciplinas. É justamente nesse contexto que se abre um viés para a História Cultural, segundo a qual se objetiva identificar “como em diferentes lugares e momentos uma realidade social específica pode ser construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1991, p. 174; CHARTIER, 2002^a, p. 16-17).

Assim, instauram-se as principais premissas da História Cultural que nos auxiliam a explicar como a produção de Violeta Franco destaca-se no processo de formação da Arte Moderna Paranaense na medida em que traz aspectos e representações acerca das práticas individuais e coletivas.

A arte produzida pela artista, além de trazer à tona aspectos da memória social e individual dos paranaenses, está imersa em um cenário de ampla transmutação política, cultural e social, carregando críticas “ideológicas” a respeito desse momento emblemático pelo qual passava o estado do Paraná. Franco e seus companheiros da “Garaginha” propunham mudanças nos conceitos estéticos, a crítica à sociedade machista, onde a mulher era muitas vezes rechaçada para uma esfera secundária, limitada aos afazeres domésticos, assim como a resistência à ditadura militar e aos postulados tradicionais que não mais atendiam às necessidades políticas, artísticas e culturais daquela época.

Expostos os referenciais nos quais esta pesquisa se baseia e explicitada a existência de articulações entre os estudos históricos, a história da arte e o objeto artístico, compreende-se que os produtos de uma sociedade não são estáticos, tampouco neutros face às ideias políticas, problemas socioeconômicos e questões do cotidiano.

É a partir dessa compreensão que a arte pode ser entendida como forma de representação, relacionando-se diretamente com a sociedade onde foi produzida, trazendo aspectos que contribuem para a compreensão da história e cultura dos grupos sociais de determinado local e época. Este conceito é amplamente trabalhado pelo historiador Roger Chartier que, a partir da leitura da obra de Michel de Certeau, produziu vários ensaios – como: *O Mundo Como representação* (1991), *A História Cultural: entre práticas e Representações* (2002a) e *À Beira da Falésia: a História entre incertezas e inquietudes* (2002b) – que buscaram compreender as

práticas sociais como modos de representar a sociedade, sendo ela uma forma muito "particular" de compreensão de seu próprio contexto em relação ao outro.

A compreensão dos modos de representação de Chartier é bastante específica, derivada das sociedades do Antigo Regime, sendo que se buscava compreender o funcionamento de sua sociedade ou definir as operações intelectuais que permitiam compreender o mundo (CHARTIER, 2002a, p. 23).

A partir desse entendimento, traz-se o conceito de representação para o campo da história da arte, compreendendo assim que a imagem e a obra, segundo a História Cultural, pode contribuir para a escrita da história, trazendo aspectos diferenciados que a linguagem verbal pode não contemplar, envolvendo os modos de interpretação de cada grupo ou indivíduo a partir da visualidade. Além da representação, também será tratado o conceito de apropriação e a ressignificação: quando a obra artística utiliza-se de recursos formais e/ou ideológicos para dar uma nova roupagem às significações que deseja expressar, negar e ou diferenciar acerca das práticas coletivas e da sociedade, contexto do qual se originou.

Ademais, tratar-se-á do método iconológico do historiador da arte Erwin Panofsky (2012), que criou uma forma de análise e interpretação dividida em três níveis principais: o primeiro é conhecido como *factual ou expressional*; o segundo, como *secundário ou convencional*; o terceiro, como *significado intrínseco ou conteúdo*. Para reforçar a análise, serão usadas também algumas ponderações do historiador cultural Peter Burke (2004), que se dedicou, em alguns de seus estudos, à pesquisa da imagem como fonte e evidência histórica. Contudo, no intuito de acompanhar as atualizações quanto ao uso da imagem na história, serão observadas as indicações de Ulpiano B. Meneses (2012) sobre a análise crítica pós-Panofsky, que trataram de enfatizar os teóricos que na atualidade questionaram alguns aspectos do método iconológico.

Essa abordagem torna-se significativa para o leitor compreender que o método de Panofsky já foi alvo de algumas críticas. Não se tem a intenção de desconsiderar as contribuições por ele apresentadas, contudo, tomar-se-á cuidado com as possíveis fragilidades do método, demonstrando que outros teóricos também estudaram essa temática, tecendo críticas a alguns de seus aspectos, contribuindo com outras formas de interpretação a partir do que o teórico já havia proposto.

É conveniente destacar que esta pesquisa utilizou-se de diversas fontes documentais, principalmente de artigos jornalísticos de jornais como: *O Estado do Paraná*, *Gazeta do Paraná*, *Indústria e Comércio*, *Folha de Londrina*, *o Estado de S. Paulo*, disponíveis nos centros de pesquisa e documentação dos Museus da cidade de Curitiba – Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR), Solar do Barão, Museu Guido Viaro e Fundação Cultural. Devido à sua catalogação em forma de recortes jornalísticos, nem sempre foi possível encontrar a paginação dos textos mencionados, tampouco o número de tiragem desses jornais. No entanto, por estarem arquivados em instituições oficiais, e tratando-se de documentos originais, foi possível utilizá-los como fontes confiáveis para esta pesquisa.

Além dos artigos jornalísticos, foram consultados encartes e catálogos de exposições das quais a artista participou, examinados depoimentos e entrevistas de Violeta Franco publicados por intelectuais, jornalistas e críticos de arte.

A apresentação está dividida em quatro capítulos que objetivam abranger de modo crítico, analítico e multidisciplinar a obra da artista Violeta Franco de Carvalho; suas contribuições para a constituição de um movimento de "renovação" da arte paranaense; observar o rompimento com padrões artísticos – acadêmicos –, culturais e sociais, pois ela engendra em suas composições temáticas polêmicas como a questão da política praticada no decorrer da ditadura militar instaurada no Brasil de 1964 a 1985, problemas ambientais e a valorização da mulher.

Desse modo, o primeiro capítulo, "*Violeta Franco e o seu encontro com as artes*", faz referência ao local onde ela cresceu, esmiuçando as características do contexto histórico e da produção estética que contribuíram para a sua formação cultural artística e social. Integrante de uma família tradicional da cidade de Curitiba, ela cresceu cercada por adultos e intelectuais críticos alinhados ao debate político da época. Foi criada pelos avós maternos Manoel Vieira de Alencar, um advogado ligado à esquerda política e um dos primeiros professores da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, e dona Ismênia Miró Alves, dedicada à criação de seus filhos e da neta.

A capital paranaense, na primeira metade do século XX, segundo o artista Fernando Velloso, era uma cidade pacata, com pouca inovação no campo das artes, seguindo uma estética "academizada", como já salientado. Violeta Franco, por crescer rodeada de intelectuais da alta sociedade curitibana, sem muitos amigos de

sua idade, tornou-se uma adolescente inquieta e independente, interessando-se, inicialmente, pelo teatro e, mais tarde, devido à sua própria curiosidade e ao incentivo do pai, que desenhava, aproximou-se, primeiro, do desenho, depois, da pintura e da gravura. Além disso, devido à formação do avô, foi incentivada a ler autores como Camões, o que a fez uma mulher de formação distinta dos demais jovens de sua época. Cresceu em meio privilegiado, enriquecido pelos debates políticos e culturais a respeito do Paraná do século XX.

Todas essas especificidades que constituíram a vida de Violeta Franco influenciaram no interesse pelas artes e no seu desejo de mudança e renovação, inspirada na técnica de desenho e pintura desenvolvida com Guido Viaro e, da gravura, com Poty Lazzarotto. O contato com esses artistas, que são, inclusive, reconhecidos mestres da produção artística da época, propiciou-lhe a integração com os demais jovens, já citados anteriormente, que integraram a "Garaginha" e que encontravam-se igualmente insatisfeitos com a monotonia estética encontrada no Paraná do final da década de 1940. A partir desse encontro ocorreu o fortalecimento do anseio pela transformação e a organização do primeiro espaço de debate sobre Arte Moderna no Estado.

No primeiro capítulo também serão tratados os conceitos teóricos – representação, ressignificação e apropriação – e o método adotado para a análise da obra de arte como fonte histórica, articulando-a com outros documentos que possam trazer à tona aspectos relevantes que permearam a produção da autora e o contexto histórico em que vivera. Sob essa perspectiva, pretende-se a compreensão das transformações não só no campo das artes plásticas como também da cultura e da política referente ao recorte temporal analisado.

Ao longo dos capítulos será possível perceber as contribuições e impasses que Franco enfrentou. Os então jovens artistas Fernando Velloso, Alcy Xavier, Nilo Previdi, Loio-Persio e a própria Violeta Franco, entre outros, passaram a propor a inovação no cenário artístico local. Entre os maiores desafios, perceberemos a resistência dos artistas ligados ao Movimento Paranista e ao academicismo das instituições oficiais como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná e os Salões de Belas Artes. Já como reação aos ideários acadêmicos, instalaram-se a Revista *Joaquim* (1946-1948), a "Garaginha" (1949-1951) de Franco, o Clube de Gravura (1951) e a Galeria Cocaco (1957).

No segundo capítulo, "*A Arte Moderna e as inquietudes de uma artista paranaense*", será examinado como era o contexto artístico da época, o desejo de ruptura com a arte acadêmica e o simbolismo paranista, iniciado com a Revista *Joaquim*. Posteriormente, serão abordadas de maneira mais específica as contribuições que Violeta Franco trouxe para o cenário artístico do Paraná, especialmente, devido à característica inquieta da artista perante o cenário acadêmico que Curitiba apresentava. A partir daí, será realizado um *link* com a sua produção pictórica, sendo que parte de suas obras serão analisadas para que se compreendam as principais diferenças propostas por sua poética, culminando na "renovação" da arte moderna paranaense, nos modos de tratamento das cores, na abstração das formas e na implementação de temáticas polêmicas, preocupas em representar fatores que estavam no âmbito social, político e econômico.

Violeta Franco, em meados do século XX, toma a iniciativa de reunir artistas da vanguarda paranaense na "Garaginha" e no "Clube de Gravura". Mas como parte de sua inquietude e anseio pelo novo, logo se transfere para São Paulo em busca de aperfeiçoamento profissional, onde tem contato com artistas renomados e intelectuais, estudando no Museu de Arte de São Paulo em um curso de História da Arte. Nesse contexto ela se separa do até então esposo, o artista Loio-Pérsio, deixando seus dois filhos com a avó em Curitiba.

Evidenciou-se, desta forma, que suas atitudes de ruptura estiveram também no âmbito social, pois na época a iniciativa de se separar e buscar novos horizontes em outra cidade não era uma tarefa fácil e muito bem aceita socialmente. Tais desdobramentos contribuíram para a constituição de sua obra, pois, aflorou os aspectos de quebra de tradições sociais. A artista, agora divorciada, longe de casa e dos filhos, passou por momentos difíceis em São Paulo. Nessa época, sua fase de produção passa pelo Expressionismo, influenciada principalmente pelo grupo *Die Brücke*, da Alemanha (ARAÚJO, 1990; BINI, 2013). Inicialmente, ela produz retratos que traziam como temática amigos e familiares, em uma atmosfera gestual de cores intensas, revelando sua fragilidade diante da distância de seus entes queridos e da sua condição de mulher separada e solitária, além dos impasses financeiros vividos em São Paulo. Posteriormente, tende a "representar" elementos florais, com o clareamento de sua paleta, suavização das texturas e diversificação no uso da cor.

O terceiro capítulo, intitulado *"Arte e Política: O encontro entre "Violeta" e os intelectuais paulistas"*, trata de um período muito intenso na vida e obra de Franco, pois evidencia aspectos que se comunicam com a sociedade que ela integra, com as ideias, críticas e opiniões que defendia. É justamente nesse contexto que há a intensificação do contato da artista com os intelectuais paulistas, fato que contribui para o amadurecimento de suas composições.

Na década de 1960, com a instauração da ditadura no Brasil, sua poética traz alguns questionamentos acerca do regime político e da censura a que ela e seu grupo de artistas eram submetidos. Criou-se nesse período uma relação estreita entre a arte e a política, não só da paranaense, mas de vários outros artistas. Tais representações enalteciam a brasilidade e o amor pela pátria com o uso de cores que rememoram as riquezas do país, como os tons quentes e tropicais e as temáticas florais, destacando a Floresta Amazônica e a Mata Atlântica. Em meio às suas representações pode ser observado um teor crítico, de modo metafórico. Sua obra denuncia a repressão do Governo Militar, mas sempre de maneira simbólica e tênue, criticando nas entrelinhas, provavelmente para não ser censurada.

Nesta investigação, no estudo dos traços da obra de Violeta Franco, reconhece-se que esteve alinhada ao Modernismo Brasileiro, a partir da temática nacionalista conquistada com a valorização da flora e da fauna do país. Nessa perspectiva, há algumas similaridades envolvendo a sua obra com a da artista Tarsila do Amaral e do paranaense Fernando Velloso, uma vez que a paisagem natural aparece na primeira como temática complementar e no segundo como temática principal.

Buscam-se as evidências da relação de sua obra com as características estéticas do Movimento Tropicalista, criando uma composição crítica que considera, além da sua experiência individual, os contextos e práticas apresentadas pelos seus pares artistas, mas também pela sociedade em geral. Por certo, há uma ressignificação das características do movimento tropicalista quando a artista se apropria do material vegetal para representar elementos que vão além do paisagismo, envolvendo aspectos políticos, sociais e até mesmo econômicos.

Além disso, a própria incorporação das características do modernismo paulista – produzido a partir das vanguardas europeias – e do Tropicalismo traz uma espécie de "hibridismo cultural" para suas composições – devido o seu diálogo com

vários artistas, movimentos e com a arte paulista –, conceito trabalhado pelo historiador Peter Burke no livro *Hibridismo Cultural* (2003), sendo que este conceito se relaciona de modo significativo nesse processo (isso se deve às diversas influências que a artista sofreu ao longo de sua maturação pictórica). O resultado da sua obra é consequência de uma série de interferências e apreensões que ultrapassam a esfera estadual e até mesmo nacional, pois em suas composições estão agregadas características de movimentos e artistas que fizeram parte de movimentos nacionais e das vanguardas internacionais. A produção artística de Franco produziu, assim, elementos significativos que devem ter contribuído com o desenvolvimento da arte moderna do Paraná.

O quarto capítulo desta dissertação, "*Rupturas na produção pictórica Paranaense*", continua analisando as obras de Violeta Franco, só que agora em uma fase mais aguçada de sua carreira. Isso ocorre depois de seu regresso para a capital curitibana, quando a artista inicia um processo de criação pautado em uma estética própria. É como se todo o seu estudo e trabalho realizado até então tivesse servido de experimentação para uma produção ainda mais autêntica, ligada aos fatores sociais, políticos e coletivos relacionados ao Paraná, projetando-se para uma produção que iria além de seu estado, tomando envergadura nacional.

Outros aspectos desvendados são a radicalização na utilização dos elementos formais e a intensificação da abstração nos motivos artísticos – pois suas obras passam a se preocupar ainda mais com as experimentações técnicas e sensações derivadas do uso das cores –, principalmente no uso dos círculos e de formas orgânicas que se remetem à fauna, à flora e ao corpo da mulher. Há também uma intensificação no uso da iluminação e da translucidez das cores, sendo que a influência tropicalista e os ensinamentos de Robert Delaunay, a partir do Cubismo Órfico e do uso da luz, destacam-se como fatores essenciais no amadurecimento de sua poética.

Essa parte da pesquisa, além de enfatizar a volta de Franco para a capital paranaense e sua insatisfação perante o cenário artístico e cultural em que, segundo ela, a cidade se encontrava, destaca-se a adoção de uma temática ligada à ecologia, à valorização da mulher e à intensificação abstracionista, em uma obra gestualizada, cada vez mais simbólica, exigindo do público maior participação e reflexão.

A partir desses fatores, a artista ganha maior visibilidade na esfera estadual, coordenando centros de pesquisa como o do Solar do Barão e o do Museu Guido Viaro, participando de diversas exposições fora do estado e projetando-se para o reconhecimento de sua obra para além de sua cidade natal, principalmente com as diversas exposições em São Paulo. Foi ainda a primeira artista paranaense a expor uma individual no Museu de Arte de São Paulo (MASP), enaltecendo não só a sua produção como, ainda, a arte de seu estado e a atuação feminina no cenário artístico da época.

Já na finalização do capítulo, enfatiza-se o processo de amadurecimento da estética da obra da autora, a partir de um processo ao qual se pode denominar "tradução cultural", conceito este trabalhado por Burke. Essa relação deve-se ao fato de a artista ter conseguido produzir uma obra que, apesar de sofrer influência de diferentes artistas e movimentos, configurou-se como uma produção única, diversificada e engendrada nas práticas coletivas e individuais que a cercavam.

É assim, a partir da análise de suas obras, que se busca compreender como a arte pode se configurar como um dos diversos modos de representação, podendo ser apropriada e ressignificada⁴ de diferentes formas, de acordo com as especificidades locais e temporais, tendo a possibilidade de funcionar como um objeto de pesquisa e interpretação histórica de uma determinada sociedade.

Nesta investigação, o objeto de estudo que se constitui é a história da arte paranaense e os processos de ruptura pelos quais ela passou, verificando os seguintes aspectos: Quais as contribuições da obra da artista Violeta Franco para a ruptura com a arte "dita acadêmica"? Como a Arte Paranaense, a partir das obras de Franco, podem trazer informações e evidências para a compreensão da formação do Paraná Moderno não só nas artes mas também na cultura, política e economia, produzindo novas formas de pensamento artístico, político e social? A Arte Moderna Paranaense pode ser somada ao patrimônio artístico nacional?

⁴ Os termos representação, apropriação e ressignificação são aqui utilizados de acordo com a abordagem conceituada por Roger Chartier.

CAPÍTULO I

1. VIOLETA FRANCO E O SEU ENCONTRO COM AS ARTES

Maria Violeta Franco de Carvalho, mais conhecida como Violeta Franco, nasceu e faleceu em Curitiba, Paraná respectivamente, em 21 de fevereiro 1931 e 7 de maio de 2006. Ingressou no mundo artístico muito jovem, quando a capital paranaense ainda era uma cidade pequena, comparada aos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo (BINI, 2013, p. 12; FRANCO, 1978, p. 01). O processo de mudança nos conceitos estéticos da arte do estado iniciou-se no período em que Franco estava na adolescência (fins dos anos 1940) e, coincidentemente, no qual os editores e colaboradores da Revista *Joaquim* teciam ácidas críticas à arte acadêmica.

Tratava-se de uma ocasião de “efervescência cultural”:

[...] os jovens queriam então "construir um mundo novo" após a Segunda Grande Guerra: a epígrafe "Ellen n'a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer" ("Nada tem para continuar, esta geração, tem tudo a criar") de Stendhal, fora grafada em diversos números da revista (BINI, 2013, p.12).

Os criadores da *Joaquim* pretendiam partir do “zero”⁵, de uma nova história com problemáticas polêmicas que tratassem dos temas sociais e contemporâneos. Seu *design* contou com a contribuição de Poty Lazzarotto e de Guido Viaro, na gravura e no desenho, que juntos ilustraram diversos números da revista (FREITAS, 2003, p. 92).

Este cenário de efervescência cultural trazida e estimulada por *Joaquim* pode ter contribuído ou influenciado o pensamento e as práticas pictóricas de Violeta Franco.

Ela fez parte desta geração inquieta e entusiasmada pelo existencialismo que chegava da França e pelo expressionismo de Guido Viaro e Poty Lazzarotto, ambos colaboradores da revista *Joaquim* (BINI, 2013, p. 12; 110).

⁵ O uso dessa expressão não tem a intenção de desmerecer a arte até então desenvolvida no estado, mas de demonstrar que os artistas desse período romperam com a tradição, superando legado deixado pelo Paranismo, que por sua vez negava as características culturais, artísticas e identitárias trazidas de fora do estado, em especial de São Paulo.

Aliás, destacamos que Viaro e Lazzarotto foram seus professores entre 1948 e 1950. Além disso, destacamos que, segundo os especialistas, Franco já demonstrava interesse pelas artes desde a infância e foi estimulada por sua família⁶.

Ela foi criada por seus avós Manoel Vieira de Alencar e Ismênia Miró Alves na Avenida Iguazu (FRANCO, 1978, p.01), pois seu pai Paulino Franco de Carvalho era geólogo e viajava muito com sua mãe Violeta Alencar Franco de Carvalho. Essa casa, além de um local de memória para Violeta Franco, foi o cenário de debates sobre a arte moderna no Paraná, a partir da formação da “Garaginha”, tema que será tratado de maneira detalhada mais adiante, no próximo capítulo.

Esse casarão é, dessa forma, o ambiente de sua formação não só como pessoa, mas também como artista. Segundo seus próprios relatos, em depoimentos e entrevistas realizados entre 1978 e 1984, Franco não teve contato imediato com a linguagem plástica das artes, mas desde muito cedo as pessoas a sua volta eram interessadas pela literatura e pelo cinema. Ela teve contato com intelectuais voltados à cultura, mas que não eram muito próximos das artes plásticas, especialmente ao que acontecia na cidade de Curitiba. Sobre isso ela destaca:

[...] era uma menina cercada de pessoas voltadas à cultura mas que eram muito afastadas das artes plásticas, no Paraná, eu não tinha nenhum contato com o mundo artístico da cidade e vivia num casarão cercado por solteirões, um avó integralista, um pai de esquerda que [...] conheci outro tipo de gente, Miguel Godofredo da Silva Telles [...] mas era uma menina muito curiosa, justamente por ser só, aí passo a descobrir o desenho como uma forma de expressão que não dependia dos outros (FRANCO, 1984, p. 01).

Esse contato com a cultura e as outras formas de arte acabou desenvolvendo na artista várias formas de expressão (tornou-a mais sensível e expressiva artisticamente), o que, a partir de sua própria iniciativa, culminou no interesse pelo desenho. Sua formação, circundada por adultos intelectuais amigos de seu avô, trouxe à artista uma vida distinta do que os adolescentes de sua idade. Encontrou no desenho uma forma de, sozinha, demonstrar o que via, pensava e imaginava, sendo a literatura, o cinema e o teatro seus companheiros nessa trajetória em busca da

⁶Artigo do Jornal *O Estado do Paraná* "Vou buscar meu lugar ao sol. Eu vou voar", 1985, s/p.

expressão. Foi, assim, uma menina ligada ao teatro, à criação de desenhos e à leitura de livros; estes, na maioria das vezes, estavam relacionados à literatura expressionista e eram presentes de seu pai (BINI, 2013, p.15).

[...] eu gostaria de fazer teatro, teatro me entusiasmava, me que era⁷ uma coisa que talvez desejasse, mas pelas minhas condições não podia; então fui descobrir o Viaro e disseram que o Viaro era uma personagem interessante que eu vira na rua [...] Tinha um carisma e me provocou em mim uma curiosidade. Eu fui procurá-lo, meio tímida, muito magra, muito assim, fora do mundo ... (FRANCO, 1984, p. 01)⁸.

O teatro foi um dos primeiros contatos da artista com as artes, mesmo antes do desenho – como ela comenta em outro depoimento de 1978 –; foi uma maneira de conversar consigo mesma, pela necessidade de estar sempre à procura do que fazer, afinal era sozinha, viveu em um mundo diferente (devido à sua criação próxima de adultos, membros da elite e da intelectualidade), foi em busca de algo que pudesse completar aquele vazio, "não de gente, mas de amigas, amigos, jovens da sua idade". Além disso, seu avô sempre a "obrigava" a ler muito, teve uma educação tradicional, exigindo da mulher o saber ler e o bom comportamento – falar, agir e se expressar (FRANCO, 1978, p.02).

É a partir desses ensinamentos, da prática de ler e bem falar, que descobriu o teatro, em uma sala de mobília velha, no enorme casarão, onde havia uma canastra cheia de roupas antigas. Um lugar perfeito para ela brincar de teatro, expressando para as paredes o que não tinha com quem compartilhar (FRANCO, 1978, p. 02). Desta maneira, sua formação artística⁹ vem primeiro com o teatro e depois com o desenho¹⁰, aquele sem instrução, espontâneo, mas que não foi o suficiente, queria mais, ela queria ir além.

Foi então à procura do mestre – Guido Viaro – que pertencia a um mundo diferente do seu, assim como ela sugere no depoimento acima; "muito assim, fora do

⁷ Em alguns trechos há problemas de grafia e concordância. Tais se justificam pelo fato de ter sido mantida a transcrição das falas da artista segundo as fontes de pesquisa analisadas.

⁸ Apresenta erros ortográficos, no entanto foram transcritos dessa forma com o intuito de não alterar o que foi encontrado no documento original.

⁹ Trata-se de sua formação artística espontânea, informal, aquela adquirida casualmente e influenciada pelo ambiente no qual cresceu.

¹⁰ Segundo relatos da própria artista, ela iniciou a desenhar por influência do seu pai, que era desenhista: “[...] eu passei uma temporada com o meu pai e passei a desenhar. Ele me falava muito dos expressionistas, me mostrava quadros, reproduções [...]. E eu acho que tive uma certa formação. Pelo menos maior do que o comum dos adolescentes e das moças da minha idade (FRANCO, 1978, p. 02).

mundo", como se estivesse distante. Sentia-se diferente, talvez deslocada, "meio tímida, muito magra", era uma aventureira; foi a campo, encontrou, além do desenho, a pintura e a gravura.

Sua iniciativa em buscar diferentes formas de se expressar, antes mesmo das artes, é derivada do contato com a literatura de escritores como Franz Kafka e Dostoiévski, que "fornecem as bases para sua paixão pelo expressionismo alemão presentes desde as primeiras obras", produzidas a partir do contato com Viaro (BINI, 2013, p. 16).

Além da técnica da pintura, aprendida com Viaro, a artista foi encaminhada por ele ao seu amigo de ofício, Poty Lazzarotto. Viaro "nos carregou pela mão e nos levou no Poty", começava ali uma nova possibilidade de criação na obra da artista, a partir da técnica de gravura. Segundo ela, Guido Viaro um dia disse que Lazzarotto estava na cidade, e assim resolveu levar ela e os demais alunos até ele. A partir dessa ocasião conheceu Domício Pedroso, Nilo Previdi e Ema Koch (FRANCO, 1984, p. 03).

Sem dúvida, o período que Violeta Franco esteve em contato com seus mestres – Lazzarotto e Viaro – possibilitou-lhe uma melhor articulação com o mundo artístico, primeiro aprendendo e dominando novas técnicas, depois firmando relações com outros artistas, imprescindíveis para a formação do grupo de renovação das artes no Paraná. Isso, mais tarde, ao logo da década de 1950, produziu bons frutos para a consolidação do estilo moderno no estado.

Para a artista a gravura em metal (ponta seca, água-forte e água-tinta), faz parte do seu lado mais intelectual, mais disciplinado. Foi quando condicionou a sua criatividade com a técnica, com o exercício rigoroso de dominar o metal e desenvolver sua habilidade gráfica (BINI, 2013, p.19).

Violeta Franco toma a técnica de gravura como uma forma de se educar. Segundo o fragmento acima, a gravura, por ter um processo de desenvolvimento mais regrado, minucioso e atento, exige de seu criador uma certa habilidade e rigidez. Na hora de produzi-la, não pode haver erro, pois a matriz – que neste caso era de metal – não pode ser corrigida, o máximo que se pode fazer é tornar do erro um acerto; por isso a concentração, o rigor e, principalmente, a disciplina, algo muito relevante para o domínio dessa técnica.

Sou uma pessoa que não se contenta com o que faz e está sempre pensando no dia de amanhã, isso é o que impulsiona. Quer dizer, eu jamais ficaria contente só com o que já fiz. A "Garaginha" foi, para mim, só um ponto de partida. Comecei a fazer gravura naquela época através do Poty que veio fazer um curso aqui. E eu fui de curiosa, porque no fundo, sou uma pessoa curiosa. Então me apaixonei pelos claros-escuros que me deram uma enorme disciplina, porque eu era uma pessoa indisciplinada, como todo jovem. E a Gravura me deu novas medidas. Foi uma coisa muito importante na minha vida (FRANCO, 1996 apud BINI, 2013, p. 19).

A indisciplina, destacada pela própria artista, recorrente nas suas pinturas, era uma "técnica" que lhe permitia ir além dos limites impostos pela gravura, estava em sincronia com o seu estado físico, temporal – a juventude –, e a partir desta poderia ousar. Entretanto, às vezes é necessário ter limites, medidas, e a técnica da gravura vai ser importante por exigir disciplina. "Na gravura em metal, ela exercia seu lado mais intelectual, disciplinado. Na pintura não precisa respeitar limites, cálculos e pode se dar ao luxo de sonhar, ser livre" (NICOLATO, 2001, Gazeta do Povo). A Arte, atividade descoberta por Franco para transcender, ser livre e ousar, é a mesma que exige dela disciplina, permitindo o equilíbrio que nem sempre ela encontrava na sua vida pessoal.

Segundo Bini, a artista usava a gravura como uma forma de experimentação para sua prática artística, ela poderia então dominar sua criatividade, controlando sua liberdade e desenvolvendo sua habilidade gráfica (BINI, 2013, p. 20). É possível que a artista, quando praticava a técnica de gravura, se sentisse em um ambiente seguro, onde sua liberdade e seu entusiasmo, "às vezes desmedido[s] para sua época", poderiam ser aperfeiçoados.

[...] os mistérios dos claro-escuros exerceram sobre mim um forte impacto, que vão influenciar posteriormente na pintura. Esse aprendizado foi da mais alta importância para todas as épocas de pesquisa pelas quais passei. A gravura moderou meu temperamento, deu-me disciplina e humildade, porque havia uma técnica a ser dominada (FRANCO in Catálogo de Exposição MAC/PR, 1º a 31 mar.1985).

Que a gravura tenha sido dominada e aperfeiçoada, melhorando sua prática na pintura, fica claro. Mas o que é sugerido nas entrelinhas, quando ela diz

ter sua humildade aguçada e o temperamento moderado, é que vai muito além do desenvolvimento na arte; a técnica da gravura lhe trouxe ensinamentos para a vida, de forma geral.

1.2 A Arte como Representação

A História da Arte, como a interpretamos até aqui, pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas dos nossos sentidos, cuja chave original só a Natureza tinha. São fechaduras complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certo número de trincos são movidos simultaneamente. Como o arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro. Naturalmente, uma vez aberta a porta e feita a chave, fica fácil repetir a proeza. Quem vem depois não precisa ter discernimento especial – basta-lhe a capacidade de copiar a chave-mestra do seu predecessor (GOMBRICH, 2007, p. 304).

Na tentativa de compreender a complexidade que envolve a História da Arte e de explicitar de modo metafórico a forma como esta história, que abarca sentidos, artistas, imagens e espectadores se comporta, o historiador Ernst Gombrich redigiu a explicação acima. Certamente, o modo como ele exemplificou esse complexo sistema, que envolve a produção artística e as diversas possibilidades para acessá-la, foi esboçado de maneira pertinente e intuitiva.

Partindo dessa metáfora, é possível refletir sobre a obscuridade (devido à multiplicidade de significados) que envolve a arte e as maneiras de desvendá-la, fazer conexões entre as obras, os artistas e a sociedade onde foram criadas. Segundo Gombrich, a História da Arte tenta compreender as diversas significações, podendo circundar a produção das obras ao longo dos tempos, na tentativa de forjar as “chaves-mestras” para acessá-las. Pela metáfora, o autor deixa clara a dificuldade para acessar as significações produzidas por ela, pois, a arte trabalha com os sentidos, e estes são demasiadamente múltiplos e complexos, "cuja Natureza é a única detentora da chave original para revelá-las" (GOMBRICH, 2007, p. 304). Para o autor, o modo de decifrar a obra, segundo os seus elementos formais, como os tons, linhas e formas irão depender dos “contextos mentais”, pois o indivíduo se comporta de modos distintos a partir das estimulações de expectativa, pela necessidade e pelo hábito cultural (GOMBRICH, 2007, p. 304).

O artista, nessa perspectiva, não é o detentor da “chave-mestra” original, pelo contrário, ele não possui esta chave, tenta acessar a arte por meio de sua sensibilidade, encontrando alguma forma de chegar até o tesouro (ou seja, a criação) que está protegido pela fechadura. Dessa forma, a arte produzida pelo artista pode ser entendida como uma maneira de acessar esse arcabouço que envolve a história da arte. Seria assim, uma das várias cópias da “chave-mestra”, possibilitando que outros acessem esta porta, fazendo uma cópia dela (GOMBRICH, 2007, p. 304).

Uma vez aberta a porta, as possibilidades de explorar, entender e interpretar as várias dimensões às quais ela dá acesso, dependerá dos modos como o indivíduo reage perante aquilo que está diante dele, de sua necessidade, do seu estímulo e segundo o seu hábito cultural (GOMBRICH, 2007, p. 304).

Em concordância com o que foi exposto, é possível compreender que a obra de arte dá acesso a um “mundo desconhecido” – desconhecido na medida em que possibilita uma imensidade de expressões e representações –, que só pode ser compreendido a partir da obra, do modo como ela será produzida, sentida pelo artista e decifrada pelos espectadores, sendo que ambos sofrem influência do contexto histórico e cultural.

A arte pode ser entendida, então, como uma forma de representação que envolve sentidos, hábitos culturais, “contextos mentais” e o mundo exterior? Se tomarmos o que o autor diz sobre o artista ao produzir a obra – “Para onde quer que o artista se volte, tudo o que está em seu poder é fazer, copiar e escolher, de uma linguagem que desenvolveu, a equivalência mais próxima” (GOMBRICH, 2007, p. 303) –, certamente essa ideia de representação, que busca uma linguagem para copiar ou fazer do modo mais próximo e equivalente possível algo que lhe está posto, fica mais fácil de ser admitida. Mas, antes de se considerar a arte como um dos vários modos de representação, é preciso compreender o que esta palavra significa, que questionamentos e conceitos ela ressalta e como a história a compreende.

Nessa perspectiva, é extremamente relevante perceber a pertinência que a história da arte e suas produções podem trazer para o campo da história, partindo do pressuposto de que a obra de arte pode ser entendida como uma forma de representação, que diz algo sobre a sociedade e a cultura a partir de suas práticas.

Para tanto, é necessário compreender esse conceito e como ele é tratado pela História Cultural.

Antes de discutir o conceito de representação é preciso compreender o que os teóricos e historiadores entendem como arte. O filósofo italiano Luigi Pareyson ressalta que as definições mais utilizadas na história do pensamento podem ser resumidas por uma trilogia: “ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir”; segundo o autor, essas três formas de conceber a arte podem se relacionar simultaneamente ou se manifestarem de maneiras separadas (PAREYSON, 1997 p. 21).

No entanto, nem sempre a arte foi compreendida como essa tríade, na Antiguidade Clássica, por exemplo, ela era simplesmente um fazer, uma atividade manual, fabril, relegada como atividade secundária ou inferior. No Período Romântico esteve ligada à terceira definição, como uma expressão, pois esteve relacionada diretamente ao exprimir, sendo as figuras produzidas pela interferência dos sentimentos. E ainda, ao longo do pensamento ocidental, foi entendida como um conhecer, ou seja, um modo de contemplação, ora sendo concebida como uma forma suprema ora uma forma ínfima do conhecimento (PAREYSON, 1997, p. 21-2).

Já os historiadores da arte H. W. Janson e Anthony F. Janson a entendem como uma forma diferente de comunicação, um trabalho cujos procedimentos não podem ser expressos de outro modo: “Na arte, assim como na linguagem, o homem é sobretudo um inventor de símbolos que transmitem ideias complexas sob nova forma”, seria assim uma atividade insubstituível pela fala ou escrita (JANSON e JANSON, 2007, p. 7).

Gombrich, ao explicar a arte, salienta: “Nada existe realmente que possa se dar o nome de Arte. Existem apenas artistas”. Segundo ele, não fará mal a ninguém atribuir o nome de arte ao que foi desenvolvido no período primitivo ou a quem compra tintas e pinta cartazes, desde que haja a consciência da diversidade de significados que a ela podem ser atribuídos em razão do lugar ou tempo. Para o historiador, "Arte com “A” maiúsculo não existe, é mais um clichê, pois uma tela pode despertar interesses e sentimentos distintos de pessoa para pessoa, isso, no entanto não a torna melhor ou pior do que outras" (GOMBRICH, 2013, p. 21).

A definição da arte, assim como a história de suas produções, sem dúvida é ampla e diversificada, suscitou inúmeras conotações ao longo da história,

dependendo da cultura e período onde foi produzida, levando historiadores, filósofos e críticos a criarem explicações e teorias variadas.

No entanto, ao analisar essas teorias, na tentativa de compreendê-las como atividades múltiplas, mas que apresentam algumas características únicas, é possível dizer que a produção artística, independentemente do seu tempo ou linguagem, é produzida por alguém, para alguém, com a intenção de externar alguma coisa; e como Jorge Coli defende, ela sofre influência da cultura e do local de criação (COLI, 2006, p. 12). Desse modo, a arte, livre de suas várias conotações e linguagens, apresentará aspectos da cultura, de seus personagens e de seus feitos, sempre usados como referência, tornando-se, assim, uma forma de representação dessas práticas.

Voltando à ideia de representação, ela não é exclusiva da arte, pode ser considerada como um conceito histórico que foi e ainda é amplamente discutido pela História Cultural. A história tradicional, como já foi mencionada na introdução deste trabalho, começou a ter seus métodos questionados, sofrendo uma ampliação e fragmentação com a história econômica, política, social, cultural, entre outras, dando início ao que ficou conhecido como Nova História (BURKE, 1992, p. 09).

A Nova História começou a questionar os pressupostos instaurados há muito tempo pela história tradicional, como o uso de documentos, o olhar de cima, o tratamento da história como essencialmente narrativa, o paradigma sobre outras áreas – como a história da arte – sendo relegadas como periféricas, além da objetividade histórica que não admitia a relatividade dos fatos (BURKE, 1992, p. 10-15).

Este novo capítulo da história teve suas raízes na França com a *École des Annales*, sendo que o termo *La nouvelle histoire* (1978) foi utilizado pelo medievalista Le Goof, que teve uma grande contribuição para diversos outros ensaios que debatiam a Nova História (BURKE, 1992, p. 09).

A partir dos *Annales* e dos novos paradigmas acerca da história, houve, nas décadas de 1970 e 1980, uma intensificação dos questionamentos relativos à abordagem metodológica da história tradicional, elevando tal problemática a âmbito mundial. No entanto, é bom ressaltar que a expressão “nova história” é anterior, foi utilizada por outros historiadores como James Harvey Robinson em 1912, no título

de um livro, mas está mais comumente ligada aos *Annales*, a Lucien Febvre e a Marc Bloch, com a fundação da revista em 1929 (BURKE, 1992, p. 17).

É, então, a partir do final do século XX, que os postulados da história tradicional começam a ser questionados, ocasionando uma abertura ao estudo de novos objetos, podendo eles ser derivados de outras disciplinas e sendo tratados de modo menos objetivo. Neste contexto, as Ciências Sociais e a Antropologia trouxeram uma grande contribuição para o campo da História (CHARTIER, 2002^a, 13-16).

Foi possível, a partir de então, compreender as práticas sociais como uma forma de representação. Por esse motivo, estão inseridas dentro de uma história cultural, pois são historicamente produzidas a partir das relações sociais, políticas e discursivas. Dessa forma, as estruturas do mundo social não podem ser tratadas como um dado objetivo nem como categorias intelectuais ou psicológicas (CHARTIER, 2002^a, p. 27). A representação de uma sociedade não pode ser tomada como fixa, única, ela pode estar apresentando uma das múltiplas possibilidades de interpretação de uma prática coletiva.

O significado etimológico da palavra “representação”, segundo Sandra Makowiecky, é derivado do latim “*repraesentare*” – e quer dizer “fazer presente” ou “apresentar de novo”, isto é, fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma ideia, a partir do uso de um objeto (MAKOWIECKY, 2003, p. 03).

É a partir do entendimento das práticas sociais e da sociedade como algo múltiplo e heterogêneo, sem priorizar um conjunto específico de determinações para explicar o todo, que os historiadores compreendem as sociedades como práticas que são representadas de maneiras contraditórias, conflituosas, dando, assim, aos indivíduos e aos grupos, sentido ao seu mundo (CHARTIER, 2002^b, p. 66).

Renunciando de fato, à descrição da totalidade social e ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante, os historiadores tentaram pensar os funcionamentos sociais fora de uma divisão rigidamente hierarquizada das práticas e das temporalidades (econômicas, sociais, culturais, políticas) e sem que primado fosse dado a um conjunto particular de determinações (quer fossem técnicas, econômicas ou demográficas). Daí, as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, penetrando os dédano das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, obscuro ou maior, o relato de uma vida, uma rede de práticas específicas) e considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações,

contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo (CHARTIER, 2002^a, p.66).

Se a história não é mais pensada de maneira unilateral e os seus campos de pesquisa e objetos de análise, a partir da história cultural, permitem o estudo das sociedades partindo de suas relações e das tensões, é possível, assim, investigá-las por meio de um ponto de entrada, podendo este ser um acontecimento, um relato ou uma rede de práticas específicas, como destaca Chartier. Porque a obra de arte não pode assim contribuir com os estudos historiográficos? As imagens não são representações de acontecimentos, não podem ilustrar relatos de uma vida?

O historiador Peter Burke assinala que a imagem vem contribuindo muito com a história, principalmente nos últimos tempos, quando houve uma ampla abertura de novos campos. A imagem revela-se como um instrumento pertinente para contribuir com os estudos e pesquisas, surgindo como uma forma de evidência, contudo, o autor adverte que pode haver perigos (BURKE, 2004, p. 11). O caso dos retratos pode ser citado como exemplo, pois é um gênero que, na maioria das vezes, busca favorecer o modelo apresentado, podendo mascarar algumas características, como ocorre no caso dos retratos de Duque de Urbino, Federico de Montefeltre, do século XV, haja vista que os retratos eram sempre representados de perfil, pois ele havia perdido um dos olhos (BURKE, 2004, p. 31-32).

No entanto, esses perigos não devem desmerecer por completo as contribuições que uma imagem ou obra acarretam para a análise histórica, afinal, como destaca Roger Chartier, a história cultural tem o objetivo de identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social pode ser "construída, pensada, dada a ler", sendo que as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Ademais, as percepções do social não são de modo algum discursos neutros, podem produzir estratégias e práticas legitimando ou justificando um projeto para os próprios indivíduos, suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002^a, p.16-17).

De acordo com o que foi exposto sobre a importância da imagem ou da obra como evidência histórica por Burke e sobre o conceito de representação e os modos de percepção do mundo social a partir da história cultural e de Chartier, é possível pensar que a obra artística pode ser entendida como uma das múltiplas

formas de representação das práticas sociais, sendo que ela deve ser interpretada e analisada a partir de um método consistente. Neste trabalho, então, será usada como método a Iconologia – que será melhor discutida e apresentada no final deste mesmo capítulo, no item 1.3 –, contrastada com outras fontes, relatos e documentos que possam tornar a investigação histórica dessa imagem e do que ela pretendeu representar o mais verossimilhante possível.

Para tornar mais claro o modo como será feita a abordagem da obra de arte como uma forma de representação, que apresente valor histórico, evidenciando as práticas coletivas e individuais, será aqui realizada a aplicação do conceito de representação em uma das obras de Violeta Franco, exemplificando de que modo esta dissertação tratará o conceito de representação engendrado pela história cultural e sua relação com a produção artística.

A obra apresentada para aplicação do conceito de representação na composição de Violeta Franco é “Janela nº1” (Figura 1), sem data, óleo sobre tela, produzida em um contexto polêmico da história política e cultural do Brasil, provavelmente no final da década de 1960¹¹. Este período foi marcado pelo enrijecimento do Governo Militar por meio do Ato Institucional nº 5 (AI-5), documento que determinou uma série de medidas contra aqueles que viessem a se manifestar contrários ao regime político instaurado na época (REZENDE, 2013, p.89).

Com a promulgação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, não só o campo da política seria afetado, houve também prejuízo à produção artística, cultural e aos meios de comunicação, com a censura da liberdade de expressão.

É nesse contexto que a obra de Violeta Franco se apresenta, não só com a “Janela nº1”, mas como outras que serão tratadas ao longo dessa pesquisa. O cenário político e social que a artista esteve inserida, especialmente por estar residindo em São Paulo, nessa ocasião, deve tê-la influenciado, fazendo com que aspectos e fatores que estavam ocorrendo, de algum modo, fossem transmitidos para suas composições pictóricas.

Se a representação, como salienta Roger Chartier, é resultado das práticas sociais de um determinado grupo, o trabalho da artista pode assim trazer referências aos modos como ela percebeu o contexto social ao qual esteve

¹¹ A obra não tem uma datação específica, mas, segundo a indicação de Fernando Bini, provavelmente tenha sido produzida em 1968 (BINI, 2013, p. 17).

relacionada. A obra é emblemática e traz aspectos que sugerem a posição fragilizada dos artistas frente ao regime político e às ações de censura e imposição do poder a partir, primeiramente, da violência psicológica instaurada pelo AI-5, e, posteriormente, da violência física se o ato não fosse respeitado. Segundo o professor Fernando Bini, a artista presenciou em São Paulo amigos desaparecerem e serem exilados, situação que deve ter contribuído para a sua produção pictórica, inclusive para a elaboração da obra abaixo exposta (BINI, 2013, p. 17).



Figura 1 - Janela nº 1, Violeta Franco, sem data, óleo s/ tela, 67 x 83 cm - Coleção Mário Xavier Junior, São Paulo.

A intenção agora não é fazer uma análise aprofundada, pois o intuito imediato é aplicar o conceito de representação – a análise completa da obra com o uso do método iconológico será aplicado mais adiante – e sem consultar qualquer

dicionário de símbolos para suscitar os possíveis significados históricos da figura apresentada; a imagem por si só, de uma janela fechada, produzida em uma atmosfera “sombria”, sugere o sentimento da artista e, possivelmente o da sociedade que esteve inserida, perante os atos incisivos do Governo Militar da época.

O conceito de representação, dessa forma, será utilizado nesta dissertação com o propósito de analisar, interpretar e compreender como as obras, e além delas as próprias instituições de arte e as práticas artísticas podem suscitar evidências históricas que possam, juntamente com outras fontes – livros, artigo jornalísticos, catálogos de exposição – contribuir para entender como se deu o processo de ruptura da Arte Acadêmica¹² paranaense e a instauração da Arte Moderna no estado, partindo das contribuições que a produção de Violeta Franco trouxe para esse contexto.

Desse modo, a representação artística produzida a partir da obra “Janela nº1” (Figura 1) evidencia como a artista interpretou os acontecimentos da época não só como artista, reprimida pelo AI-5, pela censura de expressão, mas também como cidadã que via seus amigos serem “massacrados” pelo regime. Roger Chartier, quando explica o conceito de representação, salienta que ele está ligado às práticas sociais e aos modos de apropriação – interpretação – que essas práticas produzem – que é uma leitura do que Michel de Certeau trabalhou em seus textos, especialmente na obra *A invenção do Cotidiano* (CHARTIER, 2002^b, p. 68).

O conceito de apropriação, neste sentido, está vinculado aos modos como uma sociedade, grupo ou indivíduo interpreta as práticas que produzem. Deste modo, a representação está diretamente relacionada aos modos como essas práticas são entendidas. Na obra acima, uma forma de representação – pintura –, exposta por Franco, apresenta como ela se apropriou do contexto onde estava inserida, apresentando, por intermédio de sua composição, não só o modo como interpretou/sentiu os acontecimentos, mas também como o grupo a que ela pertencia, de maneira ampla, se sentiu perante esses eventos.

Alicerçado no conceito de apropriação, pode-se ter ainda a resignificação, já

¹² A Arte Acadêmica no Paraná esteve ligada a produção dos “discípulos de Andersen”, lembrando que essa conotação, no Paraná, apresenta características diversas da Arte Acadêmica realizada por outras instituições, como a AIBA; há a conservação de códigos naturalistas e métodos semelhantes, contudo há diferenças (FREITAS, 2013, p. 72-77).

que no caso da “Janela nº1” a artista, certamente, não representava só o sentimento de ausência e de algo perdido, como Bini destaca (2013, p. 17). É muito provável que haja também uma crítica ao AI-5, produzida de maneira metafórica para escapar da censura, com a intenção de mostrar que ela e outros artistas (da época) ainda estavam ali. Mesmo não podendo protestar em palavras, a imagem comunicava o que queriam denunciar: o autoritarismo e a subordinação do regime. Neste sentido, é possível compreender as lutas de representações destacadas na obra “*A História Cultural: Entre Práticas e Representações*”, de Roger Chartier, quando ele assinala que essas lutas têm importância, pois é a partir delas que “um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”, vindo ao encontro do que acontecia entre o Governo Militar e os que se colocavam contrários a ele (CHARTIER, 2002^a, p.17).

A possibilidade de haver uma crítica na obra de Franco, que se confronta ao modo de “representação” do Governo Militar¹³ – o AI-5 – , denota que a artista e o grupo a que ela pertenceu não estavam de tudo submissos; que, mesmo de maneira metafórica, tentavam expor seus próprios modos de “representação” – no caso, a denúncia ao terror e à censura. É por isso que Chartier salienta que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo” (CHARTIER, 2002^b, p. 66).

O historiador de Arte Ernst Gombrich, em seu livro *Arte e ilusão*, defende a ideia de que a arte não é só a expressão de uma visão individual, pois dessa forma não poderia existir a história da arte (GOMBRICH, 2007, p. 03). Para ele, a linguagem da arte não é permitir ao artista criar a “ilusão da realidade”, mas é o fato de uma imagem, nas mãos de um grande mestre, tornar-se translúcida, ensinando a ver o mundo sob outra perspectiva, podendo dar a ilusão de visualizar as esferas invisíveis no interior da mente (GOMBRICH, 2007, p. 329).

A imagem, desta forma, segundo a historiadora Sandra Pelegrini, é uma das múltiplas formas de representação, constituindo-se como uma maneira de comunicar, atribuindo diferentes significados, podendo evidenciar práticas e saberes

¹³ Entende-se que o Governo Militar, na tentativa de consolidar o seu modo de governo, por meio da subordinação e repressão, introduziu seus próprios modos de “representação” para se manter no poder, sendo que esses modos se traduziram, naquele momento, na promulgação do Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968.

culturais. No entanto, a autora adverte que é necessário tratá-la de modo coerente, para que a sua interpretação não seja analisada de modo discrepante, sendo necessário o uso de métodos e procedimentos teóricos coerentes para o tratamento da imagem como fonte histórica (PELEGRINI, 2013, p. 18).

A partir do que foi exposto, é possível entender que a arte pode sim representar uma visão ampla do social a partir do artista que a produz, afinal a história da arte procura entender essas imagens e suas significações históricas, senão não haveria sentido para ela existir, como salienta Gombrich (GOMBRICH, 2007, p. 329). A obra procura levar o espectador à reflexão, fazendo-o visualizar além do que está explícito, podendo suscitar ideias, críticas e novas interpretações. Isso se dá porque as práticas sociais, assim como entende Chartier, permitem exatamente essa multiplicidade de representações, podendo apresentar especificidades a partir dos grupos que as compõem.

É assim, tomando os conceitos de representação, apropriação e ressignificação, que as obras, as instituições e/ou outras práticas artísticas serão tratadas para a compreensão da Arte Moderna Paranaense. O ponto de partida será a obra de Violeta Franco, aplicando na análise de suas composições o método de interpretação de Erwin Panofsky, a Iconologia, além dos apontamentos suscitados por Peter Burke e outros historiadores que se preocuparam em trabalhar com a obra artística como fonte e evidência histórica.

1.3 Iconologia: um dos métodos para se entender a arte

A imagem, segundo argumentou Peter Burke, tem contribuído de maneira significativa para a pesquisa e análise histórica, pois houve, nas últimas décadas, uma ampliação dos campos de trabalho da história. Para o autor, se os historiadores tivessem se limitado às fontes tradicionais, como os documentos oficiais, sem incorporar as imagens à pesquisa e análise historiográfica, não teria sido possível desenvolver pesquisas nesses campos relativamente novos. Desse modo, a imagem vem tomando seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais como evidência histórica (BURKE, 2004, p. 11).

A Iconografia e a Iconologia são métodos utilizados para a análise das imagens. Como ressalta Burke, as imagens foram feitas para comunicar, mas ao

mesmo tempo elas nada nos revelam, são mudas, não sendo produzidas, especificamente, para a análise dos futuros historiadores, pois seus criadores tinham suas próprias preocupações e mensagens. A interpretação das imagens, dessa forma, necessita de métodos eficazes para serem adequadamente tratados como fonte histórica. É nessa perspectiva que a Iconografia e, principalmente, a Iconologia tentam contribuir na interpretação das imagens, considerando além dos aspectos estético-formais o significado e o conteúdo implícito/explicito na imagem, na tentativa de desvendar sua(s) mensagem(s). Contudo, esses termos/métodos são complexos, podendo ser algumas vezes tomados como semelhantes e outras como distintos, sendo, assim, extremamente relevante buscar compreendê-los (BURKE, 2004, p. 43).

Neste trabalho, a Iconologia será tomada como método para análise das imagens, somando-se à Iconografia. Além da descrição dos motivos artísticos, será levada em consideração a relação estabelecida com os significados e com o contexto histórico. O historiador Carlo Girzburg chama a atenção daqueles que desejam usar a obra de arte e os testemunhos figurativos como fonte histórica para terem cuidado, pois a análise iconográfica pode se apresentar insuficiente. À vista disso, os problemas da iconografia são tratados por Panofsky usando o método iconológico que, além dos aspectos formais, busca interpretar o conteúdo intrínseco trazido pela imagem (GIRZBURG, 1989, p. 64-66).

Erwin Panofsky fez parte da escola de Warburg, localizada em Hamburgo, uma instituição famosa pelos seus iconografistas Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948) e Edgar Wind (1900-1971). Foi Panofsky o desenvolvedor do método que melhor sintetizou como as imagens eram tratadas pelo grupo (BURKE, 2004, p. 44-45). Este método é denominado de Iconologia e abarca três níveis de interpretação, conforme segue:

O primeiro nível é conhecido como primário ou natural, subdividindo-se em *factual* ou *expressional*. Preocupa-se com a identificação das formas puras, considerando essencialmente as características de forma, de cor e de algumas qualidades expressivas (por exemplo, o caráter pesaroso de uma pose ou gesto). Esse nível é conhecido também como o mundo dos motivos artísticos e denominado de pré-iconográfico (PANOFSKY, 2012, p.50).

O segundo nível destacado por Panofsky é conhecido como *tema secundário ou convencional*. Refere-se a uma análise iconográfica em que os motivos artísticos e suas combinações se ligam a conceitos e assuntos portadores de significados, podendo remeter a estórias e alegorias (o domínio de tais estórias e alegorias é conhecido como “iconografia” que trata dos temas secundários ou convencionais), em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos (2012, p. 50-1).

O terceiro nível do seu método trata do *significado intrínseco ou conteúdo*. Este tem uma relação mais estreita com o contexto histórico em que a imagem/obra foi produzida: "Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar". É feita uma interpretação que abrange a esfera simbólica se relacionando ao criador, seu tempo histórico e cultural em busca de significados intrínsecos. Vai além dos motivos artísticos descritos pela iconografia, tenta relacioná-los com significados implícitos nesses elementos, buscando deixá-los comunicáveis. Este nível é a Iconologia propriamente dita (PANOFSKY, 2012, p. 52-4).

A Iconologia de Panofsky configura-se como um método de preocupação artística e histórica, trabalhando de maneira coerente e articulada com a interpretação das diversas significações e simbologias intrínsecas na obra, considerando aspectos formais das artes plásticas, iconografia, e fatores relevantes do contexto histórico e social. A partir disso, é possível fazer uma análise e interpretação com valor historiográfico, mesmo que não contemple a totalidade do entendimento – afinal, a arte e a história podem ser entendidas de múltiplas maneiras, configurando-se como uma das formas de representação das práticas sociais, coletivas ou individuais de um determinado grupo –, se atem às possibilidades que a obra apresenta, a partir da imagem em relação com seu contexto, por meio de um método responsável e historicamente reconhecido (PANOFSKY, 2012, p. 50-4). Meneses salienta que o método de Panofsky teve uma repercussão ampla e rápida, expandindo-se para além da história da arte, em disciplinas que se interessam pela visualidade. A partir das proposições de Panofsky, foi realizado um grande número de eventos acadêmicos ao longo dos

últimos 60 anos, ratificando a importância que a obra desse autor teve para a análise imagética (MENESES, 2012, p. 245-246).

O autor é, assim, considerado uma peça decisiva da Escola de Warburg, pois levou adiante a preocupação com a organização de “famílias das imagens”, abrindo viés para uma elaboração da “história das imagens”. Venceram-se, deste modo, os “grilhões da pura visualidade” que eram dominantes até a criação de seu método (MENESES, 2012, p. 245-246).

Contudo, em se tratando de um método que foi criado em meados do século passado, existem algumas críticas que já foram destacadas sobre ele. Este trabalho, preocupado com a atualidade da pesquisa e análise histórica a partir da imagem, considera importante apontar as possíveis fragilidades nele detectadas, buscando assim evitá-las e, se possível, superá-las. Sobre isso o historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses destaca:

Panofsky também tem sido objeto, nesses últimos anos, de uma revisão crítica que apontou várias ressalvas (Cassidy, 1993). Por certo, não cabe cobrar-lhe, anacronicamente premissas e procedimentos hoje correntes, como a aceitação da natureza artefactual da imagem, sua vida social, sua agência etc., nem insistir no parco interesse demonstrado por contextos econômicos e técnicos de produção das imagens, ou no próprio papel da tecnologia, das ideologias, dos usos e das funções etc. (MENESES, 2012, p. 146).

Tendo em vista o acima exposto se pode compreender que o método de Panofsky foi e ainda é de extrema importância, mas que novos tipos de análises e métodos foram desenvolvidos a partir de sua teoria, considerando que, desde o final do século XX, novas temáticas e outros fatores incluíram-se na problemática da análise e interpretação imagética. A intenção dessa pesquisa não é propor um novo método a partir da Iconologia de Panofsky, entretanto é relevante considerar que ele já foi alvo de atualizações, evitando assim sua utilização equivocada, partindo das imagens e do contexto que este estudo enfoca.

Nessa perspectiva, é possível ressaltar alguns autores pós-Panofsky que se empenharam em contribuir com as proposições do teórico, indicando-os, assim, para os leitores interessados em aprofundar sua pesquisa nesta temática. Entre tais teóricos podemos destacar William J. T. Michell, com a Iconologia crítica e a cultura

visual, Hans Belting, com a antropologia da imagem, e Carlo Severi, com as tradições iconográficas e a antropologia da memória, todos eles abordados por Ulpiano T. Bezerra de Meneses no Capítulo "História iconografia/iconologia e além", do livro *Novos domínios da História* (MENESES, 2012, p. 247-250).

Além desses estudos e construções teóricas, é de se destacar o historiador Artur Freitas, que faz um ensaio interessante em seu texto "*História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*" (2004), publicado na revista *Estudos históricos*. Nesse ensaio, o autor destaca três dimensões relevantes para a abordagem de fontes visuais, especialmente as artísticas, sendo elas "a formal, a semântica e a social" (FREITAS, 2004, p. 03). Dentre elas, chama-se a atenção para a abordagem semântica, que apresenta uma ampla relação entre contexto e conteúdo, deixando de ser apresentada apenas como forma pura ou fato social, funcionando, assim, como uma "relação de atribuição", ou seja, "como um signo" (FREITAS, 2004, p. 14). Essa dimensão semântica, referida por Freitas, se aproxima, de algum modo, do terceiro nível de análise de Erwin Panofsky, que trata do conteúdo da imagem, a Icolonologia, que é caracterizado como "um método de interpretação que advêm da síntese mais que da análise" (PANOFSKY, 2012, p. 54).

Tomando por base o método iconológico, consciente de suas críticas e atualizações, expandindo a análise para outras considerações sobre a abordagem da imagem como fonte histórica, especialmente a partir das ponderações de Peter Burke, este trabalho utilizará como referencial para as análises que serão na sequência desenvolvidas tal arcabouço teórico-metodológico.

1.4. A construção identitária no Paraná e a poética modernista

A construção da identidade artística, cultural, política e social do Paraná encontra no Paranismo sua maior contribuição. Ele foi um movimento regionalista, considerado como o principal fator na consolidação identitária do estado, denominado à época como Movimento Paranista. Sua oficialização ocorreu em outubro de 1927, a partir da publicação do manifesto de Romário Martins¹⁴,

¹⁴ Romário Martins nasceu e morreu em Curitiba (1874-1948) e foi um intelectual que se dedicou à historiografia do Paraná. Fez publicações importantes como "*Fatos e tradições paranaenses*" (1896), que mesmo não sendo editada foi integrada à obra "*História do Paraná*" em 1899. Martins colocou-se como um importante defensor e historiador do Paraná (IURKIV, 2002, p. 123-125).

documento este que sistematizou suas bases e objetivos. Apesar de ter eclodido no final da década de 1920, sua construção veio se delineando de maneira gradual, muito antes de sua publicação, provavelmente a partir de 1853, quando houve a emancipação política do Paraná. Ocorreu de maneira "espontânea" – havia a necessidade imediata de se desvincular de São Paulo para que se fosse reconhecido como um estado independente, na política, na economia e na cultura, com a finalidade de criar uma identidade própria, diferenciando-o, então, de sua antiga capital. (CAMARGO, 2007, p. 156; BATISTELA, 2012, p. 01).

O Paraná foi desmembrado em 1853 da Província de São Paulo e numa situação economicamente periférica e geograficamente intermediária começa a demarcar suas fronteiras materiais e simbólicas. Já na segunda metade do século XIX, a mais nova província do país trata de definir suas características culturais em relação às outras regiões (CAMARGO, 2007, P. 21).

Nesse contexto, o Paranismo iniciou um processo de estruturação ainda no final do século XIX, delimitando suas prioridades antes mesmo de se tornar oficialmente um movimento, atingindo o seu ápice a partir da publicação do documento redigido por Martins em outubro de 1927 (CAMARGO, 2007, p.48). Existiu, a partir de então, um processo de construção da identidade e cultura do Paraná, fundamentado na preocupação em se diferenciar, criando características singulares, tornando-as um marco na história, na política e na cultura do estado.

O Paranismo articula nos seus objetivos conceitos que são abordados pela história cultural – trabalhado por historiadores como Roger Chartier, Peter Burke e o antropólogo Michel de Certeau –, como a influência nas práticas sociais de reconhecimento identitário, os modos de representação que foram criados pela sociedade, a apropriação e ressignificação de símbolos e tradições, assim como a construção de memórias coletivas. Tais relações se caracterizaram como uma sistemática importante, possibilitando a efetivação do movimento como um feito histórico, social, político e cultural.

Houve, ainda, a articulação dos conceitos de identidade, austeridade e de tradição inventada que justificam as intenções de sua criação. Deste modo, é pertinente compreender o significado de cada um desses termos, bem como a sua

contribuição para o forjamento de uma autêntica história paranaense. Sobre o conceito de identidade, Stuart Hall comenta:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada" (HALL, 2006, p. 38).

Considerando o posicionamento de Hall sobre a influência de algo inato na formação da identidade, no Paraná provavelmente esse processo de (re)criação identitária não ocorreu de modo desconectado das relações que os paranaenses tiveram com a cultura paulista, pois uma identidade não é pensada do zero, do nada, sem apresentar bases e influências, antes de atingir a conjuntura atual. O desenvolvimento ocorre em longo prazo, está “sempre incompleto”, em movimento, como destacado pelo autor.

A partir do desmembramento de São Paulo a elite política e os intelectuais paranaenses se posicionaram para a criação e, se necessário fosse, a (re)criação das características, práticas e costumes culturais da nova unidade federativa. Mesmo com o anseio de mudança, certamente esse processo de renovação sofreu a influência de todos os indivíduos que, de alguma forma, participaram do progresso do estado, sejam eles os paulistas, os indígenas, os negros ou os imigrantes (CAMARGO, 2007, p. 22-24). Um movimento de (re)criação de identidade, como argumenta Hall, é sempre muito dinâmico, ocasionando o estabelecimento de características particulares de acordo com as necessidades e definições do grupo. No Paraná, foi essa tomada de decisão que possibilitou aos cidadãos se diferenciarem do outro – alteridade – criando algo de novo, possivelmente inspirado no “imaginário” dos indivíduos, tornando-os distintos daqueles que durante um bom tempo os dominaram, os paulistas (HALL, 2006, p.38).

O Paranismo foi o resultado de um longo processo de formulação de uma autoimagem do estado do Paraná, em contraposição às outras regiões do Brasil. Nesse processo, iniciado após a emancipação paranaense de São Paulo, em 1853, desempenharam um papel fundamental intelectuais, literatos e artistas plásticos, que se tornaram os principais “arquitetos” de uma identidade local (BATISTELLA, 2012, P. 02).

A formação de uma identidade local que diferenciase a cultura do estado teve a contribuição de intelectuais e de artistas; por meio da literatura e das artes conseguiram, desse modo, promover uma “autoimagem”, facilmente reconhecida como a marca dos paranaenses. Esse processo, obviamente, não aconteceu do dia para a noite, teve como postulado a diferenciação com o outro, evitando reproduzir aspectos de outra cultura.

É extremamente relevante compreender a relação contrastiva entre a identidade e a alteridade, pois só é possível reconhecer a cultura do outro a partir da observação dos aspectos discrepantes, sendo este o principal mecanismo para identificar as diferenças entre a cultura pertencente e a cultura divergente.

Deste modo, não considerando essa relação com o outro, ocorre de pensar a identidade sem considerar a alteridade, sem haver uma comparação, um contraste com o outro (SERRA, 1984, p. 97). Nesse sentido, o Paraná, quando se tornou independente de São Paulo, tentou todas as maneiras para distinguir-se, sentiu a necessidade de (re)criar, (re)definir e elencar uma identidade própria. Ser autêntico era algo indispensável para o estabelecimento do novo estado. Para isso foi necessário o desenvolvimento de uma arte, cultura e literatura própria, contribuindo assim para a eclosão do Movimento Paranista em 1927.

O Paraná, quando tenta forjar sua identidade, contrasta-se com o outro, principalmente com o estado de São Paulo. Existe aí uma relação de alteridade, que, ao tentar se diferenciar, interdepende desse outro, ou seja, olha para o semelhante e se diferencia dele.

Seria impossível, a meu ver, pensar identidade sem pensar alteridade, sem ter um contraste. E contraste que deve ser bastante explícito para que essa diversidade se torne perceptível, ou seja, que haja formas culturais manifestas, claras (SERRA, 1984, p.97).

Analisando os apontamentos do autor é possível entender o conceito de identidade e sua relação com a alteridade. Ambos são determinantes para a diferenciação do “eu” com o outro, é a partir do contraste, quando um indivíduo ou grupo percebe suas diferenças, que se tornam evidentes as características específicas de cada um. "A diferenciação, portanto, é responsável por (re)construir e (re)produzir a alteridade, por definir quem é o “outro”, e torná-lo identificável, (in)visível, previsível"(...). No Movimento Paranista é possível notar nitidamente esse

processo de interação entre a identidade e a alteridade, quando ocorre a tentativa de delimitar seus marcos “ideológicos”, físicos e culturais (PACHECO, 2014, p. 03).

No Paraná, a formação da identidade teve uma ampla contribuição das artes e da literatura construída a partir do Movimento Paranista. Mais tarde, essa identidade artística influenciada pelo paranismo será (re)construída, baseada nos ideais modernos – esta, curiosamente, acontece de forma inversa ao Paranismo, pois o conceito de modernidade artística defendida pelos artistas paranaenses era justamente inspirado no pensamento moderno vindo da antiga capital, São Paulo – e nas próprias transformações sociais, que aos poucos tomavam Curitiba, mudando o pensamento dos jovens artistas e intelectuais (BATISTELLA, 2012, p. 12; OLIVEIRA, 2005 p. 65-86).

Nesse aspecto, é possível compreender como se deu a relação entre identidade e alteridade no contexto paranaense, como esses conceitos podem se articular tornando-se complementares para notar o diferente no diferente. Foi a partir da percepção ou da criação desse distanciamento entre o Paraná e São Paulo que um tornou-se referência para a distinção do outro. Essa “rivalidade” desenvolvida por eles foi usada como ponto de partida do Movimento Paranista, contribuindo para a (re)criação da identidade do estado.

É partindo da compreensão desses conceitos que fica mais evidente como o Paranismo, (in)conscientemente, viabilizou um cenário de invenção de tradição, buscando distanciar-se das características culturais “impostas” pelos demais – paulistas e imigrantes –; procurou-se, assim, a criação de uma personalidade própria do paranaense. Sobre a invenção de tradição, Eric Hobsbawm argumenta:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM, 1984, p.9)

O movimento regionalista buscou, desse modo, realizar o que foi exposto por Hobsbawm, propondo alguns valores e normas de comportamento por intermédio da repetição. Nesse sentido, o movimento foi pensado de cima para

baixo, pela elite da época; foi sistêmico e se integrou aos meios de comunicação, criou-se até mesmo uma revista, a *Ilustração Paranaense*¹⁵, elegendo características e manifestações culturais específicas para circular em suas edições, tomadas como referência da cultura paranaense (CAMARGO, 2007, p. 200). Sobre isso Camargo assinala:

Um pequeno grupo de literatos ligados às elites locais começava a perceber a necessidade de se estabelecer os elementos de diferença em relação aos recém chegados. Neste contexto, uma geração de escritores e políticos luso-brasileiros começa a lutar pelo "estabelecimento de uma tradição" (CAMARGO, 2007, p. 25).

Há uma preocupação, por parte deste grupo, em estabelecer uma tradição. Para tanto, como argumenta Hobsbawm, existe o interesse de promover a continuidade de um passado – mesmo havendo a influência do outro, do imigrante, certamente os paranaenses que escolheram ficar por aqui desenvolveram características singulares – relacionando-se diretamente aos modos de vida e ao comportamento cotidiano no espaço onde ocupavam. Romário Martins, em vista disso, chama a atenção para a valorização do espírito do povo paranaense:

Peço e espero a cooperação de todos, para que o utilíssimo trabalho que tenho em mãos possa perfeitamente preencher o fim a que se destina: o de tornar conhecidos da Nação a índole enérgica, a fibra patriótica e o talhe vigoroso do *antigo* espírito paranaense (CAMARGO apud MARTINS 2007, p. 25).

Martins foi um dos intelectuais que tomou a causa do forjamento identitário como prioridade no desenvolvimento do estado. Ele chamou a atenção dos paranaenses, de modo geral, para contribuírem com a formação de um “espírito” próprio, levando-os a mostrar sua força perante a nação, estando ele impregnado há muito tempo na essência dos paranaenses. Esta foi a principal causa que fez esses indivíduos lutarem e desbravarem os territórios do estado, necessitando ser (re)lembrado, valorizado e conhecido por todos.

¹⁵A revista foi criada em 1927 e foi utilizada como o principal meio de comunicação das suas ideias e objetivos. “A revista *Ilustração Paranaense* foi o veículo por excelência das ideias paranistas, definidas por Romário Martins e desenhadas por João Turin e Lange de Morretes. A revista, dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff, foi pensada e produzida por um grupo vinculado aos círculos de intelectuais que frequentava o Clube Curitibano, o que mais uma vez comprova a posição dos paranistas, como porta-vozes das ideias das elites curitibanas e paranaenses” (CAMARGO, 2007, p. 170-1).

Nesse sentido, cabe destacar que a identidade cultural não é “natural”, nem inerente ao indivíduo, ela é preexistente a ele, e como a própria cultura se transforma, a identidade cultural do sujeito não é estática e permanente, mas é fluída, móvel, e principalmente, não é uma imposição inocente, nem uma apropriação, de todo, inconsciente. A identidade cultural é por sua vez construída, manipulada e política (PACHECO, 2014, p. 03).

Quando os intelectuais paranaenses resolvem se unir para (re)criar a identidade do Paraná, há uma intenção. Assim como destaca Pacheco, “a identidade não é de tudo inocente e inconsciente”, existe sim certo direcionamento sobre aquilo que deve ser priorizado, sobretudo há uma constante interação com as questões políticas circundantes nesta sociedade. No Paraná, existiu certo direcionamento para a criação desta “tradição”, sendo Martins um dos articuladores desse processo (CAMARGO, 2007, p. 25).

Sobre o termo Paranismo, que deu nome ao movimento, é relevante destacar sua utilização antes mesmo de estar vinculado ao movimento, tendo, inclusive, uma conotação diferente. Salturi assinala que Romário Martins, no seu texto “*Paranística*”, rememorou a origem deste termo. Segundo ele, a palavra foi utilizada inicialmente, em 1906, por Domingos Nascimento, quando em suas viagens para o norte do Paraná as pessoas o chamavam de paranista e não de paranaense. A palavra era utilizada até então para designar as pessoas que eram do Paraná. Surgiu espontaneamente, e Martins, a partir de 1927, agrega a ela uma nova significação por meio da publicação de seu manifesto e da criação do Centro Paranista (SALTURI, 2009, p. 06). Sobre a nova definição do termo, Martins argumenta:

Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido nesse nobre movimento de ideias e iniciativas contidas no Programa Geral do Centro Paranista (...). Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cedeu uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore (Alfredo Romário Martins apud CAMARGO, 2007: 157).

Martins faz uma releitura do termo, agrega a ele uma significação mais polida. Paranista, a partir desse momento, não seria simplesmente o indivíduo natural do Paraná, seria usado agora para designar o cidadão de fibra, de coragem, que contribuiu ou ainda contribui com o desbravamento do estado, tornando este território sua casa. O paranista, a partir de então, era um indivíduo de valor, merecendo ser reconhecido.

O termo esteve vinculado à ideia do tropeiro, daqueles indivíduos que contribuíram para a formação do Paraná como um território independente. O fragmento acima fez parte do texto original do manifesto que oficializou o movimento. Este documento, além de redefinir o significado da palavra, salientou, sobre os indivíduos que não representariam o Paranismo, os incapazes e egoístas, que seriam um verdadeiro empecilho para o progresso da civilização. Ele também chamou a atenção das pessoas incapazes de apresentar “sincera afeição pelo Paraná” e que não eram capazes de se esforçarem pelo seu progresso, para não integrar o Centro Paranista (CAMARGO, 2007, p. 156).

O Centro Paranista pode ser entendido como uma instituição na qual eram “guardados” os ideais do movimento, contribuindo com o planejamento e divulgação da nova tradição paranaense. Teve como mentores os intelectuais pertencentes à elite, representados principalmente pela figura de Romário Martins, que por seu discurso influenciou sobre as artes, a cultura e a literatura do Paraná (CAMARGO, 2007, p. 25).

O “discurso” Paranista viabilizou a construção da identidade paranaense com a criação de uma revista, ela funcionou, assim, como um meio de comunicar tais ideais. “Um mês após o lançamento do Manifesto Paranista, é lançada a revista *Ilustração Paranaense*, revista ufanista e porta-voz da ideologia do Paranismo” (BATISTELLA, 2012, p. 08).

A Revista serviu para popularizar os símbolos do movimento, a imagem da araucária, do pinhão e a figura humana, que sempre vinha disposta entre os pinheiros, traduzindo a autoimagem formada pelo povo paranaense: “forte, nobre, hospitaleiro, bondoso, cuja alvorada é promissora”. A valorização do estado não se limitava apenas aos símbolos, o povo e a cultura eram parte fundamental desse processo (BATISTELLA, 2012, p. 09).

Ao longo de suas edições, a revista também contribuiu na criação de alguns *slogans* e mitos sobre a capital do estado. Nesse sentido, fomentou-se uma imagem (que seria consolidada ao longo dos anos após bem-sucedidas campanhas de *marketing*) eurocêntrica de Curitiba – “Curitiba, a cidade mais europeia do Brasil”; “a Capital de Primeiro Mundo”; “a Capital Modelo”, entre outros –, cujo clima, inclusive, é parecido com o europeu (BATISTELLA, 2012, p. 09).

A revista, assim como o movimento, foi pensada de cima para baixo, por um grupo dominante frequentador do Centro Paranista, local importante para auxiliar nas estratégias de como disseminar seus ideais (CAMARGO, 2007, p.25; BATISTELLA, 2012, p. 08). Encontraram na edição da revista uma forma de sistematizar a divulgação de seus princípios para o restante da população, por meio da criação dos *slogans*, dos símbolos e da relação da capital curitibana com a Europa. Possivelmente, com a intenção de insinuar a alta cultura e aquela visão de alto desenvolvimento que muitos tinham sobre os países europeus. Seria, então, a mais europeia das capitais brasileiras, um exemplo a ser seguida, uma terra a ser amada e admirada, o orgulho de seu povo. Criou-se, assim, uma representação coletiva para a identificação dos paranaenses. O investimento em *marketing*, sem dúvidas, foi uma decisão significativa para popularizar e legitimar o movimento. A revista foi editada por um curto período, durando até 1931; no entanto, funcionou como importante instrumento de “consolidação do Paranismo na 'memória' dos paranaenses” (BATISTELLA, 2012, p. 9).

O Movimento Paranista, além de ter notória influência sobre a identidade e a cultura dos paranaenses, influenciou significativamente sobre as artes, principalmente na arquitetura dos monumentos públicos – isso é notável quando é feito um levantamento dos monumentos que foram encomendados no ano de comemoração do centenário da emancipação política do estado (1953) –, nas pinturas, nos painéis e esculturas da época. As Artes Plásticas, inclusive, tiveram muita importância, pois trabalharam com os símbolos imagéticos, contribuindo, dessa forma, para a difusão dos ideais paranistas.

Romário construiu símbolos representativos da memória coletiva que identificavam e diferenciavam o Paraná do resto do Brasil. Essa construção simbólica não só diz respeito à representação do ideal de progresso da civilização do Estado, como ganha sentido quando relacionado com alguns dos seus escritos históricos e literários, nos quais o autor tenta resgatar o ponto inicial da história paranaense (SALTURI, 2009, p.03-04).

Os símbolos construídos por Martins encontraram nas artes uma maneira objetiva, agradável e simples de ser entendida, propagando-se rapidamente por todo o estado. A araucária é um dos símbolos mais conhecidos e explorados pelos artistas da época, sendo que suas ramas foram utilizadas também na bandeira e no brasão do Paraná. Foi Martins um dos intelectuais participantes na criação da lei que elevou esses símbolos como imagens oficiais do estado – a serem usadas no brasão e na bandeira – e na escolha da data de 29 de março para o aniversário da capital (SALTURI, 2009, p. 03).

Os elementos paranistas desenvolvidos neste período, e o culto da Araucária e de seus frutos como símbolos da "paranidade" estão presentes até hoje nas artes plásticas paranaenses, na paginação do piso das calçadas de Curitiba, em obras de arquitetura moderna e contemporânea, e em nomes de logradouros públicos (GONÇALVES, 2006, p. 127).

Os símbolos desenvolvidos nesse contexto resistem até hoje na memória social do povo paranaense. A araucária, símbolo mais comumente usado pelo movimento, conhecida também como pinheiro do Paraná, foi tema de inúmeros trabalhos de artistas mesmo depois do término do Paranismo.

Entre os artistas que tiveram ligação direta com o movimento destaca-se João Zaco Paraná, nascido em 1884, na Polônia. Vindo para o Brasil com 8 anos, instalou-se em Curitiba aos 14, onde estudou com bolsa do governo do estado na Escola de Artes e Indústrias de Mariano de Lima, naturalizando-se brasileiro em 1923. Foi um escultor paranaense destacado pela criação da obra "O Semeador", de 1924, tida como uma das mais conhecidas do Paranismo (CAMARGO, 2007, p. 149).

Outro escultor foi João Turin, filho de imigrantes italianos. Nasceu em 1878, em Porto de Cima, e também estudou na Escola de Artes e Indústrias. Recebeu bolsa de estudos do estado para estudar na cidade de Bruxelas, na Bélgica. Foi o artista que mais seguiu as ideias de Martins com o intuito de formar uma arte especificamente paranista. Além desses, Frederico Lange de Morretes completa a trindade dos artistas diretamente ligados ao movimento. Nasceu em Morretes, 1892, filho de um engenheiro alemão, foi para a cidade de Curitiba, onde

estudou com o artista Alfredo Andersen. Incentivado por ele a buscar aperfeiçoamento na Europa, seguiu seus conselhos e partiu para o “velho mundo”, onde passou um certo tempo se aperfeiçoando. Juntamente com Zaco Paraná e João Turin, configurou-se como um artista de destaque, vinculando-se diretamente aos ideais estéticos paranistas (CAMARGO, 2007, p. 150-3).

O Paranismo foi, acima de tudo, um movimento que buscou o novo¹⁶. Idealizado pelos seus patronos como uma forma de trazer a modernidade, mesmo que esta tenha mantido características acadêmicas, como o uso de representações que pouco inovaram na técnica, reproduzindo símbolos e paisagens de acordo com a visão em foco. Propôs algo diferente, próprio do Paraná, visto como moderno para o contexto e para a época em que foi inserido (CAMARGO, 2007, p. 81). Esteve presente, informalmente, desde o forjamento identitário, influenciando a cultura, a literatura e se refletindo nas artes e arquitetura. O movimento, cujas influências repercutiram na cultura e na literatura, também contribuiu para a criação de uma nova estética, explorando o simbolismo nas artes.

A opção pelo gênero pictórico da paisagem, como forma de construir e representar a imagem do meio físico do Estado, é uma maneira de sustentar os parâmetros chancelados pela “tradição moderna” oficial, à qual se mantêm, estética e politicamente, ligados (CAMARGO, 2007, p. 10).

Havia, nesse período, uma ideia de modernidade nas artes plásticas paranaenses – pois se achava que o requinte do Neoclassicismo trazido pela Missão Artística Francesa, instaurada desde o século XIX, era, ainda, sinônimo de modernidade. A adoção dos símbolos paranistas, juntamente com a concepção de um Paraná independente, suplantou o entendimento equivocado, pois considerou

¹⁶A ideia de novo e de modernidade no Paraná esteve ligada a criação de sua identidade, principalmente no âmbito ideológico, político e cultural. No entanto, isso não significa que houve uma ruptura total com o passado; pelo contrário, utilizou-se do passado como referência para o futuro. Dessa forma, os intelectuais recorreram às mesmas referências do século XIX quanto à unificação do país a partir da constituição étnica, física e cultural. “Os intelectuais paranaenses da virada do século partem das mesmas referências usadas pela chamada geração de 1870, a saber, os padrões deterministas sobre a constituição física e étnica do país para tentar uma unificação cultural brasileira, perseguindo, no entanto, objetivos específicos. Aspectos românticos e escolhas estéticas associadas à cultura do Império são mantidos, utilizados politicamente para definir sua especificidade, contra a ideia de Brasil homogêneo estabelecida sem sua participação. Na posição paradoxal de serem estabelecidos internamente e *recém-chegados* na nova estruturação política do país, esses pensadores elaboraram um construto teórico e simbólico novo, mas que manteve muitos valores provenientes da cultura tradicional oligárquica da corte” (CAMARGO, 2007, p. 80-1).

tudo o que era produzido naquele momento como parte de uma nova arte, de uma modernidade. Ao analisar as iniciativas da época, realmente, a criação de uma identidade local utilizando-se de símbolos antes não explorados traz uma novidade para o contexto. No entanto, essa novidade estava arraigada em padrões acadêmicos – inspirados, por exemplo, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Neoclassicismo –, observados na temática paisagística e no teor ilustrativo das obras, como assinala Camargo.

Como já foi dito anteriormente, os artistas participantes do movimento tiveram um ensino artístico vinculado à Escola de Artes e Indústrias de Mariano de Lima, uma das primeiras instituições de ensino artístico do estado. Foram, inclusive, influenciados por Alfredo Andersen, um artista pioneiro no desenvolvimento de algumas características extra-acadêmicas, a partir da exploração das questões de luz e sombra em paisagens figurativas. Entretanto, apesar dele ter ficado bem próximo à estética Impressionista, mantinha traços acadêmicos¹⁷ (CAMARGO, 2007, p. 92; 149-153).

Os artistas que iniciaram a arte paranista, apesar de serem provenientes de classes menos favorecidas, produziam uma arte tradicional, embora menos sofisticada, nos moldes da Escola Nacional de Belas Artes. Longe de serem passivos aos intelectuais aristocratas, delineadores do Paranismo, tentavam, a partir de suas obras, inserirem suas ideias no contexto da época, fazendo delas um objeto de troca para sua ascensão social; produziram imagens de identidade paranaense e do reconhecimento social de seu pertencimento (CAMARGO, 2007, p. 16). Artistas e intelectuais agiam de modo integrado, arte e literatura complementavam-se nesse processo de construção de identidade, sendo então programada de cima para baixo, pela elite. Os artistas utilizaram-se desse contexto para impregnar suas obras do

¹⁷ Sobre a rotulação e caracterização do estilo estético do artista, é relevante compreender o contexto e época no qual o artista produziu sua obra. “O Trabalho de Andersen recebeu rotulações diversas, como acadêmico, pré-moderno, objetivista visual, impressionista, realista, naturalista etc. Todas essas classificações têm também a ver com o fato de ele ter tido uma produção híbrida e variada – o que era muito comum entre os pintores deste período –, e embora elas ajudem pouco a explicar, em certos momentos foi preciso acioná-las, e para tanto buscou-se defini-las de maneira que ajudassem na compreensão do processo em questão. Afinal, em alguns casos, como na oposição criada entre acadêmicos e modernos, os rótulos dizem menos de questões propriamente estéticas e mais de estratégias de legitimação de novos grupos de artistas. O que não quer dizer que a formação acadêmica não esteja presente no seu trabalho; ela está e foi especialmente valorizada na confecção de retratos, que viabilizou sua inserção inicial pelas muitas encomendas, que iam ao encontro do gosto e das aspirações das elites em ascensão” (CORRÊA, 2011, p. 14).

simbolismo paranista, obtendo a ascensão social desejada.

As estilizações das formas da pinha e do pinhão de Turin, junto às pinturas simbolistas de Lange de Morretes, são imagens ligadas às formas modernistas de programação visual. Se as estilizações gráficas aludem a uma visão moderna da sociedade, a pintura, que permanece devedora de uma poética simbolista, continua estilisticamente associada a uma visão romântica e idealizada da realidade (CAMARGO, 2007, p. 166).

As estilizações gráficas puderam até sugerir uma composição de cunho modernista, atualizado, no entanto, as pinturas, como ressalta Camargo, continuaram com uma visão romancista, primando pela representação do meio. O simbolismo poderia até ser menos intenso, mas a araucária volta e meia era representada nos moldes conservadores – quanto ao modo naturalista e à técnica – herdados da influência da Academia Nacional de Belas Artes, reafirmados aos artistas paranaenses a partir das instituições formais, como a EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná).

O Paraná, assim como Curitiba na virada do século XIX para o XX, já era um fenômeno social muito diferente de São Paulo, de quem tinha acabado de se emancipar e de quem procurava se diferenciar. A capital paranaense, se diferente da grande industrialização paulista que já via a concorrência da força de trabalho imigrante minando o poderio da oligarquia cafeeira, também dá sinais do progresso e modernização característicos da *belle-époque* (CAMARGO, 2007, p. 68).

A Modernidade Paranaense certamente estava ligada ao modo como o estado vinha se configurando frente sua emancipação e os reflexos inevitáveis da *belle-époque*. No entanto, na arte, essa modernidade não passava de uma "tradição" simbolista, que inovara, sobretudo, os tipos artísticos, inspirados na simbologia forjada pelo movimento da época.

Para alguns críticos e pesquisadores, o movimento modernista no Paraná foi um imenso vazio, um vácuo. Algo simplesmente não existente e que fez a história dos movimentos literários do Estado ficar irremediavelmente encravada no Simbolismo, até a chegada da revista *Joaquim*. Entre os que pensam assim estão Dalton Trevisan, Temístocles Linhares e Wilson Martins (OLIVEIRA, 2005, p. 42-3).

O Paranismo, embora tenha proposto uma mudança nas artes, permaneceu muito próximo dos conceitos estéticos acadêmicos – especialmente na técnica e métodos de composição que se inspiravam em moldes pré-estabelecidos, por isso, muitos críticos como Dalton Trevisan e Temístocles Linhares enxergam esse período como um vasto vale deserto quando se referem à inovação das artes e da literatura.

A partir da década de 1940, com a revista *Joaquim*, começa um debate mais contínuo e acirrado no campo das artes e da literatura. A revista levantou várias críticas e questionamentos sobre o que o Paraná vinha produzindo nestas áreas, propondo novos parâmetros – como o alinhamento com a estética moderna que vinha ocorrendo em São Paulo – para a produção artística. Contudo, os paranistas se colocaram como opositores a essas influências: “O ‘Modernismo Paranista’, se é que pode ser chamado assim, chegava ao cúmulo de fazer censuras aos modernistas paranaenses”, dessa forma, a mudança das características estéticas – de uma arte academizada para a experimentação de novos temas, técnicas e estética – demora um tempo maior para se consolidar no estado (OLIVEIRA, 2005, p. 45).

O Paranismo continuou presente durante muito tempo, ainda no centenário da emancipação política do estado há uma série de eventos comemorativos e a inauguração de diversos monumentos públicos, o que fez o movimento continuar em destaque nesse contexto de debates e contradições¹⁸ (BATISTELLA, 2012, p. 09).

Em 1953, ano das comemorações do centenário da emancipação do Paraná, o Paranismo ufanista viveu seu período de maior destaque, fazendo parte das comemorações oficiais. Sobretudo em Curitiba, foram fundados alguns monumentos, cuja influência do Paranismo é notória (BATISTELLA, 2012, p. 09).

Entre os monumentos inaugurados nesse período temos o Teatro Guaíra, o Centro Cívico Estadual, a Praça do Monumento do Centenário, representando a arquitetura Paranista que já apresentava um aspecto moderno para essa linguagem (GONÇALVES, 2006 p. 133).

¹⁸ Entre a Arte Acadêmica e Moderna.

Além dos monumentos arquitetônicos, houve outras obras artísticas relevantes, como o painel em madeira “*Pinheiros, Café e Erva-mate*”, no salão vermelho do Palácio Iguçu, em 1959, o painel em azulejo “*O processo de ocupação do território e a institucionalização do Paraná*” (Figura 01, p. 24), de 1953, ambos do artista Poty Lazzarotto, entre diversos outros (GONCALVES, 2006 p. 139-156).

Nas artes plásticas, o Paranismo manteve uma tradição Moderna¹⁹ amplamente ligada ao simbolismo, o que inviabilizou o desenvolvendo de uma estética que inovasse nos métodos, técnicas e temáticas, como as deformações expressionistas, mantendo-se no âmbito da representação ilustrativa: “As artes plásticas locais igualmente são marcadas por um viés simbolista e ligações com as artes aplicadas e o *design*”, estas características tornaram a estética paranista um tanto distante do modernismo corrente em outras partes do mundo entre as décadas de 1920-1950, como na França na Alemanha e nos Estados Unidos (CAMARGO, 2007, p 70).

Neste paralelo, porém, os elementos formadores da literatura e da arte no Paraná apresentam uma particularidade digna de nota, qual seja, a de não possuir um “passado”, nem história contra a qual se sublevar diretamente. Aqui se trata de, ao contrário, livrar-se de um passado que não era mais o seu e estabelecer uma história própria (CAMARGO, 2007, p. 70).

O Paraná viveu então um “Modernismo Paranista”²⁰ (aspas minhas), na medida em que propunha o desenvolvimento de uma “nova história”, de um futuro que não queria mais lembrar do passado dependente da antiga capital paulista. Este passado não lhe permitia ter uma cultura e identidade autêntica, devendo assim ser superado. Colocou-se, deste modo, como um movimento moderno, pois sua ideologia era construir sua própria história no âmbito social, político, cultural e “ideológico”. Entretanto, nas artes, se colocou como um “modernismo conservador” (na medida em que manteve alguns padrões tradicionais da arte acadêmica), pois “renovou” só os motivos artísticos – ilustrando os símbolos do estado, mas não propondo uma nova técnica, estética e temática.

¹⁹ “Tradição” devido estar vinculado às características acadêmicas e “Moderna” por estas características serem influenciadas pelo Neoclassicismo, ligadas às ideias de movimentos como o Iluminismo e a Revolução Francesa.

²⁰ Termo utilizado por Luiz Carlos Soares de Oliveira para se referir ao limitado modernismo artístico proposto pelo Movimento Paranista (OLIVEIRA, 2005, p. 45).

CAPITULO II

2. A ARTE MODERNA E AS INQUIETUDES DE UMA ARTISTA PARANAENSE

A produção de Violeta Franco de Carvalho é resultado de sua inquietude perante a sociedade que a cerca, pois nunca se contentava com o que já havia feito (BINI, 2013, p. 18). Estava sempre disposta a contribuir com a arte e a propor questionamentos que buscavam inovar o cenário artístico de sua época. As realizações e obras produzidas a partir da “Garaginha” iniciam, assim, um processo de renovação e experimentações em sua poética.

O contexto no qual a artista esteve inserida foi um dos principais fatores que contribuíram para o delineamento de sua produção pictórica. Envoltas em um cenário de transições políticas e culturais, com a instauração do Movimento Paranista na década de 1920, e, mais tarde, na década de 1940, com os questionamentos trazidos pela Revista *Joaquim* sobre as artes, literatura e cultura, tornou-se propício um viés de debates e críticas do pensamento conservador que ainda dominavam a mentalidade da elite intelectual curitibana (CAMARGO, 2007, 68-70; 82-85; OLIVEIRA, 2007, p. 65).

Foi a partir desse cenário de polêmicas e transformações que a artista e seu grupo de amigos iniciaram um trabalho sério e audacioso, com o compromisso de reinventar as artes do estado. Violeta Franco, devido a seu carisma, e por se tratar de uma mulher de personalidade incisiva, irá se destacar nesse processo. Insatisfeita com sua própria formação, vai em busca de aperfeiçoamento, passando uma temporada em São Paulo e depois regressando para o Paraná com uma obra madura e reconhecida.

2.1. A Revista *Joaquim* e o Movimento Paranista

Nesta seção são apresentados os embates entre o conservadorismo²¹ paranista e os ideais modernistas difundidos pela revista *Joaquim*, em torno da produção da tradição paranaense, repercutindo sobre as artes e a literatura a partir do simbolismo e do academicismo. São apresentados os ideais modernistas;

²¹ Esse termo foi usado para exemplificar como o Movimento Paranista defendia seus ideais em relação ao Modernismo.

primeiro com a Revista *Joaquim*, na segunda metade da década de 1940, e, posteriormente, pela formação do primeiro grupo de artistas modernos, culminando na criação da “Garaginha” da artista Violeta Franco, tema principal dessa dissertação.

Antes de enfatizar este embate, entre modernidade e tradição, é necessário contextualizar e se inteirar sobre a Arte Moderna, analisando suas origens desde a Europa, compreendendo como ela chegou ao Brasil (1913) e, depois, ao Paraná (1940-50), evidenciando quais foram as razões que levaram os artistas e as instituições acadêmicas deste período a resistirem a ela.

A Arte Moderna é resultado das transformações ocorridas na sociedade do final do século XIX e início do século XX. Assim como a sociedade, a arte passa por mutações, acompanha as transformações ideológicas e as inovações culturais. “A arte em sentido lato, esta presente desde os primórdios da humanidade, é uma forma de trabalho criador. Pelo trabalho o ser humano transforma a natureza e a si” (FISCHER, 2002, p. 23).

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não têm precedentes. Tanto em sua extensibilidade quanto em sua intencionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes (GIDDENS, 1991, p. 10).

A arte, assim como o mundo, entrou em um contínuo processo de mudanças, e como Giddens ressalta, tais mudanças foram muito profundas e não se igualam a qualquer outro tipo de transformação social, histórica e cultural já ocorrida. Um dos elementos de destaque na transformação dos conceitos artísticos é a tecnologia, em especial o descobrimento da fotografia, por intermédio da câmera fotográfica. Peter Burke, retomando a fala de Benjamin (1892-1940), comenta sobre a era da fotografia: o autor destaca que a partir da máquina fotográfica foi possível substituir a existência única da imagem, possibilitando a pluralidade das cópias, deixando, dessa forma, o trabalho e a aura do artista murchar, em uma era de reprodução mecanizada da imagem (BURKE, 2004, pag. 22).

A representação artística a partir de obras que copiavam a “realidade” passa a ser, gradativamente, substituída pelo novo advento tecnológico. Dessa forma, é necessário inovar nas técnicas, nos temas e nos princípios estéticos, não

só nas artes plásticas, mas em todas as linguagens artísticas, adaptando-se a essas mudanças.

A arte, por se tratar, segundo Fischer, do produto do trabalho humano, não esteve desvinculada dessas transformações (FISCHER, 2002). Assim como na ordem social, as mudanças estéticas e de produção pictórica também aconteceram de maneira sem precedentes, como Giddens chama a atenção, possibilitando novas ideias, conceitos e experimentações no campo das artes, da literatura e nas manifestações culturais (GIDDENS, 1991).

A Arte Moderna Brasileira e, conseqüentemente, a paranaense sofreram influência das vanguardas artísticas europeias. Logo, podemos observar os movimentos modernos como originários do final do século XIX, principalmente em países como a Alemanha, a França e a Itália (MEIRA, 2006. p. 18).

Segundo Annateresa Fabris, a concepção de arte moderna está atrelada à busca de "novas formas de linguagem" e "novos modos de percepção", alinhadas com as transformações tecnológicas e a uma "nova visão do fazer artístico enquanto produção autônoma, enquanto criação que se explicita no processo de representação e não na superfície do representado" (FABRIS, 2001, p. 15). Nesse contexto, o artista não será mais o imitador da natureza, ele passa a apresentar maior autonomia na composição artística, sendo que a produção moderna "ocupa um espaço tempo-próprio", testemunhando "um mundo em constante mutação" (FABRIS, 2001, p. 15).

A Arte Moderna, segundo autores como Daix e Couchot, tem como ponto de partida a obra de Manet e dos impressionistas, contudo Fabris, embasada em afirmações de Breton, Argan e Haftman, adverte que o seu início pode estar em Coubert, devido ao modo como utilizou sua técnica, e como isso pode ter contribuído para o Impressionismo (FABRIS, 2001, p. 23).

Anna Teresa Fabris ainda destaca que o Modernismo, além de ter como "figuras nucleares" Coubert e Manet, tem nos pós-impressionistas "algumas das tendências fundamentais das vanguardas históricas", sendo que o "Neoimpressionismo" e o "Sintetismo" inspiraram o movimento fovista, devido "suas preocupações com a função 'configurativa' da pintura, alicerçada no distanciamento da natureza e da narração ilustrativa". Já o artista "Cézanne determinará o surgimento do Cubismo com sua proposta de uma nova estrutura perceptiva", e de

Van Gogh "sairá o Expressionismo, poética da arte ação" (FABRIS, 2001, p. 26). Desse modo, é notável que a formação de uma nova arte, moderna, segundo a autora, esteve atrelada a vários fatores que não remontam só a um artista e ou movimento, mas fazem parte de um processo – contendo influência de vários artistas, movimentos e do contexto histórico, desde a segunda metade do século XIX. Sendo assim, Fabris reafirma a importância dos Realistas, dos Impressionistas e do Pós-impressionismo. Uma excelente bibliografia para compreender de maneira mais ampla como se configurou a primazia da Arte Moderna, antes mesmo da eclosão dos movimentos de vanguarda, é o livro *Arte Moderna*, publicado por Fabris e Zimmermann em 2001, com destaque na Apresentação.

A Arte Moderna, embora seja conhecida mais expressivamente a partir da virada do século XX, por meio das vanguardas europeias, no Brasil vai ocorrer apenas na década de 1920, com a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Pois só nesse momento o Brasil apresentou um cenário propício para o desenvolvimento do novo, influenciado pela rápida industrialização das capitais paulista e carioca e do centenário da independência (TIRAPELI, 2010, p. 10-2). Sobre a Semana de Arte de São Paulo, Amaral destaca:

A Semana de Arte Moderna de Fevereiro de 1922 realizada em S. Paulo representa um marco na Arte Contemporânea do Brasil, comparável à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho. Essa manifestação tem importância dilatada por ser consequência direta do nacionalismo emergente da I Grande Guerra, e da subsequente e gradativa Industrialização do País e de S. Paulo em particular (AMARAL, 1972, pag. 15).

No Brasil, a Arte defendida pela Semana de Arte Moderna de 1922 integrou-se à comemoração do centenário da independência do Brasil e ao vivificar do nacionalismo²². Tinha como objetivo proclamar a independência da arte em

²² O termo *nacionalismo*, segundo o dicionário político de Bobbio, Matteucci e Pasquino recebe a seguinte conceituação: "Em seu sentido mais abrangente o termo Nacionalismo designa a ideologia nacional, a ideologia de determinado grupo político, o Estado nacional (v. NAÇÃO), que se sobrepõe às ideologias dos partidos, absorvendo-as em perspectiva. O Estado nacional geral o Nacionalismo, na medida em que suas estruturas de poder, burocráticas e centralizadoras, possibilitam a evolução do projeto político que visa a fusão de Estado e nação, isto é a unificação, em seu território, de língua, cultura e tradições. Desde a Revolução Francesa e principalmente no nosso século, antes na Europa, em seguida no resto do mundo, a ideologia nacional experimentou tão ampla difusão, que chegou a se considerar como a única a poder fornecer critérios de legitimidade para a formação de um Estado independente no sentido moderno; ao mesmo tempo, afirma que

relação ao tradicionalismo – implantado desde o período colonial – trazido pela arte neoclássica da Missão Artística Francesa.

Numa tentativa de obter autonomia cultural, os intelectuais brasileiros, frente à crise de identidade social pela qual passavam, inauguram a famosa Semana de Arte Moderna, que fica sendo considerada como o marco da preocupação com a nação (MEIRA, 2006, p. 129).

Nesse sentido, com o desejo de criar uma arte nacional, uma identidade artística própria dos brasileiros, por meio dos ideais antropofágicos²³, o modernismo paulista apresenta uma tênue semelhança com o Movimento Paranista, que também buscava essa criação identitária. No entanto, o Paraná buscou se distanciar de referências que lembravam o outro, e São Paulo, como sua antiga capital, era um modelo a ser divergido. Isso ocasionou, então, um distanciamento entre esses dois territórios, tornando o modernismo paulista, derivado da Semana de 22, um movimento indesejável na integração das artes do Paraná.

No Paraná do início do século XX, os intelectuais, com base no Simbolismo como forma de construir um pensamento esteticamente avançado em literatura, têm uma visão diferente, étnica, estética e política, do Brasil e de seus habitantes. Esta, por sua vez, difere daquelas esposadas por seus outros colegas modernos, notadamente os ligados à versão paulista de modernismo. Os paranaenses, representantes de uma estrutura social de bases predominantemente agrícolas, ao procurarem distinguir suas concepções das dos ideólogos paulistas de modo a forjarem sua própria identidade, optam pela manutenção de uma tradição moderna originada ainda no século XIX, com a introdução do ensino da pintura de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes (CAMARGO, 2007, pag.09).

A resistência em aceitar a Arte Moderna difundida em São Paulo é resultado do processo de criação identitária baseada no simbolismo e no contexto político, econômico e social, vivenciado pelo estado no início do século XX. A ideia

um mundo onde haja ordem e paz poderá ter, como fundamento, unicamente uma organização internacional formada por nações soberanas (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 799).

²³ O processo de maturidade cultural foi considerado antropofágico, segundo Oswald de Andrade, inspirando as atitudes e as estratégias dos modernistas brasileiros. Elementos da cultura dos colonizadores do Brasil foram assimilados, transformados, distorcidos e até mesmo justapostos a outros elementos da cultura local (MEIRA, 2016, p.129).

de modernidade, nesse contexto, estava ligada à criação de uma estética própria, diferente da que estava sendo explorada em São Paulo, no caso, pelo modernismo.

Na arte, o Paraná, segundo Camargo, adotou o conceito de “tradição Moderna” própria da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Segundo ele, seus princípios permeavam a ideologia Paranista, era resumida pelas palavras de Ermelino de Leão: “Estudemos o passado para desvendar o futuro”. Esse futuro era sempre delineado a partir do distanciamento de São Paulo, restando para a arte paranaense basear-se no conceito de modernidade herdado do Rio de Janeiro da época imperial (LEÃO apud CAMARGO, 2007, p. 80). No entanto, mesmo sobre a influência da “tradição moderna”, a arte paranaense adota características próprias, conservando a técnica e o gênero, mas diversificando nos temas.

No Brasil, a construção da imagem unificada, e unificadora, da nação seguindo os propósitos de um poder central se entrelaça com a introdução de ideias modernas em arte, iniciada com a criação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 (CAMARGO, 2007, p.82).

A ideia de modernidade na arte brasileira esteve ligada, durante muito tempo, aos princípios disseminados pela Academia Imperial de Belas Artes, dificultando o processo de renovação estética contrária a ela – “Os modernistas brasileiros, do início do século XX, pretenderam se desligar das tradições artísticas monarquistas e acadêmicas” (CAMARGO, 2007, p.90). Como o modernismo no Brasil foi fortemente influenciado pela Semana de Arte Moderna de 1922 e o Paraná queria se diferenciar de tudo aquilo que estava ligado àquele contexto, houve uma aproximação do conceito de modernidade do Rio de Janeiro, procurando afastar-se da influência do modernismo paulista (década de 1920-30).

No Paraná a Arte Moderna, aquela derivada do “espírito renovador paulista”, só começou a ter espaço em meados da década de 1940, quando a Revista *Joaquim* começa a ser editada, entre 1946 e 1948. Com temática literária, social e artística, Danton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger eram seus principais intelectuais, recebendo contribuição de artistas como Poty Lazzarotto e Guido Viaro. Suas publicações – sobre arte e literatura moderna – de cunho polêmico e inovador, contrariavam a estética paranista (FREITAS, 2013, p. 79).

Joaquim, a revista fundada por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger, em abril de 1946, nasceu para ser polêmica, surgiu com espírito contestador. Tudo nela parecia insinuar uma tensão que trabalhava para dentro ou para fora da província e da própria revista. A tensão para fora era aquela que, com base em uma rebeldia local, contaminava o espírito dos escritores e críticos nacionais. Conseguia adeptos e entusiasmo de longe ao fazer provocações ao momento pelo qual passavam as artes no Paraná, em quase nada semelhantes ao momento que se vivia no Brasil (OLIVEIRA. 2005 p. 63).

A Revista *Joaquim* é considerada como um dos primeiros instrumentos de contestação dos ideais conservadores, propagados pelo Movimento Paranista. Oliveira, sobre ela, ressalta: “nasceu para ser polêmica”, trabalhando com uma interlocução que ia além da província, comunicando-se principalmente com os intelectuais de São Paulo. Caracterizou-se como um meio de comunicação “rebelde”, pois dava espaço para os ideais modernos pregados desde a Semana de 1922, agredindo, assim, os paranistas, sempre contrários a esse tipo de influência.

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe também, além do final da influência, pública e aberta, dos regimes autoritários europeus, o início da aceitação por intelectuais paranaenses, das idéias modernistas da vertente paulista. Uma nova geração de literatos, reunidos em torno da revista *Joaquim*, criada por um Dalton Trevisan de 21 anos, e mantida em grande parte pelos anúncios da fábrica de cerâmicas de seu pai (CAMARGO, 2007, p.194).

Após a Segunda Guerra Mundial, no Brasil, assim como no restante do mundo, sentia-se as mudanças ocorridas no sistema político, econômico e social. Nesse cenário, o Paraná inicia um processo de renovação das artes e da literatura, usando como principais influenciadores os ideais paulistas, como destacou Camargo no fragmento acima.

A arte e a literatura modernas brasileiras tiveram, desde muito cedo, a influência de São Paulo, e apesar do Movimento Paranista ter como primazia se diferenciar dos demais estados nas manifestações artísticas e culturais, a inserção do modernismo influenciado pelos intelectuais paulistas foi inevitável, principalmente com a formação da revista de Dalton Trevisan, em 1946. Sobre isso, Artur Freitas destaca:

A revista de literatura e arte *Joaquim*, editada em Curitiba entre 1946-48 por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger, é um divisor de águas na cultura local. A integração com os problemas sociais contemporâneos e os debates sobre a função da arte e da literatura são uma constante. Tais preocupações refletem-se nas ilustrações que se espalham por *Joaquim*, seja nas obras de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, seja nas obras de jovens artistas como Nilo Previdi, Blasi Júnior, Gianfranco Bonfanti ou mesmo nas de artistas consagrados como Di Cavalcanti e Cândido Portinari (FREITAS, 2003, p. 92).

Segundo o autor, a revista funcionou como um “divisor de águas”, pois reunia, em um único veículo de comunicação, debates acerca da arte, da literatura e da sociedade, questionando o cenário monótono em que, segundo Fernando Velloso, vivia a sociedade Paranaense da época: “Curitiba na época era uma cidade sem nenhuma ou quase nenhuma informação sobre arte” (VELLOSO *apud* FRANCO, 1984).

Tais debates não se limitaram à publicação de artigos e de obras artísticas dos paranaenses, tiveram a contribuição de importantes personalidades de fora do estado, como Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Sergio Miliet, Carlos Drummond de Andrade entre outros (FREITAS, 2003, p. 92).

Sem dúvida, a participação desses intelectuais foi de estimada relevância para a renovação do cenário artístico da época; no entanto, deu início a debates e embates internos, entre modernistas e paranistas. De um lado estiveram os defensores dos novos conceitos estéticos e literários, do outro os que buscavam se diferenciar das características alheias ao estado do Paraná, especialmente as de São Paulo, um dos principais influenciadores do modernismo no Brasil.

A decisão dos modernistas em questionar o que estava posto pelo Paranismo foi muito pertinente, entretanto, “os ‘mestres paranistas’ não tiveram diminuído seu *status* entre governantes e artistas”, suas articulações políticas e influência sobre as instituições formais da época tornaram a disputa entre “conservadores” e “transgressores²⁴” um embate acirrado. Neste contexto, os modernistas estavam em desvantagem, pois, na década de 1940, surgiram duas das

²⁴A palavra transgressor, segundo o dicionário Aurélio, vem da palavra transgressão, significando quebra, infração. Nesse sentido, transgressor seria aquele que rompe/quebra com as tradições conservadoras em voga na sua época, é nesse sentido que se usa a palavra no texto acima (FERREIRA, 2012, p. 751).

mais significativas instituições de arte do Paraná; elas tiveram seus ideais estéticos extraídos dos conceitos acadêmicos e paranistas (CAMARGO, 2007, p. 194).

Desde fins da década de 40, quando surgiram duas das principais instituições artísticas paranaenses – a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a EMBAP, fundada em 1948, e o Salão Paranaense de Belas Artes, criado em 1944, ambos atrelados à Secretaria de Educação do Governo do Estado –, os espaços oficiais dedicados às artes plásticas são controlados por nomes geralmente pouco favoráveis às formas modernas de arte (FREITAS, 2003, p. 89).

A arte paranaense, dessa forma, foi moldada ao gosto da elite dominante que influía diretamente sobre essas instituições, geridas pelo governo do estado. Os Currículos da EMBAP e os princípios do Salão Paranaense defendiam a estética produzida pelo artista Alfredo Andersen, sendo muitos deles seus discípulos, tornando-se artistas, professores e expositores nestas instituições (FREITAS, 2003, p. 89).

No início do século XX, estabelece-se em Curitiba o pintor norueguês Alfredo Andersen (1861-1935), que entre outras atividades dedica-se ao ensino artístico, sendo responsável pela formação de várias gerações de artistas como Estanislau Traple, Waldemar Curt Freyesleben, Lange de Morretes, Gustavo Kopp, João Ghelfi, Silvina Bertagnoli, IsoldeHotte, Theodoro de Bona, Amélia Assumpção, e outros (GONÇALVES, 2006, p. 125).

Constituiu-se no Paraná uma tradição artística baseada na obra de Alfredo Andersen, influenciando-se assim toda uma geração de artistas, inclusive aqueles ligados diretamente ao Movimento Paranista, como Lange de Morretes, que, além de desenvolver uma obra de cunho simbólico derivado do movimento, reproduziu uma estética conservadora nos moldes das instituições formais paranaenses. A Revista *Joaquim*, nessa perspectiva, acabou rebelando-se contra tal tradição, propondo a inovação em todos os aspectos da arte, literatura e manifestações culturais.

Esta geração termina de enterrar a reputação de Alfredo Andersen como artista a ser seguido, estabelecendo as bases para uma arte moderna paranaense mais aproximada da figuração portinariana, e da figuração de esquerda, derivada do muralismo mexicano e do Picasso do Retorno à Ordem, como foi o caso de Poty e Viaro (CAMARGO, 2007, p. 194).

Quando se fala em ruptura ou em cisão, na arte paranaense o que se delineou foi exatamente aquilo que cita Camargo: a tentativa de “enterrar definitivamente” os conceitos de arte existentes no Paraná provenientes do legado tradicional deixado por Andersen. Segundo a visão dos modernistas, essa concepção de arte paranaense/paranista já havia se esgotado e necessitava ser superada. Basearam-se, então, em uma estética artística diferente, vinda dos grandes centros urbanos, presentes, por exemplo, na obra de Portinari e de outros artistas internacionais como Diego Rivera, da América Central, e Picasso, da Europa. Foram estilos que priorizaram as temáticas sociais, de esquerda, encontrando-se do outro lado da “fronteira ideológica” na qual foi pensada a arte acadêmica. Sobre essa concepção de fronteira, Sandra Pesavento ressalta:

Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo (PESAVENTO, 2002, p 35).

Tomando por base esse entendimento de fronteira defendido por Pesavento, é relevante analisar os embates entre a Arte Moderna e a arte acadêmica, não só no Paraná, mas em outros estados e países, como se constituem em volta de uma ruptura do que pode ser chamado de “fronteira ideológica” permeando cada uma dessas concepções. Essas fronteiras vão muito além do âmbito geográfico, físico, estão no campo das ideias, dos objetivos e das intenções produzidas pela enorme capacidade do homem de sistematizar o mundo onde vive.

Nesse sentido, pode-se entender que existiu uma ruptura no pensamento artístico da época; de um lado estão os princípios defendidos pela academia a partir de técnicas e cânones (ligados à Antiguidade Clássica, greco-romana), e de outro os ideais revolucionários baseados no meio social dos indivíduos, relegando para segundo plano a técnica e as formalidades acadêmicas.

Dessa forma, a *Joaquim* iniciou um trabalho intenso, com a prerrogativa de superar os padrões estabelecidos pelas instituições formais paranaenses e pelos ex-alunos de Andersen. De início, o meio encontrado para romper tal fronteira foi a

publicação de artigos, entrevistas e críticas de obras artísticas e literárias. Houve, nesse período, em vários volumes da revista, a divulgação de gravuras de Poty Lazzaroto – inclusive nas capas da revista. A gravura era uma técnica econômica e inovadora para a impressão da revista, considerando que os paranistas não se destacaram na utilização desta técnica (OLIVEIRA, 2005, p. 67).

A opção pela gravura também é esteticamente deliberada porque, ao longo de seus dois anos e 21 números de existência, a revista nunca deixou de debater as artes plásticas. Ao contrário disso, as artes e os artistas plásticos tiveram um grande espaço dentro da *Joaquim*, a começar pela capa e isso fica evidente já no número de estréia. Mesmo os momentos literários eram generosamente ilustrados por gravuras. Ter a *Joaquim* nas mãos e poder observá-la, mesmo sem a ler, era, por si só um ato de apreciação estética. Ela não se resumia à crítica literária (OLIVEIRA, 2005, p. 67).

A revista buscou, ao longo de seus dois anos de publicação, aproximar os leitores do prazer estético de observar e refletir, inclusive, sobre a produção estética do Paraná, que encontrou nas obras de Poty e Viaro uma forma de renovar os temas e as técnicas da arte local.

Já com o fim da revista, em 1948, a solução encontrada para continuar esse trabalho de renovação das artes no Paraná foi a iniciativa dos artistas Poty Lazzarotto e Guido Viaro em atuarem como professores. A partir de escolinhas de artes e cursos oferecidos em seus ateliers, continuaram disseminando o pensamento estético moderno para as novas gerações (FREITAS, 2003, p. 92-3).

Pouco tempo depois, já em inícios dos anos cinqüenta, a partir da atuação de artistas-professores como Poty Lazzarotto e Guido Viaro, esboçam-se pequenos cenáculos de jovens artistas inconformados com o conservadorismo paranaense, estudantes de Belas Artes ávidos pelas tendências modernistas e dispostos a falar de seu tempo através de uma produção artística comprometida com questões sociais. Pintores e gravadores como Loio-Pérsio, Ennio Marques, Violeta Franco, Fernando Velloso, Alcy Xavier e Nilo Previdi – ao contrário das poéticas abstrato-geométricas que circulavam no eixo Rio / São Paulo – abraçaram uma figuração crítica, de temática muitas vezes social, onde o componente de “modernidade” em alguns casos resumia-se à deformação da figuração tradicional (FREITAS, 2003, p. 93-4).

A iniciativa dos mestres, Poty Lazzarotto e Guido Viaro, em ensinar aquilo que sabiam sobre arte, em uma perspectiva além do conservadorismo,

instigou uma nova geração de artistas que buscavam superar a poética tradicionalista, até então defendida pela maioria dos intelectuais paranaenses.

A partir desse cenário surgiu uma figuração de cunho social, distorcida, que tentava, além da simples representação ilustrativa, abarcar os problemas sociais e a cultura. Os ideais modernos, no Paraná, sem dúvidas tiveram influência de São Paulo e da Semana de 1922; no entanto, sua opção pela deformação da imagem – como no Rio e em São Paulo –, se aproximou muito mais da estética desenvolvida pelos companheiros gaúchos²⁵ (FREITAS, 2003, p. 94).

Em poucas palavras, poder-se-ia afirmar que, no que tange à linguagem artística, esses artistas estiveram muito mais abertos às poéticas defendidas pelos Clubes de Gravura gaúchos do que propriamente à arte concreta que aportava em solo brasileiro desde as primeiras Bienais de São Paulo. A grande influência tanto da produção literária, através de nomes paranaenses como Temístocles Linhares, Dalton Trevisan e Wilson Martins, quanto da produção artística de artistas como Viaro, Poty e Scliar – ou seja, de uma arte figurativa que não se mostrava como uma ruptura absoluta com os valores tradicionais que ainda informavam o artista do Paraná (mesmo o menos conformado) –, fazia da figuração crítica dos gravuristas gaúchos o próximo passo lógico a ser dado (FREITAS, 2003, p. 94-5).

A ruptura com os valores tradicionais, como argumenta Freitas, principalmente na obra de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, não ocorre de maneira radical, não tende ao abstracionismo geométrico, mas se consolida por meio da deformação da figura, da quebra dos elementos formais da imagem, como a perspectiva, e em algumas situações até traz os símbolos paranistas, como na obra, “Monumento ao Primeiro Centenário do Paraná”, de Poty Lazzarotto, 1953 (Figura 2)²⁶. No entanto, os elementos estéticos foram, de certo modo, renovados, pois não apresentavam compromisso com as formalidades da academia.

²⁵ No Paraná, a Arte Moderna teve influência do Clube de Gravura do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, por intermédio da atuação de Carlos Scliar junto ao Paraná. A fundação do Clube de Gravura Paranaense e, posteriormente, do Centro de Gravura do Paraná, em 1951, teve ampla contribuição de Scliar (FREITAS, 2003, p. 96-7).

²⁶ Praça 19 de Dezembro Curitiba. Fonte: <http://artessatuais.blogspot.com.br/>.



Figura 2 - Monumento ao Primeiro Centenário do Paraná, Poty Lazzarotto (1953), Azulejo.

A obra de Poty Lazzarotto faz parte de uma série de monumentos construídos especialmente para a comemoração do centenário da emancipação política do Paraná. A imagem acima é um recorte da obra original, um grande painel localizado na Praça 19 de dezembro feito em duas faces. De um lado o painel em azulejo de Lazzarotto e do outro um painel em concreto armado “Evolução Social e Industrial do Paraná” (1953), de Erbo Stenzel. Juntas, as obras despertam várias reflexões sobre o contexto histórico no qual vivia o Paraná, enfatizando seu processo de evolução (GONÇALVES, 2006, p. 133; 155). Focando-se no painel de Poty Lazzarotto, po se ver que ele agrega simultaneamente características do simbolismo paranista e do modernismo – ruptura. Há interação entre diferentes modos de pensar o objeto artístico, a partir de movimentos que, além de abordar a arte, trazem aspectos culturais expressivos – envolvendo fatores sociais, políticos e estéticos –, sendo, assim, transplantados para as suas produções. Ocorre então um processo dinâmico, de trocas, muito próximo das questões levantadas por Peter Burke no seu livro *Hibridismo Cultural*, no qual ele defende a preocupação dos historiadores em compreender esses processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural (BURKE, 2003, p. 16). Os mesmos são muito importantes para a manutenção, formação e transformação das identidades culturais, inclusive nas artes. Decerto, torna-se viável realizar uma análise²⁷ da obra de Lazzarotto para compreender como ocorreu essa troca no Paraná, reparando que

²⁷ Análise baseada no Método de Erwin Panofsky, *Iconologia* (2012, p. 52-54).

não houve somente um processo de aculturação da arte modernista sobre a paranista ou vice-versa, mas sim uma hibridização, pelo menos na fase inicial.

Esta obra é muito significativa, pois representa em um único monumento aspectos marcantes da estética artística, em mutação, e do contexto histórico vivenciado no Paraná da década de 1950. Integrou dois movimentos marcantes, o Paranismo e a Arte Moderna Paranaense. A representação deste painel traz conceitos e características que estão no âmbito dos dois movimentos, em uma fase dinâmica, polêmica e de transição. Carrega um intenso simbolismo, herdado do Movimento Paranista, e, por outro lado, apresenta uma estética Moderna, usando os elementos formais de modo diferente do que era visto na arte tradicional, tais como: perspectiva confusa, imagens simultâneas e murais grandiosos. Levaram-se as obras para as ruas, aproximando-as do povo e distanciando-se dos museus e das elites, sendo elas, muitas das vezes, as “guardiãs” da produção artística paranaense.

Todavia, este painel configura-se como um monumento de cunho histórico e artístico, acarretando características ligadas à identidade dos paranaenses e apresentando concepções estéticas vinculadas ao modernismo. A obra torna-se, assim, um patrimônio artístico e cultural do Paraná, representando perfeitamente um período de transição e transformação estética. Há uma interação, uma hibridização de característica de duas culturas aparentemente divergentes, o Paranismo/tradicionalismo e o Modernismo, mas que, nessa fase da arte paranaense, a partir de artistas como Viaro e Lazzarotto, conseguem se “unir”.

O recorte acima (Figura 2) traz da direita para esquerda uma série de figuras reconstituindo os diferentes personagens que participaram do desenvolvimento e expansão do território paranaense. Entre eles, podemos encontrar o indígena, o negro, o tropeiro imigrante, bem como a elite representada pela imagem do homem engravatado, na extremidade direita do painel. Na extremidade esquerda, pouco visível na figura, temos a imagem dos pioneiros e missionários (GONÇALVES, 2006, p. 155).

As relações entre homem e trabalho ficam explícitas nos motivos destacados pelo artista, com as ferramentas nas mãos dos tropeiros e o trabalho realizado pelos indígenas e imigrantes. O processo de evolução até a emancipação política está representado de maneira expansiva, sugerindo a evolução do estado, da esquerda para a direita, culminando na figura do homem engravatado, no qual

provavelmente esteja simbolizando o reconhecimento do território paranaense como uma unidade política independente.

[...] sua obra em foco expressa esta relação entre o subjetivo e o social em processo de mutação, pois os últimos cinquenta anos de intensa produção mural do artista coincidem com a acelerada modernização urbano-industrial brasileira, com o gradativo predomínio do trabalho urbano sobre o rural, do fabril sobre o artesanal (SILVA; SILVEIRA, 2014, p. 10).

A obra, além de trazer aspectos do desenvolvimento social e econômico do Paraná, agrega elementos da estética moderna no estado. Devido a sua produção, em 1953, ocorrer em um período de efervescência²⁸ cultural, e seu criador se tratar de um artista pioneiro da arte moderna no estado, atribuiu-se ao painel uma estética distinta da obra acadêmica, trazendo aspectos formais, conceituais e históricos do momento no qual foi produzido.

Um dos elementos de estética moderna mais destacados neste painel é a sobreposição das figuras, de modo que a perspectiva e tridimensionalidade não foram produzidas a partir dos padrões convencionais. Além disso, a própria técnica e estilo da obra, feita em mural, já se configura como uma tendência moderna, tentando levar a arte para a rua, para o maior número de pessoas possível, “democratizando” o acesso à arte. No entanto, é pertinente frisar que a intenção do governo ao encomendar a obra não é gratuita; buscava-se fortalecer o “espírito patriótico” do Paraná, enaltecendo seus símbolos.

Verifica-se ainda o uso de apenas duas cores, variando em tons de azul e branco, uma tendência nada convencional em relação ao acadêmico, que trabalhava com a diversificação das cores reais, explorando a técnica de claro-escuros. A variação no tamanho dos personagens e a multiplicidade de quadros “desalinhados” que constituem a obra é outro elemento significativo, aproximando-se da poética moderna, pois não há a preocupação com a padronização e proporção desses motivos (MEIRA, 2006, p. 16).

Além dos aspectos artísticos não convencionais para o Paraná da época, temos a integração da estética moderna com o simbolismo Paranista, visto na figura

²⁸ Esse termo foi utilizado por Fernando Bini para caracterizar o período de renovação estética e cultural das artes no Paraná (BINI, 2013, p. 12).

das araucárias e do tropeiro sobre o cavalo, rememorando os costumes e tradições do passado. Sem dúvida, é uma produção muito emblemática e contraditória – do ponto de vista artístico –, se analisada a partir dos princípios “ideológicos” dos movimentos que a delineou, pois une em uma mesma produção elementos destoantes, temas de embates – como a criação do simbolismo e identidade do Paraná e a resistência em aceitar as características da arte paulista, propagadas pela Semana de 1922 –, muitas vezes contrários, mas que nessa obra colocam-se lado a lado, como se um fosse o complemento do outro (CAMARGO, 2007, p. 21; 68). A cultura, seja ela social ou visual (relacionada aos objetos artísticos criados sob interferência da cultura) é, sobretudo, dinâmica; os processos de transformação e ruptura não acontecem de maneira abrupta, mas sim de modo processual, híbrido, existindo, talvez, certa prevalência de uma sobre a outra. Mas a troca e a interação existem, tendendo para o que Peter Burke chama de “tradução cultural”²⁹ – conceito esse que será, ao longo desse trabalho, mais esmiuçado para entender como se deu a formação/transformação da arte paranaense.

É interessante salientar que a obra fez parte de uma série de monumentos encomendados pelo Governo de Bento Munhoz da Rocha, indicando assim a responsabilidade do artista em seguir, de certa forma, o desejo do encomendador, ressaltando os elementos simbólicos do estado (GONÇALVES, 2006, p. 147).

No entanto, essa especificidade não tira a autenticidade e a adesão da poética moderna de Poty Lazzarotto, pois, sem dúvida, tal obra deve ter abalado mais os paranistas, com tamanha inovação estética, do que os defensores do modernismo, contrários ao simbolismo ufanista. Houve, nesse momento, uma troca entre os estilos, resultando em uma arte híbrida e em transformação.

A interferência da obra de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, bem como a relevância deles na formação de uma nova geração de artistas, é muito bem exemplificada por Freitas. Contudo, é igualmente importante vincular a figura de Guido Viaro também como um mentor do primeiro grupo de artistas de vanguarda do Paraná, dando continuidade a um processo de “ruptura” ainda mais incisivo contra a estética (institucionalizada) estabelecida pelo Movimento Paranista.

²⁹Segundo Burke, o termo “tradução cultural” é cada vez mais popular e adequado para “descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (BURKE, 2003, p.55) .

Viaro, assim como Erasmo Pilotto e Temístocles Linhares, também não era um jovem iniciante. Um italiano quarentão que já estava no Brasil havia 20 anos quando surgiu a revista. O pintor auxiliou na formação de um público mais aberto a novas formas das artes plásticas, ou belas artes, como era então chamada. Esse trabalho de formação e renovação do gosto ou da vivência comum novo tipo de arte se deu tanto com a sua própria produção, quanto na criação de uma escola de pintura (OLIVEIRA, 2005, p. 127-8).

É a partir da escola de pintura formada por Guido Viaro que a artista Violeta Franco e os demais artistas integrantes do grupo de renovação da arte paranaense puderam desenvolver suas habilidades, propondo novas experimentações estéticas, aprendendo novas técnicas e sendo encaminhados para o curso de gravura de Poty Lazzarotto.

Essa escolinha de arte de Viaro era no seu próprio atelier, e foi o ponto inicial da formação do primeiro espaço de debate e produção artística moderna do Paraná, pois foi a partir da reunião de artistas como Alcy Xavier, Loio Pérsio, entre outros frequentadores das aulas de Viaro e do curso de Lazzarotto, que surgiu a ideia de criar a “Garaginha” de Violeta Franco – tema principal da próxima seção deste capítulo (FRANCO, 1984, p. 01-2).

Viaro, por influenciar tão diretamente os artistas modernos a partir de meados do século XX, em especial Violeta Franco, coloca-se como um elemento insubstituível em todo esse processo dinâmico de mutação da Arte Moderna no estado (FREITAS, 2003, p. 93-4). Com Lazzarotto, pode ser indicado como um instigador desse processo de cisão – menos radical – com o tradicionalismo, como podemos perceber na obra analisada acima. Entretanto, a intenção de inovar na técnica e no modo de ensinar repercutiu na formação de toda uma geração de artistas, como na obra de Violeta Franco – ao longo dessa dissertação ficará mais claro como se constituiu o processo de formação da obra e estética da artista. Esse artista, assim, coloca-se em amplo destaque, e configura-se como uma peça-chave para a continuidade do processo de renovação das artes plásticas paranaenses.

Foram, então, esses mestres que, juntamente com os intelectuais da Revista *Joaquim*, tiveram a iniciativa de questionar os padrões impostos pelo conservadorismo paranista, mudando a concepção de arte e literatura na capital curitibana. Possibilitaram, a partir de uma “rebeldia encarnada” (seria uma rebeldia

que encarnou na poética dos jovens modernistas, desenvolvendo uma arte incomum, revolucionária), que o modernismo se fizesse presente no Paraná desde o final da década de 1940, abrindo espaço para grupos, instituições e acontecimentos como o ateliê de Violeta Franco (1949), o Clube de Gravura (1951), a Galeria Cocaco (1957) e a Polêmica no XIV Salão de arte Paranaense (1957) – esses locais, grupo e atos serão tratados mais adiante, neste capítulo (FREITAS, 2003, p. 95-6; GONÇALVES, 2006, p. 160).

2.2. O Grupo Modernista no Paraná e a "Garaginha"

A Arte Moderna no Paraná, segundo Freitas, tem grande influência de Guido Viaro e Poty Lazzarotto, sendo que ambos eram artistas e professores de vários jovens em meados do século XX. Em torno deles, os jovens artistas que estudavam belas artes desenvolviam-se inconformados com o conservadorismo presente nas artes paranaense (FREITAS, 2003, p. 93). Certamente, a tendência expressionista presente nas obras de seus mestres foi fator que estimulou esses jovens a produzirem uma estética diversificada. Neste período, no Paraná, o modernismo era caracterizado pela figuração expressionista com representações de tema humanístico e social (FREITAS, 2013, p. 93).

A "Garaginha" foi produto de alguns desses jovens; um espaço inicialmente criado como ateliê da artista Violeta Franco, mas que se tornou um ponto de encontro e referência para a Arte Moderna do Paraná (VELLOSO apud FRANCO, 1984, p. 10).

A partir disso, Violeta Franco age como uma figura de "representatividade"³⁰ para o cenário artístico no Paraná. Ela pode ser considerada como uma "musa do movimento de renovação"³¹, propunha a ruptura com o tradicional (VIOLETA: sucesso nas artes, *Gazeta do Povo*, 07 de Abr. de 1991). Fundou a "Garaginha" em 1949, um ambiente cedido pelos seus avós que ficava numa chácara que, além de seu ateliê, foi também um ponto de encontros, debates, discussões e reflexões a respeito do cenário artístico do Paraná. Reuniu diversos artistas – Loio-Pérsio, Fernando Velloso, Paul Garfunkel, Alcy Xavier e o industrial

³⁰ A artista é assim entendida, pois é uma artista mulher e criadora do espaço "Garaginha".

³¹ Expressão usada pelo *Jornal Gazeta do Povo*.

Emílio Romani – que propunham uma nova configuração estética para as obras produzidas a partir da década de 1940 (RUPP, 2013, Gazeta do Povo).

Relembrando como este grupo foi formado, como se encontraram pela primeira vez – antes mesmo da composição da “Garaginha” –, Franco comenta que tudo se deu a partir do curso de gravura de Lazzarotto. Veja-se o trecho da entrevista de 1978, realizada por Suzana Lobo e Jair Mendes, no Museu Guido Viaro, quando ela rememora o fato:

[...] havia um grupo que se encontrou através do Poty. No edifício, onde hoje é o Departamento de Assuntos Culturais, havia um curso de gravura, ministrado pelo Poty. Anteriormente, eu frequentava o atelier do Viaro, que me mandou depois para o Poty. Lá eu conheci o Alcy Xavier, que era muito criativo, um pintor nato, que tinha uma curiosidade imensa das coisas. Foi ali que conheci Bakum, Previdi ... E depois para nos reunirmos e termos um lugar para pintar, fomos para a "Garaginha". E todos passaram a frequentá-la, inclusive Fernando Velloso (FRANCO, 1978).

Este depoimento de Violeta Franco mostra a importância que teve o Curso de Gravura ministrado pelo artista Poty Lazzaroto. Foi a partir dele e de Viaro que esses jovens puderam se encontrar e iniciar espontaneamente a "Garaginha". Além dos artistas, é conveniente frisar a participação do industrial Mário Romani, que frequentava o espaço nos momentos de conversas – foi a partir dele que a revista internacional *Art d’Aujourd’ hui*, coleção de 1949-1954, foi introduzida nos encontros, levando os artistas do grupo a se atualizarem sobre o que estava se passando na arte internacional. Segundo Bini, os principais colaboradores da revista francesa foram: Léon Degand, Julie Alvard, Michel Seuphor e Georges Boudaille, trazendo como principal temática a abstração geométrica: "ela tratava da abstração geométrica herdeira de Mondrian e do *De Stijl* do Surrealismo, como também defendia a 'síntese das artes' de Kandinsky da *Bauhaus*" (BINI, 2013, p. 13).

Dessa forma, percebe-se que a equipe de artistas e intelectuais frequentadores da "Garaginha" realmente estava preocupada com o que estava acontecendo para além das fronteiras geográficas do estado do Paraná e do Brasil – foi uma espécie de representação das práticas de um determinado grupo em que se expressavam os modos de apropriação e resignificação da arte na sociedade que integravam, articulando-se com outras “realidades”³². Tentaram, a partir desse

³² Ver conceito de representação e apropriação de Roger Chartier (CHARTIER, 2002^A, p. 13-29).

espaço, atualizarem-se sobre a arte acorrida fora do “círculo padronizado”³³ em que se encontrava a produção artística paranaense. Os mestres Poty e Viaro foram, assim, os instigadores desses jovens, mas não os únicos. Indo além das situações que levaram esses artistas a se reunirem e das ideologias que os instigaram, é interessante compreender como era a organização física daquele espaço; para isso, nada melhor do que a descrição da própria artista sobre como era a sua "Garaginha". Sobre ela a artista ressalta:

Era um atelier, que foi criado por necessidade de trabalho, feito numa das garagens da chácara de meu avô. Ali nos reuníamos, líamos revistas, ouvíamos música. Eu e Alcy fizemos a decoração, com o dinheiro da venda de quadros, meus e dele, compramos esteiras, lâmpadas, panos coloridos... Era tudo em vermelho, mais parecia uma boate pequena do que um atelier. Atrás, tinha um barracão, onde tinha uma prensa e onde realmente trabalhávamos (FRANCO, 1978, p.03).

Com essa descrição minuciosa, em que se enfatiza com riqueza de detalhes a configuração das cores e dos objetos que estavam dispostos neste ambiente, é possível rememorar como era sua organização. Cria-se assim uma imagem mental. A partir disso, qual seria a sensação se hoje pudéssemos entrar nesse espaço? Seria possível visualizá-lo como o “porta-voz” dos questionamentos da arte moderna no Paraná? Contudo, a resposta a tais questões não é possível de se obter, pois naquele momento este espaço e seus frequentadores eram vistos como rebeldes. Mas, certamente, os jovens modernistas que puderam frequentar essa "casa" não imaginavam o significado que ela teria para as décadas subsequentes, principalmente na contemporaneidade. Hoje, todavia, temos noção da importância que ela representa.

A garagem, um ambiente pacato, deixado em segundo plano dentro da organização de uma casa, por vezes um espaço onde se guardam as tralhas; quem diria que aquela, da senhorita Franco, se transformaria em um "universo" de

³³ É entendido aqui, como “círculo padronizado”, a arte produzida pelos artistas acadêmicos, influenciados pelas instituições oficiais e por alguns ideais do Movimento Paranista. Contudo, é relevante destacar que nem todos os artistas que foram influenciados e pertenceram ao Paranismo eram exclusivamente acadêmicos, como o caso de Poty Lazzarotto e Lange de Morretes. Além disso, é igualmente pertinente frisar que outros artistas que seguiam padrões acadêmicos como Estanislau Traple e Waldemar Curt Freyesleben não foram Paranistas, e mostraram-se resistentes em aceitar as rupturas estéticas proposta pelo modernismo. De maneira ampla, Paranismo não é sinônimo de academicismo. Neste trabalho apenas iremos destacar que houve um grupo de artistas associados ao movimento e que defendiam alguns padrões acadêmicos. Já outros como Lazzarotto, buscaram romper tais aspectos.

"construção", como um "símbolo de representação"³⁴ da renovação da arte moderna paranaense. Não só de obras, mas também de ideias, ideias estas que devem ter transgredido as paredes coloridas daquele pequeno espaço, tomando rumos que possivelmente contribuíram de modo uno na formação estética da vanguarda paranaense.

A partir de um desenho produzido recentemente (2013) pelo artista Alcy Xavier, é possível visualizar como era a configuração daquela garagem, mesmo que seja a partir da representação de um dos artistas que fizeram parte dela, uma vez que não restaram registros fotográficos. A vantagem é que na garagem se pode verificar traços que, talvez, vão além do simples objeto, que pode ressaltar indícios que estão dizendo algo a mais sobre eles, ou de algum de seus espaços em especial. Resta, assim, interpretar.



Figura 3 - Garaginha (representação do ateliê da artista Violeta Franco), Alcy Xavier, 2013, desenho - Fonte: Catálogo de Exposição "Violeta Franco: A 'Garaginha' e a Arte Moderna no Paraná" (BINI, 2013, p. 11).

O desenho de Alcy Xavier (Figura 3 - Garaginha (representação do ateliê da artista Violeta Franco), Alcy Xavier, 2013, desenho - Fonte: Catálogo de Exposição "Violeta Franco: A 'Garaginha' e a Arte Moderna no Paraná" (BINI, 2013, p. 11).), datado de 2013, provavelmente foi realizado especialmente para ilustrar o catálogo da exposição de Violeta Franco "A 'Garaginha' e a Arte Moderna no

³⁴ Pode ser entendida como "símbolo de representação", pois é o primeiro ambiente que articula o debate, a crítica e a produção da arte moderna no Paraná.

Paraná". O desenho é simples, mas muito relevante para aqueles que não conheceram o espaço, pois ilustra, de modo detalhado, como era sua organização. À primeira vista, apresenta-se como um rascunho, feito provavelmente a partir da mescla das técnicas de aquarela com pincel atômico e caneta. Na verdade, é um desenho de linhas simples, representativo, que tenta ilustrar como era o ateliê nos anos de seu funcionamento.

Mesmo parecendo um esboço, o desenho, sem dúvida, carrega a imagem que deve ter ficado impregnada na memória de todos aqueles que frequentaram a "Garaginha". A obra de Alcy Xavier reaviva a imagem daquele lugar emblemático (na medida em que se tornará um dos locais pioneiros de discussão sobre a Arte Moderna no Paraná), que na época parecia pouco, mas que agora tem um valor imenso, tanto para quem o frequentou, tendo a possibilidade de lembrá-lo, como para aqueles que não viveram naquela época, e por meio deste desenho podem, além de imaginar, constatar como "realmente" era o ateliê.

A imagem merece, então, uma análise mais minuciosa, buscando as possíveis evidências históricas que podem tê-la tornado um "símbolo de representação" da renovação da arte da época. Para tanto, será aqui utilizado o Método Icolonógico, anteriormente apresentado, do historiador da arte Erwin Panofsky.

A partir da composição de Alcy Xavier, a "Garaginha" (Figura 3), se pode observar que a cor predominante é o amarelo primário, presente em várias partes da parede, seguida da variação de tonalidade deste amarelo que vai do mais intenso, no chão, até o mais claro, no móvel ao fundo. Há dois tons de verde, um no teto, mais escuro, e outro mais claro, nas janelas ao fundo. Nota-se também o azul matizado para um subtom quase violeta e o vermelho intenso, ambos nos objetos espalhados pelo espaço. As linhas que perfazem o desenho são pretas, quase todas retilíneas, exceto as que compõem as almofadas, tornando todo o conjunto um desenho com perspectiva.

Os objetos representados no desenho são, em sua totalidade, a mobília e a decoração do ateliê. Um balcão ao fundo, provavelmente para guardar os materiais de gravura, de pintura, os livros, revistas que liam e as anotações que produziam naquele ambiente.

Nas paredes laterais o que se avista são, possivelmente, algumas das esteiras citadas por Franco em seu depoimento. Nelas estão fixadas várias gravuras que enfeitavam o espaço. Ladeando as paredes laterais há almofadas coloridas em vermelho e azul e um sofá com as três cores primárias (amarelo, azul e vermelho). Do meio para trás há um banco, uma mesinha fixada na parede, do lado direito, e um suporte para tela, próximo do sofá e da parede esquerda. Ao fundo, percebem-se três janelas com vidraças transparentes que deixam visíveis os galhos e folhas das árvores plantadas do lado de fora, atrás da garagem. O teto parece forrado de madeira e o chão revestido com lajotas largas e cumpridas.

A obra de Xavier, mesmo criada em 2013, traz referências de um espaço diferente, ilustra uma cena importante da história da arte do Paraná, trazendo significados emblemáticos. Um espaço que existiu em uma época de conflitos entre artistas ligados à estética moderna e outros que ainda se mantiveram ligados às características acadêmicas, alguns mais outros menos, mas que questionavam as inovações propostas pelos artistas de "vanguarda". Havia, assim, a necessidade desses jovens artistas de criarem seus próprios espaços e engendrar sua própria identidade, como foi o caso da "Garaginha" (FREITAS, 2013, p. 83-93), onde se apropriavam das características da arte moderna, vistas, debatidas e trazidas de fora do estado, passando por um processo de ressignificação e criando, assim, uma arte moderna paranaense.

A "Garaginha", por representar os ideais modernos, trazia vários aspectos inovadores. A começar pela organização, nada convencional, do espaço, com objetos de descanso que o faziam parecer mais uma sala de estar, chegando até as características decorativas, com a "excessiva" diversificação das cores, que reuniam em um mesmo ambiente de cinco a sete tonalidades, característica essa pouco provável para a época. Franco, sobre isso, comenta: "mais parecia uma boate pequena do que um atelier". A partir disso, pode-se acreditar que a intenção era justamente essa: causar uma reflexão sobre os modos e costumes não só na arte, mas da sociedade, fugindo do convencional e explorando as mais distintas possibilidades de decoração, de organização e, acima de tudo, de produção artística (FRANCO, 1978).

Possivelmente, criou-se a partir da "Garaginha" uma espécie de "instituição" que representava a prática da Arte Moderna no Paraná, a partir desse

grupo de artistas. As almofadas jogadas no chão e as gravuras de cunho moderno dispostas nas paredes provavelmente faziam do ambiente um espaço inusitado para a década de 1950. Foi um local de reuniões, de novas “ideologias” e até mesmo de fuga para aqueles jovens entusiastas, esgotados com a tradição acadêmica nas artes em que o estado estava imerso. Afinal, não deve ter sido fácil propor o novo em uma sociedade que há muito vivia padrões institucionalizados, tanto na cultura como nas artes (lembra Velloso como era o cenário artístico paranaense em meados do século XX)³⁵. O Paraná, neste contexto, ainda estava com suas referências artísticas direcionadas para as instituições oficiais, como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que pregavam os padrões estéticos acadêmicos, não abrindo espaço para a produção e divulgação dos trabalhos dos artistas modernos. Os que, por algum motivo, ousavam romper com essas tradições, como Violeta Franco e seus amigos modernistas, sentiam-se, dessa forma, deslocados. Havia, então, a necessidade de criar espaços alternativos às instituições formais para que seus ideais estéticos pudessem ser debatidos, desenvolvidos e experimentados (FREITAS, 2013, p. 83).

Isolados em pequenos grupos e com pouco apoio oficial, os artistas mais abertos às tendências modernistas precisaram engendrar seus próprios espaços sociais de encontros e discussões. Destacaram-se nesse sentido, ao longo dos anos cinquenta, o ateliê da artista Violeta Franco – a “Garaginha” –, o Centro de Gravura do Paraná e, sobretudo, a galeria Cocaco (FREITAS, 2003 p. 95).

Com uma "realidade" desfavorável em relação aos artistas e instituições tradicionais, a “Garaginha” surgiu como o primeiro ponto de encontro desses artistas; "foi justamente neste ateliê, a ‘Garaginha’, quando a Avenida Iguaçu ainda abrigava as vilas e as chácaras na periferia da cidade, que se reuniu o primeiro grupo de jovens artistas da vanguarda curitibana"[...](BINI, 2013, p. 13). Tal espaço pode, assim, ser considerado como uma espécie de "instituição" que instigou o debate, a pesquisa e a discussão sobre a temática e a estética modernas no estado. Talvez tenha até incentivado a abertura de outros espaços, com intenção semelhante, como a Galeria Cocaco e o Centro de Gravura (BINI, 2013, p. 13; FREITAS, 2003, p. 95-6).

³⁵ Fernando Velloso comentava sobre a situação de Curitiba em meados do século XX, com pouquíssimas informações sobre Artes, "uma ilha cercada por burrice de todos os lados" (VELLOSO in FRANCO, 1984, entrevista - Setor de Pesquisa do MAC-Pr).

[...] era o ateliê de Violetinha [Violeta Franco], mas que passou a ser o ponto de encontro de intelectuais, de artistas, de pessoas que passavam por aqui como Mário Cravo. (...) Sérgio Milliet também esteve e uma série de outras pessoas que traziam luzes à escuridão, porque volta e meia vinham e conversavam, e mostravam o que faziam. (...) Alguns amigos também (...) passaram a frequentar aquele local onde a gente tinha um coquetelzinho e todo um charme, porque o chão e as paredes eram forrados de esteira – que era uma coisa absolutamente escandalosa para a época – e a gente ficava descalço e sentado no chão em almofadas; tudo isso era um clima muito agradável, muito interessante e diferente de Curitiba (VELLOSO in FREITAS, 2013, p. 83-4).

Analisando a amplitude que este espaço apresentou, englobando artistas plásticos, intelectuais e escritores, não só do Paraná, mas também de outros estados, é possível ousar dizer que este local foi o cenário de um manifesto vivo (ou seja, a atitude de criar tal ambiente, por si só, substituiu o manifesto escrito) – de representação – da Arte Moderna Paranaense. Seus debates e temáticas modernistas acompanhavam a decoração inusitada, em um espaço que, além de propor a modernidade na arte e na sociedade, rompe também com as "amarras tradicionalistas"³⁶ determinadas pelas instituições formais. Traz para este ambiente um comportamento incomum e moderno, em que se andava descalço e sentava-se no chão. "Trouxe luz à escuridão", como destacou Fernando Velloso no fragmento acima.

A Garaginha foi, segundo os artistas que vivenciaram este grupo, um espaço moderno por si só, alternativo na decoração, despojado e agradável enquanto ambiente [...] um lugar onde os convidados sentavam-se em almofadas e esteiras de bambu no chão, enquanto as discussões estéticas rolavam em um clima de vanguarda para os padrões da época. Trata-se da experimentação de um modo de viver, tão discutido anteriormente, que diz respeito a este estado de novidade, de se sentir moderno (NASCIMENTO, 2013, p. 163).

Quando se fala em Arte Moderna Paranaense ou em ruptura da Arte no Paraná, é exatamente a isso que se está a referir, à iniciativa de quebrar com os costumes e tradições impostas pela sociedade durante décadas, voltando-se para a experimentação, pelo anseio à inovação, trazendo para o ambiente e contexto local

³⁶ interpretação de como o cenário artístico do Paraná se encontrava em meados do século XX, a partir das informações presentes no depoimento de Fernando Velloso (in) FRANCO, Violeta. Depoimento datil., Curitiba, 14/05/1984 – Setor de Pesquisa do MAC-PR.

a reflexão e a inquietude. Pode ser considerado, assim, como um movimento renovador, de cisão com o passado tradicional e o encontro com a modernidade.

Os encontros promovidos na "Garaginha" eram bem produtivos, segundo Franco. Além dos debates, o local era um ambiente de reflexão, de atualização, onde ouviam-se músicas e liam-se livros. Foi a partir das leituras realizadas no espaço que a artista tomou conhecimento sobre o Surrealismo e o manifesto de Breton: "a gente se atualizava através dessas reuniões, pois todos tinham muita vontade de saber as coisas" (FRANCO, 1978, p. 4).

Apesar de sua notabilidade, a "Garaginha" não é vista por Violeta Franco como um feito engrandecedor; pelo contrário, ela diz, em um depoimento de 1984, que gostaria que outros movimentos tivessem florescido no Paraná e que a "Garaginha" tivesse sido esquecida:

Eu gostaria que a "Garaginha" tivesse sido esquecida por outros movimentos muito mais fortes que ela; que estes tivessem permanecido e que as cabeças das pessoas tivessem mudado. Que esse meu Brasil aceitasse as coisas novas, as coisas realmente honestas. Que as pessoas estivessem voltadas ao trabalho verdadeiro e contemporâneo. Isso me deixaria muito satisfeita (FRANCO, 1984, p. 19).

Apesar de Franco quisesse que seu "pequeno" ateliê tivesse sido algo passageiro, singelo em vista de outros ambientes artísticos, não se pode contestar o que ele representou para sua época e como é visto hoje. Talvez ele seja um grande precursor de outros espaços e instituições que se criaram a partir da década de 1950 em Curitiba.

Decerto, a "Garaginha" e as demais manifestações e instituições de ideais modernas, propostas a partir do final da década de 1940, não foram só tendências passageiras, que pouco influenciaram na arte e sociedade local; foram elementos significativos, que possibilitaram uma infinidade de desdobramentos para a arte, como o Clube de Gravura (1951) e o protesto contra o academicismo no Salão de 1957 (FREITAS, 2003; GONÇALVES, 2006, p. 123).

E é Violeta Franco que assume inicialmente a direção do Clube de Gravura em 1950, em um intercâmbio com artistas de fora como Carlos Scliar, que já comandava o Clube de Gravura de Porto Alegre, caracterizado por uma forte inclinação de esquerda e todo um ideário revolucionário em torno da gravura (NASCIMENTO, 2013, p. 163).

Violeta Franco, como a fundadora da "Garaginha" e, posteriormente, assumindo a direção do Clube de Gravura, destaca-se, nessa época, como uma das poucas mulheres a participar ativamente da vanguarda paranaense. Foi considerada uma "Musa do Modernismo Paranaense", segundo artigo do Jornal Gazeta do Povo de 07 de Abril de 1991. Pode-se entender essa colocação da artista como "musa" como um recurso jornalístico da época, para enfatizar o trabalho diferente da artista, provavelmente, por ser uma mulher atuante, de estilo próprio e de muita coragem, que não temeu as críticas e a inovação, destacando-se como uma das representantes femininas na Arte Moderna Paranaense. A intenção de citar esse trecho do artigo jornalístico foi enfatizar essas características da artista, e não enaltecê-la como a única mulher atuante e de destaque na arte moderna, na época, em seu estado.

É a partir desses fatos e de seus desdobramentos que se pode dizer que "Violetinha", como a chamaria Fernando Velloso, se configura como uma personalidade "icônica" da Arte Moderna do Paraná, representando os artistas modernos e contribuindo de maneira significativa para a consolidação desta nova estética no estado.

O "Movimento 'Garaginha'" foi rápido, durou entre 1949-1951, pois a partir de 1952 Violeta Franco já havia se casado com o artista plástico Loio-Pérsio e teve seu ateliê transferido para sua nova residência (BINI, 2013, p.14). No entanto, as discussões e questionamentos emergentes naquele espaço permaneceram como referências na produção da artista. A sua importância e dos seus companheiros, no que se refere à instalação de um espaço com tais objetivos, o transformou em um local marcante e ousado para a sociedade paranaense da década de 1950, dando continuidade ao pioneirismo da Revista *Joaquim*. A iniciativa de oferecer um ambiente, na casa de seus avós, para a instalação de um lugar de reflexão e trabalho acabou se tornando "um ponto de encontro catalisador", capaz de reunir personalidades com ideias e propósitos comuns (BINI, 2013, p. 14). Fez de Violeta Franco e seus amigos artistas personagens de destaque para o desenvolvimento da arte no Paraná.

Franco, após participar da "Garaginha", partiu para a capital paulista com o intuito de se aperfeiçoar. Conforme Bini, ela foi "pioneira" e abriu caminho para a "renovação", deixando "nas mãos dos outros companheiros" essa incumbência

(BINI, 2013, p. 16). Contudo, é importante destacar que houve, nesse cenário de mudanças e renovações, outros personagens e locais importantes, como os mestres Viáro e Lazzarotto, a *Joaquim*, a Galeria Cocaco e todos os companheiros de Franco, que idealizaram a renovação das artes no estado, que de modo ousado e conjunto somaram-se ao pioneirismo da arte moderna.

Bini, na citação acima, deixa evidente a complexidade que está em torno da figura da artista, ela abre espaço para uma nova concepção artística e vai em busca de novos horizontes. Não foi embora com a intenção de fugir, mas sim de buscar mais, se preparar melhor, aprender o que ela ainda não sabia.

A crítica de arte Adalice Araújo pôde acompanhar a evolução da obra de Violeta Franco e constatou que ela apresenta relevância para a consolidação do Movimento de Integração Paranaense. Araújo faz uma comparação entre o legado artístico produzido por Violeta Franco no Paraná e o legado deixado por Tarsila do Amaral e Anita Malfatti em São Paulo. Sobre Isso, a crítica comenta:

Não tenho qualquer sombra de dúvida em afirmar que Violeta Franco está para a arte paranaense, assim como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral estão para o Modernismo Paulista. Assim como Anita Malfatti, que após o violento ataque de Monteiro Lobato no artigo "Paranóia ou Mistificação" (1917) consegue reunir em torno de si as forças modernistas de São Paulo até então dispersas, que eclodiram na Semana de 22; ao fundar a "Garaginha" na virada da década de quarenta para cinquenta, que se transforma em ponto de reuniões e discussões de jovens artistas paranaenses que tinham como pontos comuns o desejo de renovação, a insubordinação ao realismo/impressionista dominante na plástica paranaense [...] Violeta Franco contribui de maneira decisiva para o Movimento de Integração da Arte Paranaense, cujo clímax é atingido nos anos sessenta (ARAÚJO, 1990, p.01).

O depoimento de Araújo só vem a reafirmar aquilo que outros relatam sobre a relevância do trabalho da artista para o estado do Paraná. Constatando que ela é uma mulher de relevância para a Integração da Arte Moderna Paranaense, no mesmo patamar que estiveram Malfatti e Amaral na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Evidencia-se que a "Garaginha" de Violeta Franco foi o ponto de partida desse Movimento de Renovação que surgiu no Paraná em meados do século XX.

Franco lembra que, depois de sua partida para São Paulo, houve a formação da Galeria Cocaco (1957), por Ennio Marques, "a primeira em aceitar obras não acadêmicas" e que deu continuidade ao trabalho que vinha sendo feito

primeiro em seu ateliê e depois com o Centro de Gravura. A Cocaco teve a participação de vários artistas que compuseram a "Garaginha" e/ou o Centro de Gravura, como Loio-Pérsio, Fernando Velloso e Alcy Xavier, evidenciando que houve uma continuidade daquilo que ela iniciou em 1949 na casa de seus avós, na Avenida Iguazu. (FRANCO, 1978, p. 05-6; ARAÚJO *in* FREITAS, 2013, p. 88).

Ademais, a artista é comparada por Araújo com as artistas paulistas pelos feitos e "ideologias" que elas apresentam em comum. A comparação é fundamentada na trajetória que ambas realizaram como personalidades marcantes da Arte Moderna Brasileira, representando um grupo de artistas e uma estética inovadora para as produções da época. Tanto Franco como Malfatti e Amaral apresentam alguns fatores bastante semelhantes em suas realizações como artistas. Considerando tal aspecto Araújo faz uma comparação pontual e reflexiva, para mostrar os motivos que a levaram a tal constatação:

Ainda como Anita Malfatti o processo que Violeta Franco vive é conturbado por incompreensões. Para se ter uma ideia bastaria dizer que apesar de ter sido premiada em um salão, seus quadros foram arbitrariamente arrancados da parede. Já como Tarsila do Amaral que, na Fase Antropofágica, através da violenta deformação descobriria a força telúrica brasileira, Violeta Franco em sua Fase da Flora abre as comportas da arte paranaense para uma violenta consciência estética política e ecológica (ARAÚJO, 1990, p.01).

A proximidade entre Franco e Malfatti acontece quando as artistas – em diferentes momentos, mas sobre a mesma perspectiva – sofrem ataques certos em suas exposições. Malfatti em 1917, quando teve sua exposição arrasada pela crítica de Monteiro Lobato, e Franco em 1950, quando teve seus quadros retirados da exposição, mesmo depois de receber a Menção honrosa pelo Júri:

[...] não sei se está lembrado, o Malagoli me deu uma Menção Honrosa e o quadro foi retirado [...] da parede pelo Coki, Ricardo Coki. Que era do grupo acadêmico e se sentiu ofendido. Depois o Guido Viaro foi lá e falou, disse que não podia um quadro que tinha sido aceito pelo júri, não podia ser retirado da parede. Foi lá e colocou outra vez. Uma luta para agente arrumar um lugarzinho onde expor (FRANCO, 1984, p. 12).

A situação vivida por Violeta Franco foi constrangedora, veio a público e foi muito semelhante com a que ocorreu com a artista Anita Malfatti. Mas Araújo não faz essa relação simplesmente pela similaridade dos fatos como também pela forma como elas conseguiram ultrapassar essas barreiras.

Já a situação que aproxima Tarsila do Amaral a Violeta Franco é a temática que ambas escolheram para produzirem suas obras. Uma com o Movimento Antropofágico que "descobriu a força telúrica brasileira" e a outra "através da sua fase dedicada à flora". A primeira "descobriu a força brasileira a partir da violenta deformação" e a segunda por "abrir as comportas da arte paranaense para uma violenta consciência estética, política e ecológica". Juntas, tais temáticas e produções agregam-se, em um importante capítulo da história da Arte Moderna Brasileira (ARAÚJO, 1990, p. 01).

2.3. As Influências do Expressionismo Alemão

A Arte Moderna Brasileira, de maneira ampla, encontra várias de suas referências no Expressionismo, no uso das cores intensas, formas destoantes e temas que nem sempre trazem a figuração realística como primazia. Uma das primeiras artistas brasileiras a apresentar influência deste estilo foi Anita Malfatti, que em dezembro de 1917 realiza uma das mais polêmicas exposições de produção moderna no Brasil. Devido à sua poética de cunho expressionista a exposição foi duramente criticada pelo escritor Monteiro Lobato com a publicação do artigo "Paranóia ou Mistificação", no jornal *O Estado de São Paulo* (AMARAL, 1972, p. 93; TIRAPELI, 2006, p. 19). O cenário nacional, neste período, "não estava preparado" para romper com a tradição clássica, resultando em um mal-estar entre os artistas e críticos tradicionais e os "rebeldes" modernistas.

Desde então, a poética expressionista enriquece a arte brasileira, passando pela Semana de Arte Moderna de São Paulo na década de 1920 e atingindo o Paraná na década de 1950-60³⁷.

Violeta Franco, assim como outros artistas brasileiros, foi influenciada pelo Expressionismo alemão. Segundo Fernando Bini, a artista desenvolveu muito

³⁷ Segundo Artur Freitas o Expressionismo Figurativo de cunho humanístico e social era predominante no modernismo da época (2013).

cedo uma paixão pelo movimento, tornando-se uma das bases para a sua produção pictórica (BINI, Violeta Franco, A Natureza Por Expressão)³⁸.

O Expressionismo foi um estilo artístico originário da Europa, destacando-se em diversos países, em especial na Alemanha, com os grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, entre 1905 e 1911 respectivamente. Na França, o movimento foi traduzido a partir dos *Fauves* (“feras”), desembocando no Movimento Cubista (ARGAN, 2013, p. 227).

Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês *fauves* (“feras”) e o movimento alemão *Die Brücke* (“a ponte”). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocaram respectivamente no *Cubismo* na França (1908) e na corrente *Der Blaue Reiter* (“o cavaleiro azul”) na Alemanha (1911). A Origem comum é a tendência antiimpressionista (sic) que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor (ARGAN, 2013, p. 27).

De acordo com o que foi exposto, nota-se que as características mais expressivas foram marcadas pelo anti-impressionismo, superando seu caráter sensorial. Os artistas tentavam sobrepôr em suas representações a expressão interior em relação à impressão do exterior, ou seja, era a expressão de aspectos “sentimentais/emocionais” sobre a sensação sensorial da “realidade” (ARGAN, 2013, p. 227).

A influência expressionista na obra de Violeta Franco é derivada de alguns fatores que ocorreram ainda na sua infância³⁹. Como já foi ressaltado anteriormente, a artista teve estímulo de seu pai e de seu avô com leituras de livros e romances clássicos da literatura, que por tratarem de temáticas sociais e dos sentimentos humano, certamente devem ter lhe dado subsídios para, mais tarde, se interessar também pelo Expressionismo artístico Alemão (BINI, 2013, p. 15).

³⁸Disponível em: http://muvi.advant.com.br/lendo_arte/bini/violeta_franco.htm, acesso em 18 de Novembro de 2014.

³⁹ O Pai de Violeta Franco, Paulino Franco de Carvalho, desde a infância da artista já lhe apresentava obras expressionistas e comentava sobre os artistas do movimento (FRANCO, 1978, p. 2).

Agora eu vim de uma família que apesar de racionaria(sic) de uma certa forma eram pessoas, que tinham acesso a livros e que tinham poder aquisitivo de viajar; quer dizer eu viajava saia daqui [...] era na época do existencialismo de Sartre eu me vestia de preto, usava umas medalhas penduradas uns negócios assim meio esquisito (FRANCO, 1984, p. 08).

O ambiente sociocultural em que Franco cresceu possibilitou que sua formação intelectual e cultural fosse mais apurada; a partir das suas viagens, da sua leitura e do seu contato com o Existencialismo de Sartre⁴⁰ – inclusive um dos escritores lidos por ela, segundo Bini⁴¹, foi Dostoiévski, considerado influenciador dessa corrente⁴² – foi influenciada na formação de suas ideias, pensamentos e até mesmo no seu modo de se vestir – estilo –, como citou no depoimento acima.

Todos esses fatores que a rodearam durante sua fase de formação, somados ao seu contato com Viaro e Poty, fizeram do Expressionismo, principalmente o Alemão, uma corrente marcante na composição de suas obras. Em 1998, em depoimento ao Jornal Correio Paranaense, ela relembrou essa fase dizendo "Eu tinha uma especial fascinação pelo Expressionismo Alemão, que mais tarde foi sendo deixado de lado". A artista declaradamente se considerava influenciada pelo movimento, o que pode ser notado em suas obras "desde os retratos expressionistas da década de 1950" (VIOLETA Franco Expõe no Museu Alfredo Andersen, *Correio Paranaense*, Curitiba, 15 abr. 1998).

Como artista plástica, em sua pintura, Violeta Franco sofre inicialmente a influência do expressionismo alemão do Die Brücke, agressivo, inquieto e politizado. Como Kirchner deixa-se fascinar pela figura humana. Porém, rompendo a tradição local da estrutura centrada na realidade – guiada por uma visão subjetiva – um emocionalismo vital a levaria com extrema liberdade e pureza à deformação da imagem. (ARAÚJO, 1990, p. 01).

A proximidade de sua obra com a figura humana, na década de 1950/60, é, segundo Araújo, semelhante à poética do grupo expressionista *Die Brücke*, em especial as obras de Ernest Kichner. Os artistas deste grupo se destacam por apresentar uma formação mais compacta. As características do movimento

⁴⁰O Existencialismo é uma corrente filosófica que valoriza a existência humana, destacando-se com a valorização do indivíduo que faz a si mesmo; "Assim, na visão sartreana, o fato da existência preceder a essência, ocorre única e exclusivamente, somente se ele é livre, ao contrário dos outros seres que são predeterminados. Somente o homem existe, as outras coisas não, elas apenas são" (MARQUES, 1998, p. 77).

⁴¹ (BINI, 2013, p. 16)

⁴² Existencialistas como Berdyáyev e Chestov usavam o romancista Dostoiévski nas suas reflexões sobre a existência (EWALD, Ariane p. 2008, p. 158).

oscilavam entre o “raso naturalismo acadêmico” e os “pálidos reflexos do Impressionismo”, propondo uma união dos “elementos revolucionários e em efervescência para construir uma frente comum contra o ‘Impressionismo’” (ARGAN, 2013, p. 237). O historiador da arte Giulio Argan assinala, a respeito da poética expressionista do *Die Brücke*, sobre a mudança no modo de “representar” o meio a partir do grupo.

Ao realismo que *capta*, contrapõe-se um realismo que *cria* a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada. A experiência de mundo do artista não difere, em sua origem, da de qualquer outra pessoa. É este o material sobre o qual opera o artista: os temas dos expressionistas alemães geralmente estão ligados à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas nos cafés etc). Em suas obras, porém percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado e pintado antes daquele momento [...] O Expressionismo alemão pretende ser precisamente uma pesquisa sobre a gênese do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele dirige (ARGAN, 2013, p. 237).

Analisando o exposto, é possível compreender que o Expressionismo alemão, do *Die Brücke*, não intenciona a mera captação e ilustração do contexto histórico, como se ele fosse algo dado, simplesmente imposto na sociedade, mas entende essa “realidade” como algo construído e criado pelas práticas sociais – pelos confrontos, eventos e questionamentos. A composição artística, dessa maneira, considera a experiência de mundo do artista como se estivesse no mesmo patamar de qualquer outro indivíduo da sociedade, incluindo-o como integrante do grupo, sendo capaz de criar uma obra de arte condizente com esse grupo. Nessa perspectiva, a obra de arte não é mais uma impressão sensorial, distorcida da “realidade”, de um artista que olha de longe as ações e acontecimentos de determinado grupo, ilustrando o que ele imaginar ser, como uma leitura superficial do que visualizou.

Essas características aparecem nos retratos que a artista desenvolveu no final da década de 1950 e 1960, na ocasião em que se transfere para São Paulo. "Pinta retratos mostrando sua fascinação pela figura humana, herança expressionista"; assim como os integrantes do *Die Brücke*, a deformação da figura e

o uso das tonalidades é um recurso para expressar os seus sentimentos, de acordo com o que via e vivia em sua sociedade (BINI, 2013, p. 16).

A liberdade expressiva de Violeta é intuitiva e visceral e não teme desrespeitar as normas das misturas cromáticas. Ela não procura a pureza, ela quer a expressão e vai em busca do signo como vestígio [...] vai em busca da alegoria, do objeto contaminado pela realidade que ela pretende representar (BINI, 2013, p. 16).

Essa fase, dedicada à figura humana, é considerada pela artista como o seu começo. Ela comenta que no início da década de 1950 fez muito retrato, era uma pintura social e que todo mundo fazia nessa época; tiveram até a influência de Rivera, por meio do movimento de pintura social que ele fazia. Para ela, todos de sua geração fizeram e representaram a figura humana, com esse cunho social (FRANCO, 1985, p. 01).

2.4. O amadurecimento intelectual

A vida de Violeta Franco é marcada por várias “mudanças” e pela constante necessidade de se “renovar”. Não se contentava com as coisas que lhe estavam postas, dadas diante de si; sempre procurou fazer algo a mais e distinto. Sobre esse lado rebelde o jornalista Nikola Matevisk comenta, na reportagem do *Jornal Gazeta do Povo* de 22 de abril de 2006: “O temperamento de menina rebelde ‘que passou por quase todos os colégios de Curitiba, sendo expulsa sempre’ ainda estava vivo. Faria o que bem entendesse” (MATEVISK, 2006, *jornal Gazeta do Povo*, s/p).

Essa reportagem foi feita no último ano de vida da artista, em uma fase complicada de sua saúde. Se, nesse período, segundo o jornalista, ela ainda preservava aquele espírito rebelde, de menina, sem dúvida na década de 1950, em sua plenitude como jovem, essa característica era ainda mais forte. Seu desejo, possivelmente, era o de tentar “conquistar o mundo”, de mudar o contexto no qual estava inserida, ou simplesmente buscava uma “outra Violeta”, diferente da atual, que ainda estava sendo construída e que na maioria das vezes era mal compreendida pela sociedade. De modo geral, sua inquietude foi o que a possibilitou

superar suas dificuldades – tanto na vida pessoal como na artística – e a propor um trabalho diferente, ousado e não convencional, principalmente para o Paraná da década de 1950.

Foi em um desses momentos de procura pela renovação e necessidade de se “(re)encontrar” – pois, o Paraná não mais atendia suas necessidades de experimentação estética e de aperfeiçoamento – que ela resolveu ir em busca de novidade, para completá-la; partiu então para São Paulo, no final da década de 1950 (BINI, 2013, p. 110). Nesse mesmo período ela se separou do artista Loio-Pérsio: “O casamento com Pérsio acabou em 1957, e, acompanhada de dois filhos, ela seguiu para São Paulo, onde fez as primeiras exposições individuais” (MATEVISKI, 2006, *Gazeta do Povo*, s/p).



Figura 4 - Avó, Violeta Franco, (1963), óleo e colagem s/ tela -118 x 80 cm Acervo da Artista.

É a partir desse deslocamento para São Paulo que surge a produção de diversos retratos na obra da artista, destacando-se pela valorização da figura humana e pelo forte teor expressional. Uma pintura interessante, do início da década de 1960, que representa de maneira coerente a sua liberdade expressiva, é a obra "A Avó" (Figura 4), realizada em 1963. Esta obra pode ser enquadrada em sua primeira fase, quando esteve bem próxima da estética alemã (ARAÚJO, 1990, p.01).

Como a produção de Franco está engendrada em suas experiências sociais e coletivas, deixando transparecer nas pinturas aspectos referentes ao local e ao grupo que esteve inserida, a análise se torna um instrumento interessante, para compreender não só as características estéticas, suas influências e aplicação, mas também as relações que tais elementos apresentam com o contexto histórico de sua época.

Para tanto, será realizada a análise da obra apresentada acima, utilizando o método Iconológico de Erwin Panofsky, – que foi apresentado no capítulo I deste trabalho na leitura do desenho de Alcy Xavier –, além de outras contribuições dos historiadores da Nova História Cultural, como Peter Burke, enfatizando os aspectos estéticos, seus possíveis significados e as relações com as práticas sociais e individuais da artista.

A obra "A avó" foi produzida a partir da técnica óleo sobre tela e colagem, apresenta dimensão mediana (118 x 80 cm) e é composta em cores fortes, exploradas a partir de uma textura expressiva, possibilitada pela técnica, sendo que pode ser percebido, em alguns pontos, quais as direções percorridas pelo pincel, bem como a marca de suas cerdas, deixadas sobre a tinta pastosa. Ao fundo, nota-se a interação entre as cores azul escuro, verde escuro e um subtom de verde oliva, levemente misturado com o ocre. No conjunto todo, percebe-se que em algumas partes destaca-se um desses tons e em outras eles dialogam, parecem manchas gestuais nas quais o pincel oscila suas direções.

As figuras em primeiro plano estão dispostas de maneira equilibrada, o peso visual encontra-se centralizado, as tonalidades predominantes são os tons quentes, matizados em vermelho, amarelo e alaranjado. Essa sincronia tonal é rompida com o preto disposto no centro da tela sobre a indumentária da personagem principal. Na parte inferior, os tons de azul, verde e ocre, mais

luminosos, apresentam uma conexão com o fundo, e o movimento do pincel muda de direção algumas vezes.

A obra apresenta quatro personagens, sendo duas do gênero feminino. Uma é a menina disposta do lado direito da tela, com casaco “cor de fogo”, nem criança nem adulta; seu cabelo é ruivo, com corte curto e franja sobre a testa. Já a segunda encontra-se centralizada; é uma mulher com casaco preto, que devido à colagem de tecido sobre ele apresenta uma textura diferente do restante da tela; o casaco tem gola branca, e o cabelo da personagem é escuro, está amarrado para trás e, diferentemente da menina, está com a testa livre, sem franja.

Os outros dois personagens são do gênero masculino. Um deles está na frente da mulher; é uma criança, de casaco azul esverdeado com manchas ocre, cabelo ruivo, corte curto e franja sobre a testa, parecendo estar acolhido pela mulher, sendo que ambos olham fixamente para frente. O outro personagem é, provavelmente, um adolescente; casaco em tom laranja e amarelo queimado, cabelos castanhos e feições apagadas, dando a impressão de olhar para o canto direito, assim como a menina, disposta à direita; entre eles está a mulher.

Esta obra, segundo o próprio nome, trata-se da representação de uma avó, mas não de qualquer uma e sim de uma em especial. De acordo com a artista, a mulher centralizada na tela é sua avó materna, Ismênia Miró Alves⁴³, que esta ladeada de seus três filhos, Marco, Judith e Samuel. O último é seu filho caçula e, pelas características e tamanho, provavelmente seja o menino que esta à frente da personagem principal. A sua única filha, Judith, está do lado direito – é a filha do meio –, e seu filho Marco – o mais velho – está do lado esquerdo. Trata-se de um retrato de família, foi realizado na década de 1960, um período marcado pela dedicação da artista pela figura humana. Além deste, ela pintou outros retratos, de amigos, do filho e até mesmo o seu autorretrato (FRANCO, 1985, p. 02).

Na década de 1960 ela já estava em São Paulo e, segundo relatos pessoais, a obra representava o amor de dona Ismênia pelos três netos. Na organização da composição, com a provável intenção de simbolizar este afeto, Franco opta por colocar a cabeça de seu filho Samuel sobre o estômago da mulher para representar este amor visceral que ela nutria por eles (FRANCO, 1985, p. 02). A opção em dispor o filho caçula nessa posição é algo que não podemos explicar

⁴³ O nome da avó foi retirado de uma entrevista – intitulada : Vou Buscar Meu Lugar ao Sol. Eu vou voar – dada pela artista ao jornal *O Estado do Paraná*, em 1985.

com exatidão. No entanto, talvez o tenha colocado nesta condição por ser o menor e o mais indefeso, necessitando, assim, de mais proteção; ou simplesmente por ser o seu preferido. Já os outros dois, mais crescidos e independentes, eram como “fiéis escudeiros”, por isso foram dispostos nas laterais.

O casaco preto como a toga de um juiz, assim como a figura centralizada da avó podem apontar a posição “matriarcal” que a personagem representava, não só para Violeta Franco, que foi criada por ela, mas também por ter cuidado de seus filhos, durante um tempo, até ela se estabelecer em São Paulo (FRANCO,1978, p.01; FRANCO, 1985, p. 07). A obra está impregnada de um forte teor sentimental, sugerido principalmente pelas cores densas e “traço carregado”⁴⁴. Um detalhe interessante de ser destacado é a seda em bordado francês colada sobre o casaco de dona Ismênia, sendo um fragmento de sua própria indumentária, que Franco havia guardado e achado pertinente utilizar naquela ocasião. Segundo a artista, este tecido foi colocado na tela pois a avó era toda vaidosa – sua intenção, provavelmente, era de representar, além de sua fisionomia, uma das características de sua personalidade. Entende-se que esse elemento pode trazer um teor simbólico à pintura: era a “imagem” que sua avó representava para a artista, não só de avó, mas também como mulher e alguém que admirava. Além disso, pode haver ali uma relação de identidade, pois o tecido francês colado sobre o casaco indica a personalidade refinada de sua avó – e um auto-reconhecimento da artista em relação à personagem –, agregando um aspecto importante de sua identidade, tornando a composição mais “autêntica”. Ademais, dona Ismênia foi para Franco o seu referencial feminino, como mulher e também como mãe (FRANCO, 1985, p. 02).

Ao se analisar a fisionomia das personagens, pode-se perceber que os olhares foram representados tristes, cabisbaixos e nostálgicos. Os filhos maiores, do lado da bisavó, não projetam seus olhares para o retratista, parecem olhar para o canto direito, para o vazio; já a avó e o filho caçula olham fixamente para frente, para o retratista, neste caso, a própria artista. O ambiente parece pouco feliz, exceto o sorriso contido de Marco, seu filho mais velho; os outros estão pensativos, calmos, com os rostos manchados com tons de marrom e amarelo queimado. Já o rosto da avó é verde azulado. Parecem até doentes, talvez de saudade, afinal, neste período, a artista estava em São Paulo; a família não estava completamente reunida, os

⁴⁴ Este termo foi utilizado para se referir à textura expressiva presente nas massas de cores e nos contornos dos rostos sugerindo uma atmosfera triste/nostálgica.

filhos estavam com ela e a avó estava em Curitiba. Aquele amor visceral da avó pelos bisnetos não estava completo. Sem dúvida, é um quadro bastante emblemático, traz possibilidades de significados que só Violeta Franco poderia afirmar com propriedade. O que se pode afirmar – pois é proferido pela artista – é o amor visceral que a avó sentia pelos bisnetos, o restante fica a cargo daquilo que a envolvia na época, seu contexto, suas expressões estéticas e a interpretação sobre esses aspectos. Afinal, "A imagem dá origem a uma história, que por sua vez dá origem a uma imagem", decerto não sabemos a história toda, mas a imagem e o seu contexto nos possibilita a interpretação dela (MANGUEL, 2006, p. 24).

A obra de Violeta Franco, a partir de sua ida para São Paulo em 1957, foi marcada por um período intenso, primeiro pela busca de uma nova aprendizagem no campo das artes e depois pela fase em que pintou os retratos utilizando colagens. Uma fase em que a fascinação pela figura humana fica em evidência e mais próxima da influência do expressionismo alemão. Uma das características mais relevantes desse momento foi o uso de massas de cores e texturas diversas, reforçado pelo emprego das colagens e da técnica a óleo (BINI, 2013, p. 16).

Pode-se perceber que a artista faz o uso do signo⁴⁵ a partir do “objeto” que pertencia a sua avó, introduzido na obra por intermédio da colagem: "no 'Retrato da Avó', de 1963, o material pictórico denso é produzido por recortes de tecido de vestidos que pertenceram a sua avó". Essa atitude mostra que a artista tenta tornar a obra o mais próximo possível do que buscava representar, acarreta a ela a própria identidade do personagem retratado; "vai em busca da alegoria, do objeto contaminado pela realidade que ela pretende representar" (BINI, 2013, p. 16). Em outro depoimento do crítico Fernando Bini para o *Jornal Gazeta do Povo* ele reforça que o processo de criação da artista era diferente e que tinha uma relação estreita entre a obra e a identidade do representado: “Ela colocava nos quadros as rendas da avó. Por isso, o processo dela é diferente, de dar uma identidade ao quadro não apenas pelo retrato, mas pelos objetos que pertenciam ao representado” (BINI in MATEVSKI, 2006, *Jornal Gazeta do Povo*, s/p). Esta especificidade de sua composição, por si só, antes mesmo da influência estética expressionista, já deixa a obra impregnada de um forte teor sentimentalista e reforça a ideia de pertença.

⁴⁵ Signo, em semiótica, se refere à utilização de uma imagem/objeto para representar algo que está ausente, ou seja, ele “está no lugar das coisas que os causam e daqueles que a eles se remetem” (GAMBARATO, 2005, p. 205).

Além do aperfeiçoamento de sua técnica com as experiências realizadas com os retratos a partir da técnica de tinta a óleo e a colagem, nesse período, mais especificamente em 1958, a artista realiza um curso de história da arte no Instituto de Arte e decoração do Museu de Arte de São Paulo (BINI, 2013, p. 17 e 110).



Figura 5 - Autorretrato, sem data, óleo s/tela, 40 x 33 cm – Acervo da Artista.

Outras duas composições deste período que merecem ser igualmente analisadas, por apresentarem características semelhantes às da obra “A avó” e à poética expressionista são: “Autorretrato” e “Retrato de Marco Aurélio”, ambos sem data e com a técnica de óleo sobre tela (Figura 5 e Figura 6 respectivamente).

O seu autorretrato apresenta pouca variação de cores, predominando os tons de amarelo, ocre, azul esverdeado e preto nos contornos dos olhos; a textura é percebida a partir da mudança das massas de cores e do movimento percorrido pelo pincel. A figura principal, como sugere o título, é a imagem de Violeta Franco, com o rosto levemente inclinado para a direita, com olhar longínquo, sem observar o espectador. Os traços do rosto são delicados, principalmente na representação do nariz, queixo e boca; parecem, inclusive, que estão mais tênues, “apagados” em relação ao todo, devido à intensa mistura de cores naquela região. Há um sorriso (forçado) contido nos lábios da artista, feitos especialmente para o retrato; os olhos, apesar de não estarem cabisbaixos, dão a impressão de que a artista estava pensativa, olhando para o vazio. As tonalidades de amarelo e de azul mesclam-se sobre a face, sugerindo o uso da luz e sombra para dar o efeito de volume. Os cabelos são castanhos, sugeridos pelo uso do marrom em mistura com o amarelo, e destacam-se ainda o corte de cabelo curto e uma singela franja na lateral esquerda da testa. A indumentária aparenta ser simples e tradicional, um casaco de gola esverdeada com o corpo em azul esverdeado.

O “Retrato de Marco Aurélio” (Figura 6) apresenta uma estética muito semelhante à dos dois retratos anteriores, em especial ao de Violeta Franco. Os tons comuns usados nessas últimas obras são amarelo, azul esverdeado, ocre/marrom e preto. no “Retrato de Marco Aurélio, em especial, há uma maior variação nos tons de azul e o emprego de nuances esbranquiçadas. A textura, ao fundo, difere-se das outras composições, pois a artista certamente utilizou um objeto pontudo para frisar o fundo, possivelmente uma espátula – além desse pedaço, outras partes também dão a ideia de que foi usado esse instrumento, como no pescoço e na indumentária. Essa característica pode evidenciar o momento que a artista estava passando, com os sentimentos de saudade e solidão, deixando transparecer na tela essas impressões por intermédio do traço rápido, gestual e agressivo.

A pintura traz o personagem disposto de maneira frontal, com os olhos fixados no espectador, nariz e lábios delicados envoltos em uma área “carregada” (escura) com vários tons que se prolongam por todo o rosto. Há um sorriso que aparenta ser espontâneo; as sombras ao redor dos olhos levam a pensar que são olheiras, de cansaço ou de choro. O cabelo é castanho claro, puxado para um tom ocre alaranjado; a textura delineia a direção dos fios do cabelo, evidenciando o estilo do corte e o penteado. No pescoço um jogo de luz e sombra, com o uso do branco à esquerda e do azul esverdeado à direita. A indumentária é simples, como no autorretrato de Franco: uma blusa preta com o predomínio do azul e do verde intenso.

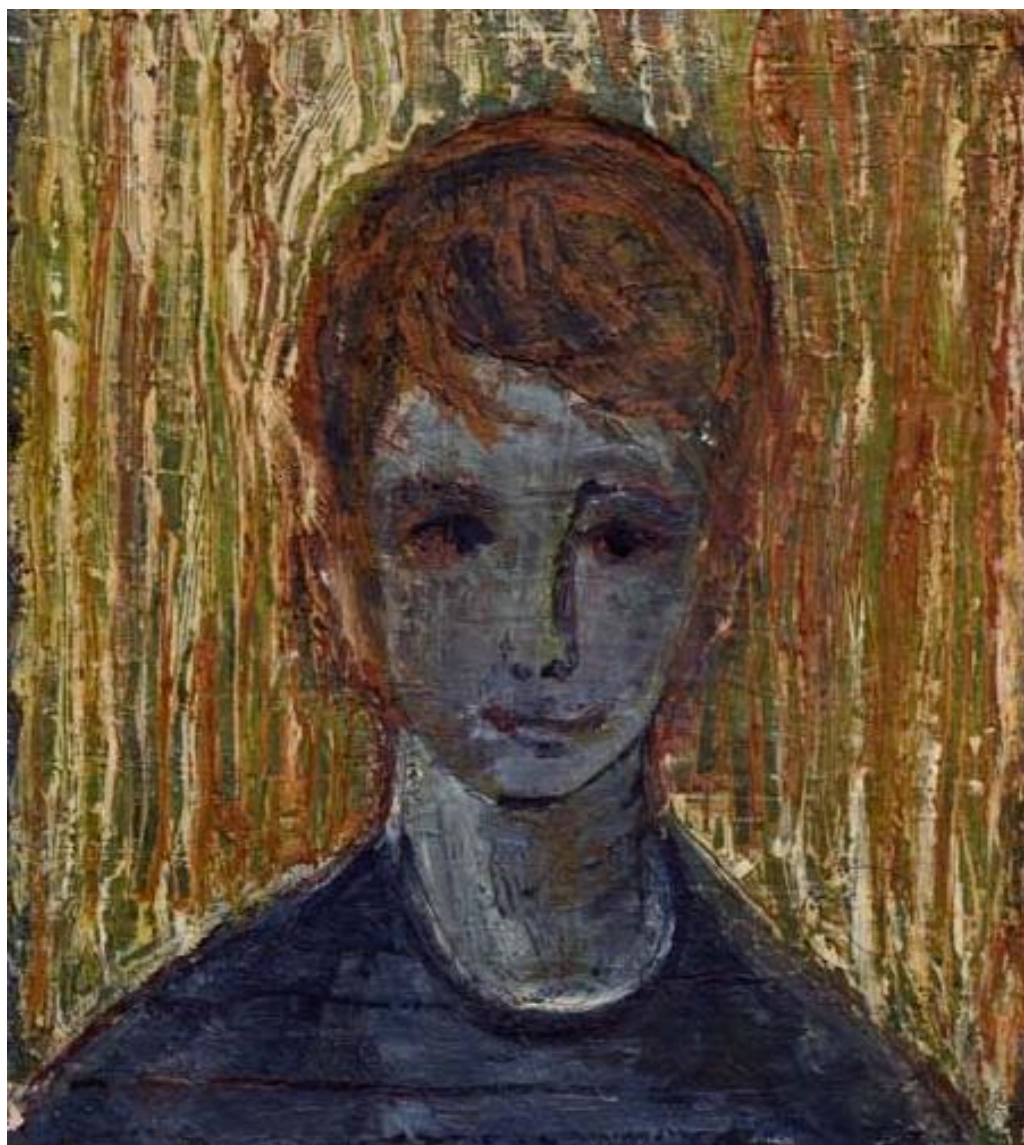


Figura 6 - Retrato de Marco Aurélio, sem data, óleo s/ tela, 48 x 40 cm – Acervo da Artista.

Nessa perspectiva, de acordo com os elementos estéticos, é possível fazer relação da obra de Franco com a de Ernst Ludwig Kirchner, como argumentou Adalice Araújo em uma de suas críticas (ARAÚJO, 1990, p. 01). Para exemplificar as similaridades entre ambos destaca-se a obra “*Self-portrait with a woman*”, de 1915 (Figura 7)⁴⁶. Utilizar-se-á, aqui, essa obra de Ernst Kirchner com a intenção de observar de modo mais específico a influência do *Die Brücke* e deste artista na poética de Violeta Franco. No entanto, não será realizada uma análise iconológica detalhada da obra de Kirchner, mas sim uma análise mais iconográfica, elencando os pontos de ligação de sua obra com a da artista que é objeto de estudo deste trabalho.

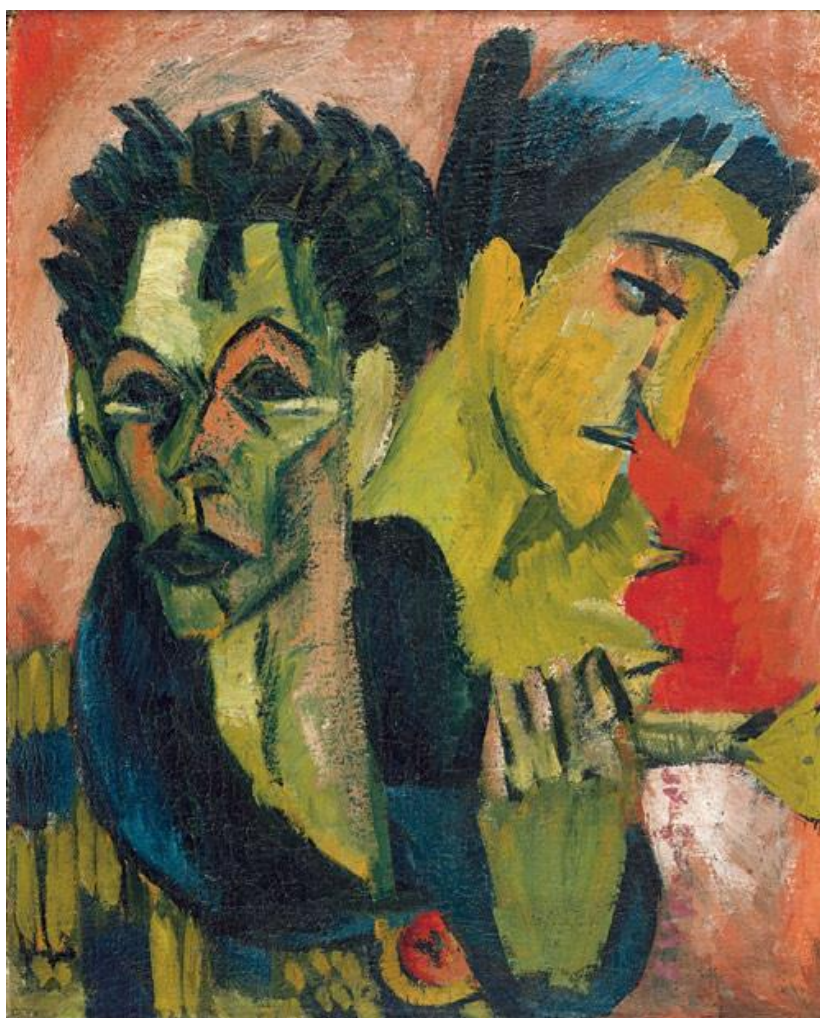


Figura 7- Ernst Ludwig Kirchner, "Self-portrait with a woman", 1914-15, óleo s/ tela.

⁴⁶ A imagem foi retirada do catálogo de exposição online da *Fundación Mapfre*, de Madrid. **Disponível em:** <http://agendacom.com/files/dbae078f6673b874ef6c3284c2c64202.pdf>.

Um dos aspectos mais semelhantes, que aproxima obra de ambos os artistas, é o uso dos tons em azul, como é visto no personagem em primeiro plano da obra de Kirchner. Além disso, as expressões faciais com traços que sugerem o “estado de espírito” dos personagens é algo recorrente nas telas de Franco – retratos – e nesta composição do artista Alemão. O uso excessivo de cores densas, não convencionais na região do rosto, trazendo uma impressão de apatia – com olhares para o vazio –, medo, tristeza ou solidão é outro ponto de ligação entre os artistas. Os efeitos de luz e sombra e a textura gestual propiciada pela tinta pastosa, assim como a direção percorrida pelo pincel e o fundo simplificado sem elementos que desviem a atenção dos personagens principais são outros aspectos recorrentes. No entanto, é conveniente destacar algumas características em que se diferenciam as obras, como o uso de linhas grossas e com tendências geométricas, nos traços do rosto, bem como as linhas delineadas do nariz e dos lábios, além da textura menos intensa, “agressiva”, de Kirchner em relação a Franco.

A obra de Violeta Franco, nesse período, mesmo apresentando um teor mais intimista, sobre a sua própria vida e sentimento, agrega tenuamente um aspecto social, pois, assim como partiu sozinha para a capital Paulista, em busca de novas oportunidades, vivendo momentos difíceis, vários outros cidadãos passaram pelo mesmo dilema que ela, voltando-se para o sentimento de solidão, medo e saudade de casa e da família (FRANCO, 1985, p. 01). Isso a aproxima, inclusive, de Kirchner, que refletiu em sua obra muitas características do tempo e situação em que viveu – perante a guerra –, expressando seu ódio pela brutalidade e conformismo da sociedade que integrava (LITTLE, 2010, p. 105). Nas composições “Autorretrato” e “Retrato de Marco Aurélio” – seu filho mais velho – há um pouco do que a artista viu, viveu e sentiu durante o final da década de 1950 e início de 1960 na capital paulista. Lá, a artista pôde compreender um pouco melhor como era a vida longe da família, pois, devido sua criação com os avós, foi protegida de muitas coisas. Sobre isso ela destaca:

[...] Eu graças a Deus, pelo carinho até excessivo de meus avós e tios – coisas que não pedi –, tive a noção da vida no sentido de que tudo tem seu lado bom e ruim. Eu sentia a vida... quer dizer, eu não sabia, me enganaram diziam me que a vida era um sorvete. Não era. Eu fui trabalhei como operária na Clipper [...] (FRANCO, entrevista para jornal *O estado do Paraná*, 1985, s/p).

Essa mudança de rotina, obrigando-a a trabalhar como operária para sobreviver em São Paulo, faz parte de um novo momento de sua vida, levando-nos a crer que a artista queria se libertar de toda aquela bolha que a protegeu durante tantos anos quando viveu em Curitiba. Em uma conversa com o jornalista José Carlos Fernandes, Violeta Franco conta como um dia decidiu se separar e partir para São Paulo: “Lembro do dia em que falei para o meu irmão, não quero estar sob a tutela de ninguém. Vou criar uma Dinastia”; ela, sempre muito decidida, assim o fez, se “libertou” da tutela do marido, dos tios e dos avós e resolveu viver por si (FRANCO in FERNANDES, *Jornal Gazeta do Povo*, 1998, p. 02). No entanto, como “a vida não era um sorvete”, no início foi difícil dela se habituar com a vida solista e de trabalhadora. Os “fleches” dessa etapa crucial de sua vida atingem certamente a poética e estética de suas obras – como podemos perceber nos dois últimos retratos analisados. O autorretrato e o retrato do filho, devido à utilização das cores, formas e texturas, sugerem fortes indícios sentimentais. Talvez a produção deles não tenha sido exatamente neste momento crítico e solitário de sua vida; no entanto, certamente devem lembrar algumas memórias “sombrias” que ela viveu quando esteve longe dos filhos em São Paulo.

Essas características podem ser notadas ao se observar os tons de azul e ocre, cores que deixam as pinturas com aspecto denso, em uma atmosfera carregada, triste⁴⁷. O seu sorriso forçado e olhar longínquo (Figura 5, p.97) pode acusar a saudade e desdém perante a vida solitária e a penúria material⁴⁸. As manchas que perfazem toda sua região facial sugere nitidamente o estado de espírito “conflituoso” da artista que, de um lado, estava vivendo algo diferente, segundo sua própria tutela, e do outro a angústia e nostalgia de lembrar da terra natal, de seus filhos e avós.

O retrato de seu primogênito (Figura 6) tem aspectos semelhantes, a região facial é ainda mais carregada com os tons de azul, uma cor fria, gelada, sugerindo o sofrimento do menino diante de alguma coisa, no caso, da ausência de sua mãe, que estava em São Paulo. Os olhos, ladeados de cores escuras e olhar sereno, demonstram sofrimento; contudo, o sorriso “sublime” e espontâneo denota a sua

⁴⁷ Esse recurso é recorrente nas obras expressionistas, podendo ser observado em várias composições de artistas como Edward Munch, Emil Nolde e até mesmo Pablo Picasso em sua Fase Azul.

⁴⁸ Palavras usadas por Fernando Bini, descrevendo a situação financeira difícil da artista no período que residiu em São Paulo (BINI, 2013, p. 17).

força. Afinal, era o mais velho, de certa forma, tinha que “cuidar” da irmã Judith, que estava lá com ele em Curitiba.

A textura, com traços rígidos ao fundo, possivelmente está enunciando o sentimento de impotência da artista perante a situação, que no momento apenas observa e registra sua insatisfação. As impressões deixadas por essas cores e textura tornam-se relevantes, pois, de certo modo, são os dados mais concretos deixados por Franco sobre aquele momento. Nessa perspectiva, a maneira como as formas, texturas e cores são trabalhadas trazem características relevantes para a análise da obra. Ademais, sobre a importância das cores na arte, Lilian R. M. Barros, lembrando Kandinsky, ressalta: “A cor para Kandinsky era um fenômeno que permitia a evocação das emoções numa linguagem universal, relacionando-se a movimentos, temperaturas e sons musicais” (BARROS, 2006, p. 50). É com base nessas possibilidades, das cores transmitirem aspectos emocionais, vividos ou percebidos pelo artista, que se pode defender tal interpretação.

Além disso, a artista apropria-se da “realidade” que a cerca resignificando-a, pois não é só a sua, e sim a de boa parte dos trabalhadores imigrados para São Paulo, que igualmente a ela ficaram longe de seus familiares.

É assim que sua obra acabou agregando um aspecto voltado para o social, pois, apesar de representar em suas obras a avó, os filhos e a si mesma, foi esta a maneira que encontrou para demonstrar não só a sua vivência, mas também a dos colegas operários, que trabalharam com ela na Clipper, e que juntos levavam uma vida, em certos aspectos, muito semelhante à de outros cidadãos que vieram tentar a sorte em São Paulo.

Capítulo III

3. ARTE E POLÍTICA: O ENCONTRO ENTRE “VIOLETA” E OS INTELECTUAIS PAULISTAS

Passados os primeiros anos de sua partida à capital paulista, aos poucos Violeta Franco começa a melhor se adaptar e aproveitar o que a cidade poderia lhe proporcionar. No início da década de 1960 ela abriu uma escolinha de arte anexa à Escola Chapeuzinho Vermelho. Foi em São Paulo que conheceu artistas e intelectuais como Tarsila do Amaral e Geraldo Ferraz, realizando também suas primeiras exposições no estado (MATEVSKI, 2006, Gazeta do Povo; BINI, 2013, p. 17 e 110).

Em São Paulo, Violeta, casada com o intelectual e jornalista Samuel Felix da Cunha, conhece artistas da Vanguarda modernista como Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral, intelectuais como José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz e Pietro Maria Bardi, Diretor do Museu de Arte de São Paulo - MASP. Lá faz suas primeiras exposições individuais e abre uma escolinha de arte anexa à Escola Chapeuzinho Vermelho que, no final dos anos 1950 era um colégio da moda em São Paulo (BINI, 2013, p. 17).

Sem dúvida, a cidade de São Paulo foi um local que proporcionou muitas oportunidades para a vida profissional e pessoal da artista, desenvolvendo de modo notável várias contribuições para sua composição pictórica, por meio de novos temas, do acesso a novos movimentos artísticos e, especialmente, do envolvimento de suas obras com a política da época, como será possível observar na sequência.

O crescimento que ela teve naquele lugar, com o acesso ao Museu de Arte de São Paulo, conhecendo artistas marcantes da Arte Moderna paulista, bem como intelectuais de estimada relevância para o Brasil da época possibilitou o crescimento e amadurecimento de sua produção. Foi exatamente nesse período que ela realizou sua primeira exposição, individual, na Biblioteca Municipal de Santo André, no ano de 1966.

Em um depoimento concedido a Ivana Carvalho, em 1981, a artista, quando indagada sobre sua participação nos movimentos artísticos e no teatro na década de 1960 na cidade de São Paulo, responde:

Foi a mais dolorosa e a mais vivida. Talvez a que marcou mais a minha vida. Quer dizer, magoou mais e formou a pessoa que sou hoje. Mais que a minha infância, mais que a minha adolescência, eu acho. Talvez pelo meu próprio despreparo e pela felicidade de encontrar [...] talvez eu não tenha participado ativamente desses movimentos. Eu convivi com pessoas que participaram de vários movimentos. Então, eu estava no meio do bolo (FRANCO in *depoimento a Ivana Carvalho*, 1981, p. 01).

Mesmo não participando ativamente dos movimentos artísticos, Violeta Franco inclui à sua experiência profissional e pessoal aspectos que enriqueceram a sua vivência e produção. Essa fase, dolorosa, tornou-se, simultaneamente, a mais interessante, pois o círculo de amigos que ela integrou, de certo modo, fez com que superasse as dificuldades e amadurecesse sua carreira. Foi a forma encontrada para sobreviver em um local inicialmente hostil, mas que, aos poucos, a acolheu. Viveu no meio de artistas como Flávio de Carvalho e de atrizes como Ruth de Souza, que além de conhecidos se tornaram pessoas próximas, amigas de verdade. “[...] Eu era muito mimada por eles. Eles tinham medo que me acontecesse alguma coisa. Deles talvez fosse a mais jovem, 25 anos, com dois filhos, desquitada de um pintor que eles já conheciam, o Loio-Pérsio”. Todos esses fatores tornaram essa época menos amarga e mais produtiva, fazendo-a crescer como ser humano e artista (FRANCO in *depoimento a Ivana Carvalho*, 1981, p. 02).

No entanto, nem tudo foi fácil durante sua estadia em São Paulo; a partir de 1964, com o golpe militar, teve início no Brasil um processo de censura à imprensa, à música e à arte. A censura no Brasil, nos primeiros anos da ditadura militar, vai ocorrer de modo menos brutal, em que se estava preocupado com outros problemas, dando assim um certo espaço para a produção artística e cultural de esquerda. Sobre isso Artur Freitas destaca: "Pois antes, entre 1964 e 1968, como notou Roberto Schwarz, os governos militares, então voltados para outras preocupações, curiosamente permitiram circulação pública de produção cultural de esquerda ou esquerdizante", isso se torna um aspecto curioso devido à ditadura no Brasil ser considerada de direita. Possivelmente, tal fator deve ter dado fôlego a esses tipos de representação, culminando no enrijecimento do regime posteriormente (FREITAS, 2007, p. 08-09).

Decerto, a censura existiu nesses primeiros anos de regime, especialmente as formas mais gritantes e agressivas que se levantavam contra a

política vigente; contudo, o período de maior proibição aos modos críticos de produção artística e cultural ocorreu no final da década de 1960.

Neste período, criou-se um cenário favorável às relações entre arte e política, marcado pelo desenvolvimento das neovanguardas⁴⁹ internacionais e pela retomada da figuração, até culminar na arte conceitual, influenciando, inclusive, no Brasil. As produções artísticas eram então desenvolvidas com vistas aos arranjos históricos, sociais e culturais, sempre de cunho crítico para com os acontecimentos desse contexto, especialmente para com o regime político e o *status quo* (RIBEIRO, 1998, p. 166-167).

Franco, nesse período, após 1964, também não ficou isenta de sentir na pele as transformações que envolviam a política e a censura da liberdade de expressão, na imprensa e nas artes. Como já mencionado, no início da década de 1960, ela atuou como professora de desenho, sendo que “a escolinha, por coincidência, também era uma garagem [...]” anexa à Escola Chapeuzinho Vermelho, de Miriam Xavier, fechada em 1964, após a tomada do poder pelos militares (FRANCO, 1978, p. 08; BINI, 2013, p. 17). Sobre isso, Franco destaca:

A Miriam tinha uma escola, na época a mais badalada de São Paulo, que era o Chapeuzinho Vermelho, onde todos os filhos de intelectuais estudavam. Ela tinha um método revolucionário. E Eu fiz uma escolinha lá. Utilizei o método Segall (FRANCO in *depoimento a Ivana Carvalho*, 1981, p. 08).

Nessa perspectiva, dá para compreender qual o motivo que levou ao fechamento da escola a partir da vigência do novo regime político. Provavelmente, os métodos utilizados pela escola e o público derivado de intelectuais, talvez ligados aos movimentos de esquerda, motivaram o seu fechamento, prova essa de que a ditadura militar, já no seu início, pratica a censura e a repressão daquilo que perturba a sua autoridade.

Em 1968, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), a censura do regime militar fica mais intensa, tornando a liberdade de expressão que ainda restava praticamente nula. Foram violados inúmeros direitos constitucionais; o AI-5 estava acima da constituição, pois concedeu ao executivo uma gama de poderes que eram restritos,

⁴⁹ "As neovanguardas – heranças tardias das vanguardas históricas do início do século XX –, foram impulsionadas pelos discursos direcionados para uma ação programática provocativa que visava o questionamento do *status quo* e a construção de uma nova ordem estética, política e social" (RIBEIRO, 1998, p. 167).

possibilitando a implantação de práticas muito mais nocivas à liberdade de expressão (DOMINGUES; PINHEIRO; LIMA, 2008, p. 33).

[...] o AI-5 fazia parte de uma estratégia da chamada “linha dura” do regime militar que se encontrava descontente com os rumos da política brasileira. Composto por 12 artigos que instauraram um regime de exceção ainda mais violento do que aquele que estava em vigor, o ato conferiu poderes excepcionais ao Executivo e praticamente eliminou todas as liberdades individuais e institucionais ainda existentes no País (DOMINGUES; PINHEIRO; LIMA, 2008, p. 33).

Violeta Franco, nessa época e posteriormente, na década de 1970, produz alguns trabalhos que trazem uma temática crítica de cunho político, que pode ser resultado dos tempos de subordinação do regime militar. Segundo Fernando Bini, a artista viu amigos desaparecerem ou serem obrigados a saírem do Brasil. Esses momentos que, certamente, deixaram Franco reflexiva, deram origem a trabalhos como “Janela nº1” – já introduzida neste trabalho, no capítulo I para exemplificar a aplicação do conceito de representação, apropriação e ressignificação – que, segundo a cronologia de sua obra, deve ter sido pintada em 1968 (BINI, 2013, p. 17).

Quadro emblemático do final deste período paulista é "A Janela", sem data (c. 1968), realizado nos chamados anos de "chumbo" da história recente do Brasil. Artista e intelectual consciente, Violeta viu muitos dos seus amigos desaparecerem ou serem obrigados a deixar o país, e isto não foi ignorado por ela que sempre produziu uma obra muito ligada à sua própria experiência. "A Janela" aparece como uma tentação de ausência, algo perdido, talvez surgida do silêncio e da recusa. O mundo estava escuro lá fora, sombrio e terrível, também para Violeta, inclusive da penúria material (BINI, 2013, p. 17).

A partir do relato de Bini, e tendo em vista o que ela mesma dizia sobre sua inquietude, não é surpresa que a artista tenha produzido obras emblemáticas em torno do que sentiu e viveu em São Paulo aos pés da ditadura e de seus atos de repressão – que talvez não a tenha afetado diretamente, fisicamente, mas que esteve em torno dela – na coerção ideológica e na supressão de seus amigos.

Em meio a tantas situações adversas que envolveram a repressão, a liberdade de expressão, especialmente nas artes, e o florescimento de movimentos sociais de esquerda, que de algum modo buscavam resistir ao autoritarismo nas artes, surgiram os termos "contra-arte" e "arte de guerrilha", cunhado pelo crítico

Frederico Moraes, que segundo Artur Freitas, se constitui, talvez, como a mais importante das ficções estético ideológicas do teórico (FREITAS, 2007, p. 11). O Crítico pretendeu com essas expressões descrever os modos combativos da nova geração de artistas cariocas e residentes no Rio de Janeiro, também conhecida como "geração AI-5" (FREITAS, 2007, p. 03-04). Apesar de Moraes utilizar o termo para designar os artistas do Rio de Janeiro, a sua intenção de descrever a atitude de "guerrilha", da arte nesse período, também pode ser vista em artistas de outros estados, como é o caso de Violeta Franco, que de maneira metafórica deixou evidenciar em suas produções a sua insatisfação perante o que lhe estava posto.

A obra "Janela nº1" (Figura 1) merece uma análise⁵⁰ que tente questionar os seus possíveis significados, não só para Franco, mas também para a sua época, pois a ditadura militar e o AI-5 são acontecimentos históricos que ainda perfazem a memória coletiva dos brasileiros. Propõe-se, assim, uma reflexão sobre as relações entre seus significados e os elementos estéticos que foram utilizados como recursos para comunicar, mesmo que de forma oculta ou metafórica, o que estava ocorrendo no momento histórico na qual foi pensada e executada.

Nessa perspectiva, pode-se verificar que a imagem se utiliza de cores intensas; o verde escuro envolve boa parte da composição, perfaz todo o fundo da imagem, desde o lado direito até o esquerdo, de cima para baixo, sendo que em alguns pontos atravessa pelo meio – nos frisos da janela –, passando sobre o tom azul intenso, que completa a imagem na parte central da obra e um azul de tom ainda mais intenso do que o verde que o ladeia. Além dessas duas cores predominantes, é possível perceber um tom de marrom que foi sobreposto ao azul, formando-se zonas mescladas deste azul com o marrom, como se fossem manchas e/ou infiltrações. Tanto na área verde, como na azul, parece que havia um fundo, pintado em azul claro, sendo que sobre esse fundo foram sobrepostas as camadas de azul na parte central e de verde nas partes laterais

Ao se observar a imagem destacam o uso das cores, devido à simplicidade da composição, que representa apenas um elemento como tema principal. A cor azul claro dá uma sensação de translucidez em alguns pontos da imagem, como se a barreira de cores intensas fossem rompidas por partes menos

⁵⁰ A análise a seguir é baseada no método desenvolvido por Erwin Panofsky (Iconologia), já utilizado nas leituras de imagens anteriores (PANOFSKY, 2012, p. 50-4).

carregadas. Parece que esses pontos são mais luminosos, e que o restante da zona em azul está sob uma sombra. Percebe-se, ainda, que há dois grupos de linhas na composição do desenho; algumas são sinuosas, orgânicas, e outras retilíneas. A intersecção das linhas forma dois retângulos completos, dois retângulos incompletos e duas formas mistas, com linhas circulares e retilíneas que, juntas, sugerem um semicírculo.

A pintura utiliza-se da técnica a óleo, o que possibilita a formação de uma textura – devido à tinta ser mais pastosa – de acordo com as direções que foram seguidas pelas pinceladas. Alguns pontos apresentam rachaduras da tinta, provavelmente devido ao tempo, e até mesmo algumas pequenas partes parecem estar descascadas, ficando esbranquiçadas, evidenciando o fundo da tela. Provavelmente, houve ali uma camada de tinta branca, realizada antes da sobreposição das demais cores.

A imagem representada na pintura é bastante objetiva, simples, rápida de ser identificada; trata-se de uma janela, feita de madeira, com borda arredondada. Uma janela comum, sem muitos detalhes, apresentada de maneira fechada, com vidros transparentes que possibilitam notar a escuridão ao fundo. Não é percebida nenhuma personagem humana; é uma obra singela, até mesmo monótona, pois não apresenta muitas variantes, “é uma janela e pronto”, que traz além da ilustração significados simbólicos implícitos na própria imagem⁵¹. A imagem foi representada como se a artista estivesse aplicado um pequeno *zoom*; não dá para saber se a janela está ladeada pela parede, ou se o verde que a envolve é parte dela, que continua nos suportes retilíneos que seguram a vidraça. Ela foi cortada, não se pode saber se é longa, verticalizada, ou se termina logo abaixo de onde ela foi enquadrada.

O contexto no qual esta obra foi executada, segundo Bini, é provavelmente no ano do Ato institucional (AI-5). Essa ocasião possibilita uma infinidade de significações, que podem estar metaforizadas na "singela" janela. "A janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior"; dessa forma, pode de algum modo representar aquele mundo que estava em

⁵¹ Sobre a questão da imagem trazer um pensamento visual que, muitas das vezes não é um pensamento verbal, Mendes destaca: “se há um pensamento visual, não é apenas um pensamento verbal que se vale oportunisticamente de vetores visuais complacentes, mas um pensamento que só pode perfazer-se adequadamente de modo visual (MENESES, 2012, p. 251).

transformação, e que não tinha espaço para algumas ideias, opiniões, que estavam ocultas dentro da consciência da artista (FERREIRA, 2013, p. 109).

Não é possível saber se a janela é uma visão de fora para dentro, estando a luz da casa apagada, ou se é a visão de dentro para fora, de alguém que não consegue visualizar aquilo que está lá fora. Talvez pelo medo? Ou ainda preso em uma condição de sufoco, a partir da qual é melhor não ver o que acontece? São várias as possibilidades, mas o que é mais intrigante na composição é o tom de verde, que ladeia toda a parte escura; parece até a cor da farda de um militar, que por intermédio de suas mãos deu “vida” aos massacres e à censura, “representada” pelo azul “sombrio” ao centro da janela, sugerindo a limitação do pensar, da verdade e da liberdade de expressão.

O aspecto arredondado na parte superior da vidraça até sugere o tronco sólido do soldado, seguido do azul gélido que, por analogia, poderia simbolizar a parte interior do seu corpo, com um coração duro, gelado, imerso na opressão que o faz forte. Ou, ainda, pode dar a ideia de solidão e opressão: a pequena janela – o cidadão – diante de todo aquele processo taciturno gerado pelo AI-5, que não tinha espaço para a liberdade, para a expressão destemida, mas que, lá dentro, no fundo da janela, nos pequenos espaços de tonalidades mais claras, que sugerem a translucidez, guardam a esperança, o sentimento e o desejo de sair, de se libertar.

É evidente que as possibilidades de significados, intrínsecos na imagem, são múltiplas e podem despertar diferentes interpretações. No entanto, existem alguns fatos que permeiam todos esses significados sugeridos, e que podem de alguma forma tornar válido qualquer um deles. Entre esses temos o contexto histórico no qual a obra foi criada, destacando-se a ditadura e a sua “linha dura” adotada a partir do AI-5 (DOMINGUES; PINHEIRO; LIMA, 2008, p. 33).

Acima de tudo, a tela, além de trazer o que a artista via e como ela se sentia, simultaneamente, pode conter a representação de como a sociedade estava naquele momento histórico e, de algum modo, como eram suas práticas sociais em contraposição ao sistema político da época. Bini afirma que, neste contexto, Franco viu vários de seus amigos sumirem ou sendo exilados, passando, inclusive, por uma penúria financeira na vida pessoal (BINI, 2013, p. 17). Todo esse contexto pode justificar os significados que foram sugeridos, que envolvem a força do regime militar, representado pela cor verde, muito próxima da tonalidade da farda dos

soldados, o medo a partir da janela fechada, na defensiva, e a censura e a opressão, simbolizadas pela escuridão com o tom de azul turvo que está colorindo o centro da janela.

Na década de 1970, existem outros trabalhos emblemáticos que podem conter influências do período em que a ditadura esteve vigente no Brasil. O primeiro é uma composição de 1975 intitulado "Pássaro" (Figura 8), na técnica de desenho, pintado com lápis de cor, em tamanho pequeno (23,5 x 32,3 cm). É um trabalho que merece atenção, sendo que uma análise sobre ele pode levantar mais algumas reflexões sobre o que se passava na época de sua criação, tanto nas questões coletivas que envolviam a artista como as especificidades de sua vida individual.



Figura 8 - Pássaro, Violeta Franco, 1975, desenho s/ tela - Acervo do Museu Municipal de Arte de Curitiba; Fonte: Catálogo da exposição " Violeta Franco: a 'Garaginha' e a arte moderna no Paraná, p. 60.

Ao observar-se o desenho se percebe a utilização integral de linhas sinuosas e formas circulares que se entrelaçam em vários locais diferentes, dando uma ideia de movimento; um movimento que, pelas direções das linhas, parece repetitivo, insistente, contido. As linhas circulares estão sobre todo o espaço do

desenho, formando espirais que se sobrepõem uns aos outros e que, à medida que se sobrepõem, ficam menos intensos, parecem se diluir. Os contornos mais incisivos se concentram na figura principal, em tom de preto, ficando menos intenso na medida em que se expande, passando para um tom cinza e marrom.

O desenho tem seu fundo em tons claro de amarelo, sem o preenchimento de outras formas. Já a figura principal está colorida por um tom de amarelo queimado, passando para um azul acinzentado e alguns detalhes em marrom. O desenho e as linhas espiraladas que brotam dele preenchem o espaço de maneira harmônica, equilibrando a obra.

A imagem não apresenta muitos elementos figurativos, temos somente a representação do pássaro que se coloca do lado esquerdo, grande, se alongando além do centro horizontal da folha onde foi desenhado. Os traços da cabeça e do bico são nítidos, com contornos em preto, espessos, na medida em que vão delineando o corpo do pássaro perdem parte de sua intensidade. As asas do pássaro são suprimidas, parecem retraídas, podadas, e a cauda articula-se com as linhas espiraladas que brotam do seu corpo, quase todas sem início e sem fim.

Nesta época, década de 1970, a artista já tinha retornado para Curitiba e a ditadura militar ainda era vigente no Brasil. Ela encontrou uma cidade "acomodada"⁵² do ponto de vista artístico – esse tema será aprofundado no capítulo IV –, ficou angustiada, sendo que a falta de inquietação do pintor paranaense deixou-a estarecida (BINI, 2013, p. 17). É considerável destacar que nessa época a artista já havia desenvolvido uma arte mais madura e autêntica, tendendo para a abstração, libertando-se do Expressionismo "carregado", anteriormente explorado; por isso o uso de cores menos densas. A luminosidade de sua paleta e a suavidade de suas linhas, no entanto, não escondem o momento pelo qual estava passando, ainda predominando a ditadura e sua insatisfação com o cenário artístico local. Isso pode ser notado pela pouca variação nas cores, com tons ocres e neutros que passam a sensação visual de algo monótono, pouco alegre⁵³.

O cenário angustiante encontrado por Franco no seu retorno a Curitiba e o ambiente político nacional no qual estava inserida possivelmente influenciaram na

⁵² É importante destacar que, devido a sua experiência agitada em São Paulo, Franco encontrará um ambiente mais calmo, artisticamente, em Curitiba; esse choque de contextos pode ter lhe dado a sensação de comodismo da arte local, contudo, talvez esse cenário não esteja de tudo pacato as manifestações modernas da arte.

⁵³ A questão da sua maturação poética e estética será amplamente debatida no capítulo IV.

produção de sua obra. Em um de seus relatos Franco (1985, p. 02) comenta que trabalhava para se libertar; e no momento que produziu a obra "Pássaro" talvez quisesse se libertar do "comodismo" que estava instaurado em Curitiba e dos efeitos desastrosos que a ditadura causou no país, principalmente depois do AI-5 –"O AI-5 deixou cicatrizes permanentes na sociedade brasileira" (DOMINGUES; PINHEIRO; LIMA, 2008, p. 35). O pássaro, segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, para o taoísmo⁵⁴ pode ser entendido como libertação do peso terreno (CHEVALIER, 1986, p.154).

Deste modo, o animal pode estar relacionado ao anseio que Violeta Franco apresentava em se libertar de todo o peso terreno que envolvia sua sociedade, como a ditadura e a "falta de inquietude em Curitiba". No entanto, as espirais, segundo Chevalier, podem significar um movimento circular, por tempo indefinido (CHEVALIER, 1986, p.479). As espirais do desenho envolvem o pássaro em um movimento repetitivo e, por sugerir um movimento indefinido, que não transcende o espaço onde foi representado, podem indicar que ele está preso, que não consegue sair do lugar. Talvez por isso suas asas tenham sido desenhadas de maneira reprimida, ausente.

Em entrevista, Violeta franco destaca que as linhas circulares envolvendo o pássaro, nesta composição, prende-o em uma espécie de grafismo, sendo ele só um fator técnico, ou seja, um recurso visual de experimentação (FRANCO, 1985, p. 03). Mesmo a artista admitindo que fosse um fator técnico, ela afirma que o pássaro está preso numa sequência de grafismos. Essa atitude, mesmo que não proposital, pode ter sido usada pela artista, de modo inconsciente, para representar algo que estava implícito naquele contexto. Sobre a interpretação desses valores simbólicos agregados à obra, Panofsky ressalta: "A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele tentou expressar)" (PANOFSKY, 2012, p. 53). Nesse sentido, aquilo que o artista utiliza pode estar atrelado de maneira inconsciente a significados simbólicos que podem não ter sido pensados, mas que convenientemente se aproximam muito do contexto histórico no qual a obra foi elaborada.

⁵⁴ O Taoísmo é uma filosofia criada em 604 a. C por LaoTse. Toda a filosofia gira em torno do *Tao*, termo que significa "caminho" (CORDEIRO, 2009, p. 5).

Ao analisar o significado simbólico atribuído ao pássaro – libertação do peso terreno – pelo dicionário de símbolos e a forma como a artista se apropriou dessa figura para, talvez, representar, por intermédio das linhas que o cercava, as limitações em que se encontrava, é coerente considerar os fatos ocorridos naquele contexto. Em primeiro lugar o pássaro, elemento gráfico usado pela artista para representar o indivíduo ou a sociedade, não conseguia se libertar das amarras – espirais – que envolvia o cenário artístico monótono, devido à falta de inquietude do artista paranaense (FRANCO, 1978, p. 09). Em segundo lugar, temos a política agressiva causada pela censura às artes e aos demais meios de comunicação, a partir do enrijecimento do regime militar. Nessa perspectiva, por mais que a artista insistisse, por meio da sua arte, da sua inquietude, na tentativa de transcender esse contexto, ele ainda se encontrava no mesmo cenário fastidioso. Contudo, sua iniciativa destemida e insistente continuava tentando superar esses paradoxos, que permeavam sua "realidade". Essa atitude pertinaz pode ser percebida na obra por intermédio das repetidas linhas circulares, dispostas em espirais, que, aos poucos, são diluídas. Essa dissolução poderia representar a ineficiência, ao longo do tempo, de suas constantes tentativas de se libertar e, além disso, de libertar a própria sociedade em que estavam essas limitações.

Relacionado a este mesmo contexto e à temática da ditadura militar existe um outro trabalho de Violeta Franco, de 1977, sem título, (Figura 9), criado a partir da técnica de aquarela sobre papel. Por trazer figuras intrigantes, merece uma leitura e análise detalhadas.

Esta pintura apresenta fundo branco, realizada em um espaço pequeno, em uma folha de tamanho A4. As cores são suaves, possibilitadas pela técnica de aquarela, utilizando a diluição da tinta a partir da água. Olhando a composição se vê o predomínio do Azul Royal, do Amarelo Primário e do Verde Escuro, fora o fundo branco, sem pigmento, proporcionado pela cor do papel na qual foi criada. Além dessas cores é possível notar o alaranjado, o marrom, o violeta e o vermelho vinho.

As linhas são todas sinuosas, parecem saltar do lado inferior esquerdo, subindo para o superior direito. A maioria delas são linhas abertas, complementadas por uma área preenchida pela cor; do lado esquerdo há uma sequência de linhas onduladas, que formam o cabelo de uma personagem feminina disposta nessa parte da pintura, representando a metade de sua cabeça.



Figura 9 - Sem Título, Violeta Franco, 1977, aquarela s/ papel, 33,1 x 22,3 cm - Acervo Municipal de Arte de Curitiba - MuMA.

Focalizando o lado esquerdo, onde é possível ver a forma da cabeça da personagem, percebe-se que existe uma "barreira", pois ainda teria espaço para completar o outro lado da cabeça e demais motivos que são podados à esquerda da composição. No entanto, a artista rompe com a representação imediatamente a partir desse ponto. Essa atitude, sem dúvida, é intrigante e repleta de possibilidades, levando o espectador a imaginar qual foi sua intenção ao decidir por esse enquadramento. Contudo, a obra de arte, por se tratar de uma forma de representação subjetiva, que agrega muitos outros aspectos além do contexto, como a criatividade, a crítica e a reflexão do artista, nem sempre é possível chegar a conclusões fixas e a respostas imutáveis, possibilitando uma análise que se baseia nos fatos daquele contexto e momento, assim como nas relações interpessoais da artista, mas nunca uma análise final e inquestionável.

Uma característica técnica que se torna curiosa nesta representação é que no uso da aquarela sobre papel, devido à dissolução da tinta com água, a cor, quando entra em contato com o papel, expande, mesmo em pequenas quantidades. No caso dessa pintura, as cores expandem-se só para o lado direito; no esquerdo parece que foi colocado um obstáculo, fazendo com que a tinta não pudesse expandir e que as linhas e figuras representadas fossem bruscamente interrompidas.

O rosto delicado da personagem aparenta estar chorando, pois sai do seu olho uma singela mancha, provavelmente uma gota de lágrima; ela externa uma aparência triste e reflexiva. As linhas e formas que saem da lateral da sua cabeça, prolongando-se para o lado oposto da folha, em analogia, assemelham-se a um emaranhado de pensamentos, ideias e sentimentos, que surgem de baixo para cima da esquerda para direita, dinâmicos e vigorosos.

Ao imaginar a continuação desta pintura, a partir do local onde ela foi interrompida, seria possível visualizar, além da cabeça e do pescoço, o tórax – para tanto, propôs-se aqui um esboço do desenho, tomando a liberdade de sugerir a parte que foi interrompida pela artista – observe-se a Figura 10.

As linhas que seguem em direção à sua cabeça, se forem prolongadas, na tentativa de desvendar de onde elas surgiram, dariam exatamente sobre o lado esquerdo do tórax, sobre o seu coração. Além disso, as cores dessas linhas, que representariam os pensamentos, ideias e a reflexão, sairiam de cima do seu coração, sendo que o mais interessante é que tais cores são justamente as da bandeira brasileira, o verde o azul e o amarelo, induzindo a pensar que ela externava o seu patriotismo, o amor ao seu país, e os constantes pensamentos de valorização e reconhecimento que tais motivos poderiam suscitar. As formas onduladas e sinuosas – como a que se encontra no lado superior direito em verde – assemelham-se até mesmo com uma parte da bandeira, quando ela está hasteada e se movimentando com o vento no topo do mastro.

Nesta época, a artista vivia na cidade de Curitiba, já havia iniciado sua fase dedicada à flora, e o país ainda vivia sob a ditadura (BINI, 2013, p. 22). A situação que a artista encontrara o Paraná, sem muita novidade no campo artístico (FRANCO, 1978, p. 09), e a situação política podem tê-la deixado descontente, externando a partir dessa obra não só sua insatisfação mas a de todos aqueles que

como ela queriam superar o comodismo nas artes paranaense e a situação política nacional. A temática adotada em suas composições, nesse contexto, era a do estudo do comportamento da América Latina, valorizando a fauna, a flora e as cores brasileiras (FRANCO, 1985, p. 02-3). No entanto, por vezes ela volta a representar em suas composições fatores que a intrigavam, casando a sua nova temática com seus anseios “ideológicos”, como fez também com a obra “Pássaro”. Por certo, a ditadura vigente no Brasil talvez tenha dado as condições para que a artista criasse essa última obra analisada (Figura 9).

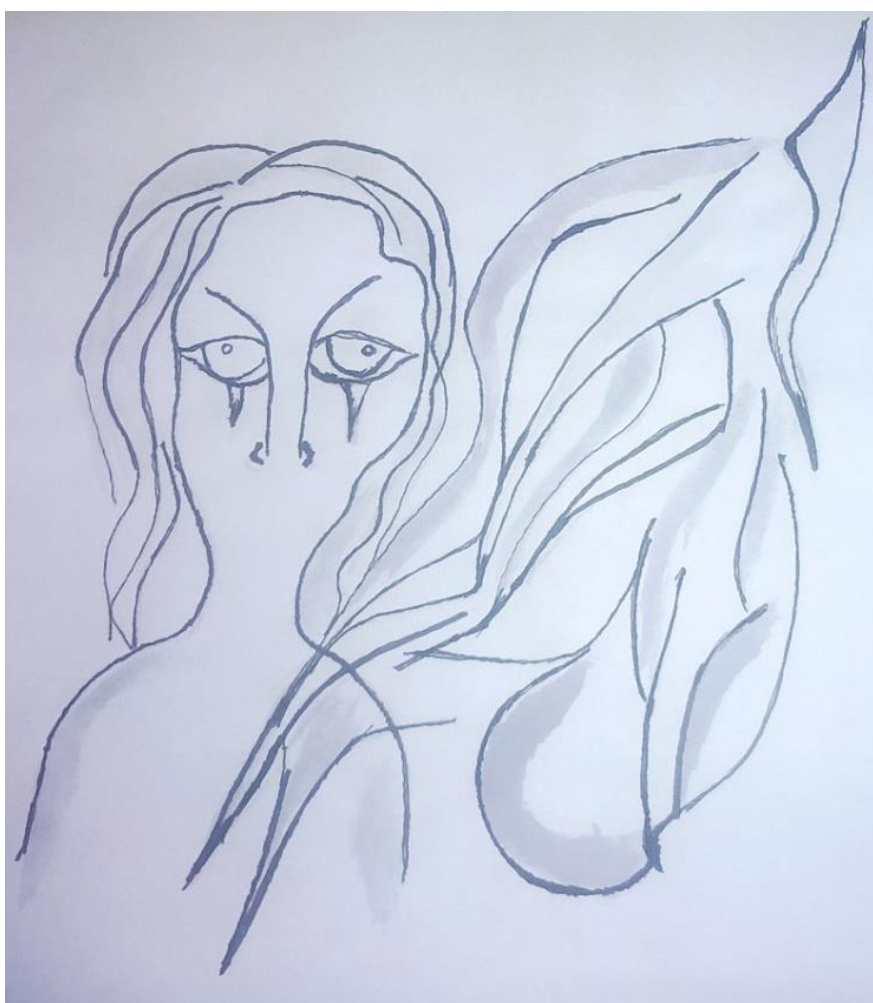


Figura 10 - Esboço e continuação do desenho a partir da obra de Violeta Franco
- Nanquim s/ Papel 33,1 x 22,3 cm

Analisando pausadamente todos esses aspectos que envolviam suas vivências, a partir das imagens sugeridas na pintura pode-se fazer algumas ponderações e ligações entre os motivos apresentados e os aspectos históricos vivenciados pela artista e seu grupo social. Inicia-se pela lágrima presente no olhar da personagem, que, nesta circunstância de insatisfação perante sua sociedade, pode até ser a imagem da própria artista – ou então de uma anônima qualquer, que igual a ela tinha sua "voz" amenizada – perante alguns fatores que permeavam o Brasil e o Paraná.

Todas aquelas linhas que saíam debaixo para cima, supostamente vindas do coração e que se expandiam em direção à cabeça, com as cores da bandeira, podem representar o seu sentimento reprimido, de amor à pátria – não aquela reprimida, mas a que possibilitava a liberdade – e às suas belezas, às belas e vibrantes cores que entram em sincronia com a liberdade de expressão e a alegria, sufocada pelo regime político ditatorial. Bem como o cenário artístico paranaense que trazia muitos aspectos desagradáveis perante seus olhos, como a falta de atitude dos artistas da época. Sua obra tende, então, para uma temática que enfatizava a América Latina, a fauna, a flora e as cores brasileiras (FRANCO, 1984, p. 19). Além disso, há a barreira, imposta na pintura sobre o lado esquerdo, talvez simbolizando que um lado da artista estava preso, oculto perante a "realidade" que presenciava. Sobre essa relação da obra com o artista e o seu contexto social, a historiadora Sandra Pelegrini ressalta:

Ora, se a arte se constitui como um inegável produto da vivência humana, como poderia estar dissociada do contexto social e da história da humanidade? O artista é um homem que experimenta as agruras e as doçuras da vida, por conseguinte, não está alheio aos paradoxos da ambiência que o cerca, portanto, seu labor e sensibilidade também não podem ser desagregados do mundo onde ele se insere. Por esta razão, em conformidade com Meneses, nos afastamos das perspectivas analíticas da "sociologia da arte" e da "História Social da Arte" para não correremos o risco de enclausurarmos a produção artística em um universo desatrelado das experiências ordinárias do pintor e de seus observadores (PELEGRINI, 2013, p. 21).

Em consonância com o exposto pela autora, é notável como a vivência do artista e suas relações sociais têm impacto sobre a obra que ele produz. É a

partir de tais constatações que é possível defender as colocações salientadas na análise produzida acerca das obras aqui expostas. Afinal, como ressalta Pelegrini, o artista “experimenta as agruras e doçuras da vida”. Sendo assim, a partir dessas experiências são delineadas suas preferências temáticas e estéticas na busca da “representação” daquilo que ele interpreta, sente, deseja ou ressignifica.

De modo geral, ao fazer uma leitura de imagem, assim como as que foram aqui realizadas, a partir da caracterização dos elementos nelas encontrados, com a possibilidade de descobrir símbolos que apresentem significados, interligando-se ao contexto onde foram geridos, é possível encontrarmos relações entre as composições, o contexto histórico e as reflexões do artista. Dessa maneira, eles se caracterizam como indícios relevantes para a interpretação da obra, relacionando-se também com aquilo que o espectador consegue reter a partir de suas próprias vivências. A leitura de imagem, por mais que faça suposições, não tem teor meramente especulativo; ela baseia-se em fatos, símbolos e significados pré-estabelecidos.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Dessa forma, ao se fazer a leitura de imagens, vai-se além dos elementos puramente técnicos, nelas representados. Considera-se o seu caráter narrativo, temporal e a sua possibilidade histórica de narrar à história, partindo do seu contexto, e permitindo que ela se comunique com os fatos aos quais está relacionada.

Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos na verdade lendo "o que vemos", de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas (PANOFSKY, 2012, p. 58).

O contexto histórico é, assim, um dos aspectos geradores da interpretação, da identificação dos elementos da imagem, dialogando com as possibilidades de seus significados e intenções, sendo que o conjunto de formas,

linhas cores e motivos alinham-se com a vontade do artista em transcender seus ímpetos, por meio de uma linguagem que não é a escrita.

Outra questão a ser ressaltada é o modo como as produções artísticas, em especial a de Violeta Franco, trazem características que estão no âmbito de um determinado grupo social, defendendo de certa forma posições, ideologias e aspectos identitários. Nesse sentido, é pertinente trazer para o campo da arte, para melhor compreensão da mensagem trazida, o que Roger Chartier denominou como “lutas de representações” – que já foi abordado no Cap. I, na aplicação do conceito de representação na obra “Janela nº1”. Sobre isso, o historiador destaca a diferença entre a história das mentalidades, que trabalha com uma ideia universalizante ou homogeneizante do social, sem considerar os recortes e classificações sociais que são primados pela história cultural. Deste modo, ele define três modalidades de relação com o mundo social:

[...] de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p. 183).

Por certo, apropriando-se do conceito de representação trabalhado por Chartier, para compreender a obra como uma das múltiplas possibilidades de representar, não só as práticas do grupo ou do indivíduo que as produziu, mas suscitando ideias e aspectos identitários que os diferencia do(s) outro(s), é que podemos perceber as lutas de representações que as obras de Franco podem evidenciar. Sobre isso, é notável que a produção de Franco se estabelece como uma forma de externar a opinião dela e de seu grupo segundo o seu contexto social, demarcando as diferenças entre o grupo que ela integrava e o(s) grupo(s) que eram contrário(s) aos seu(s) modos de pensamento. Desde a “Garaginha”, no Paraná, a artista pertencia a um grupo que tinha como objetivo “instaurar” uma nova concepção de arte, tentando estabelecer as características e a identidade de um segmento de indivíduos que se encontravam insatisfeitos com os modos de produção artística presentes no cenário em que viviam. Queriam diferenciar-se das

concepções estéticas "ultrapassadas", propondo o novo, sendo que buscavam superar tais concepções, levando os demais a refletir sobre o que estava havendo neste contexto. Depois, em São Paulo, a artista continua a pertencer a um grupo de "cisão com o acadêmico" que, além de propor uma nova arte, desenvolveu uma crítica social e política, contra o regime militar, sendo que teve de criar artifícios diversos para burlar a censura estabelecida pelo AI-5 a partir de 1968.

Nessas duas perspectivas – ruptura com a arte acadêmica e crítica político-social contra a ditadura – observa-se que a artista participa de grupos que tentam "impor" práticas que estão atreladas a aspectos "ideológicos" e de identidade coletiva, representando uma maneira particular de ser no mundo, tornando esses indivíduos visíveis – como ressalta Chartier (CHARTIER, 1991, p. 183).

3.1. A obra de Violeta Franco e suas escolhas temáticas

A pesquisa da matéria e da cor que se sucede na obra de Violeta Franco é o resultado do encontro de dados reais, acontecidos, e de dados formais, uma dialética entre o real e o imaginário que logo tornam o tema dos quadros mero pretexto para a investigação pictórica (BINI, 2013, p. 21).

A arte, segundo Coli, se estabelece em nosso mundo por intermédio da cultura, do discurso, do lugar e das atitudes de admiração frente aos objetos do cotidiano (COLI, 2006, p. 12). Partindo dessa compreensão, é possível notar que a produção de Violeta Franco também está envolta pela realidade que a cerca. Ela traduz com sua obra dados e elementos formais – assim como assinalou Bini no fragmento acima – estabelecendo um diálogo entre o que ela vivencia e o imaginário.

Todavia, no desenvolvimento de suas obras, os dados que usa com o objetivo de representar o mundo vão se tornando cada vez mais tênues, enfatizando os elementos plásticos e seus significados ideológicos. Destacam-se, a partir desse momento, em suas composições, os dados formais, como a cor, a iluminação e a técnica, utilizando a temática da flora como um pretexto para aperfeiçoar e experimentar uma nova estética (BINI, 2013, p. 21-2).

A obra de arte diz muito sobre aquele que a produz, traz elementos do seu cotidiano, de sua vida. Segundo Araújo, as representações artísticas sempre revelam por inteiro os seus criadores, agem como autobiografias (ARAÚJO apud *Gazeta do Povo*, 1990). Violeta Franco, nessa perspectiva, transforma sua obra em

“flechas” daquilo que ela via como uma realidade, moldada por tudo o que estava diante de si. Sobre isso, a artista salienta, “não tenho a intenção de reproduzir uma realidade, senão a minha conturbada realidade, moldada pela realidade que aí está” (FRANCO *apud* Catálogo de Exposição Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1985). Sua obra apresenta-se como uma representação de si mesma, como uma leitura do mundo sob o seu olhar.

Nesse sentido, pode-se entender a composição pictórica como um processo, que passa por transformações, adaptando-se ao momento histórico individual e cultural de seu criador. Com Violeta Franco, esses processos de mudanças e transformações podem ser vistos como fases, pois ela não iniciou com uma obra tão colorida e luminosa, como a da fauna e da flora; pelo contrário, suas primeiras composições eram mais carregadas, com traços fortes, conquistados pela gravura. Faziam-se mais densas, com tendências para o Expressionismo (COLI, 2006, p. 12; ARAÚJO *apud* Gazeta do Povo, 1990).

[...] desde sua primeira fase, quando ainda transitava pelos caminhos da gravura, Violeta Franco de Carvalho projetava-se com decisão e perícia no âmago da obra que estava nascendo. A fase seguinte, já então pintura, indeterminava qualquer exterioridade, colocando-a entre as melhores expressionistas do Brasil (ARAÚJO *apud* Diário do Paraná, 1971).

Fica evidente que a artista passa por diferentes momentos em sua produção pictórica; deste modo, percebe-se que sua obra não é estática, se renova a cada época, desde a exploração da gravura, no período em que fez o curso de Poty Lazzarotto, passando pelo Expressionismo Alemão, quando se destaca pela afeição à figura humana, com a representação de vários retratos (MILLARCH, 1991 *apud* *Estado do Paraná*). No final da década de 1960 a artista inicia um novo trabalho, enfatizando as cores vibrantes (mais vivas) e a iluminação (que dava um aspecto de translucidez às tonalidades) fica mais evidente em sua obra (BINI, 2013, p.18- 22; NETO, 1996, p. 04).

Violeta também não ficou presa a um estilo artístico – o sombrio do início da carreira, influência do expressionismo alemão, deu lugar (sobretudo a partir dos anos 1980) a uma pintura de tom mais leve, mas ainda forte (RUPP, 2013, *apud* *Gazeta do povo*).

Os trabalhos da artista aos poucos deixam as tonalidades densas, e passam a apresentar maior leveza. Nessa época, a artista estava em uma fase de transição, como vimos na obra "Janela nº1" – em que as cores ainda são fortes e há um diálogo com as imposições da ditadura militar brasileira (BINI, 2013, p. 17). Em contraposição a esses trabalhos de cores escuras, ela começa a desenvolver uma pesquisa da flora brasileira, valorizando a paisagem e as cores do Brasil (BINI, 2013, p. 22).

Em 67, eu iniciei o trabalho da flora [...] Aí eu fazia pesquisas de formas de plantas, seccionava as plantas ao meio, estudava-as por dentro, pintava seu útero. Eu sentia nas plantas uma vida e também uma motivação para pintar, para compor (FRANCO, 1978, p. 11).

Sua estadia em São Paulo, o curso de história da arte realizado no MASP e seu contato com artistas e intelectuais do Modernismo Brasileiro trouxeram a Franco a necessidade de experimentação e de pesquisa. Ela vai, aos poucos, adotando a figura das plantas, em especial as flores e a cor, como elementos primordiais dessa fase que se constituía (BINI, 2013, p. 16-7).

A motivação para pintar as plantas, como ressalta a artista, advinda de uma suposta sensação de vida, transmitida por elas, talvez as tenha tomado como uma espécie de energia, pois as formas, linhas e cores das plantas atraíam o seu olhar e a inspiravam. Contudo, essa tendência à temática natural vai muito além da intuição e do desejo de representação de suas formas, pois se se analisar a trajetória da artista, a natureza/paisagem está presente desde sua infância, por intermédio de seu pai, cujo discurso valorizava as cores e riquezas naturais do Brasil.

Desde 1967/68 e ainda em São Paulo, começam suas pesquisas sobre a flora brasileira. A base para isso está na ocupação de seu pai, geólogo, naturalista, que enfatizava a necessidade de conhecer “o que é nosso”, a nossa paisagem, a nossa cor (BINI, 2013, p. 22).

A influência do pai sobre a obra da artista é algo recorrente, ocorreu primeiro a partir da indicação de leituras de romances de teor social e expressionista, o que possibilitou a sua produção expressional, carregada de sentimentos, como na obra “A Avó” (1963, Figura 4) e as gravuras do início de sua carreira (BINI, 2013, p. 15). Depois se prolongou a partir do discurso e ocupação

profissional de seu pai, pois como geólogo zelava pela natureza. Isso acabou incidindo-se nas figuras e fragmentos da flor, nos idos de 1960, como destaca Bini no fragmento acima, fazendo-se presentes até o final de sua vida. Talvez aquela sensação de vida que Franco dizia encontrar nas plantas tenha lhe trazido referências de suas próprias vivências, junto de seu pai; talvez por isso tenha insistido na representação dessas imagens.

A adoção da temática da flora, explorando cores radiantes, puras, próprias do Brasil tropical e a fragmentação das plantas, passou por um processo de transição, de desenvolvimento e de transformação. Esteve alinhada durante certo tempo com o Expressionismo Alemão, como já foi salientado pela crítica de arte Adalice Araújo, externando inquietude, agressividade e politização (ARAÚJO apud Gazeta do Povo, 1990, s/p).

Nas primeiras telas produzidas com a temática natural – plantas – Violeta Franco manifestava características bem semelhantes às do Expressionismo de *Die Brücke*, principalmente com o uso das cores densas e muito próximas do que representou na série de retratos – analisados anteriormente – produzidos no início da década de 1960. (FRANCO, 1985, p.01).

Em 1968 a artista produziu a obra “Natureza Morta, nº5” (Figura 11), pintada a partir da técnica de óleo sobre tela, sendo esta uma das poucas composições, na temática da flora, utilizando tal técnica. A pintura traz indícios da fase expressionista, com o uso de tons fortes e misturados, tendendo para a tonalidade ocre esverdeada. Comparada com a obra “A avó” (Figura 4), as tonalidades já se apresentam bem mais leves; embora o verde e o tom ocre, do fundo, sejam semelhantes, as tonalidades são clareadas, demonstrando mais luminosidade, além da textura e do traço continuarem apresentando o movimento percorrido pelo pincel e suas múltiplas direções.



Figura 11 - Natureza Morta, nº 5, (1968), óleo s/ tela, 50 x 58 cm - Coleção Myriam Xavier Fragoso

As formas exploradas por Franco, nessa fase, são sinuosas e demonstram expressividade, principalmente nas pétalas das flores: para a composição das mesmas, o pincel, carregado de tinta, deve ter sido batido rapidamente sobre a tela. O traço das linhas e o exagero na utilização da tinta para representação das flores sugerem agressividade e liberdade, enriquecendo o uso das texturas e valorizando o gestual, percebido pela impressão do movimento, uma característica recorrente em suas composições.

Esta tela tem como objeto principal a imagem de uma planta – mais especificamente uma flor – fixada num vaso simples, de cor branca, disposto solitariamente em um dos cantos da casa. A natureza expressada pela imagem da

flor parece aprisionada em um ambiente que não é o seu, sendo ela o único ser vivo enquadrado na composição. As linhas rápidas e agitadas, usadas para representar as pétalas, parecem revelar a inquietude da artista e também da planta, além do aparente estresse que ela – a planta – enfrentava naquele ambiente hostil, descontextualizado, estranho para a flor. A data da criação dessa tela, sem dúvida, pode nos dizer muito, pois igualmente a “Janela nº 1” (Figura 1), foi concebida no mesmo contexto de promulgação do AI-5⁵⁵. A planta isolada e envolta numa atmosfera artificial pode expressar a sensação da artista – e de sua sociedade – perante a ditadura militar e a opressão que viu seus amigos sofrerem nesse período (BINI, 2013, p. 17).

Ao observar-se a data, do lado superior direito, vê-se que foi representada em um tom de vermelho forte, lembrando o sangue. É possível pensar que ela tenha deixado a tinta escorrer propositalmente, indicando que a atmosfera na qual vivia estava se desfazendo? Ou que tanto a obra “Janela nº1” como a “Natureza morta nº 5” evidenciam o momento pelo qual a artista estava passando. Em alguns depoimentos de 1984 e 1978 é possível perceber, por meio de suas falas, que a artista externava a sensação de solidão, de medo, de isolamento e a necessidade de autoproteção diante do contexto em que estava. Por outro lado, destaca-se que se trata de um momento de renovação em sua pintura: o clareamento da paleta sugere o distanciamento do expressionismo até então predominante, e o afastamento das cores densas. Sobre esse período Bini assinala; “Violeta está fugindo das pinturas escuras anteriores, ela está se livrando da influência expressionista” (BINI, 2013, p. 17). Sua transição estética, para as cores mais puras, tropicais e luminosas, que enfatizam a paisagem brasileira, pode ser vista em várias obras, como as que serão apresentadas a seguir, algumas sem título e/ou sem data (Figura 12 e 13). Existe nelas uma mistura das características expressionistas seguidas de pequenas mudanças no tratamento da cor; conservam-se as pinceladas intensas, mas se apresentam inovações nas tonalidades, que aos poucos vão sendo iluminadas, hora pelo branco, hora por cores mais radiantes, como o vermelho, o laranja e o amarelo.

Ao analisar essas composições é fácil perceber que a artista passa a representar fragmentos de um determinado espaço, é como se o foco da obra fosse

⁵⁵ Ato institucional nº5, promulgado em 1968, intencionando censurar de modo mais incisivo as ações contrárias ao regime militar.

para os elementos vegetais, não se preocupando com a totalidade do local onde esses elementos estão inseridos. Violeta Franco, aos poucos, vai aderindo ainda mais aos aspectos estéticos modernos de movimentos como o Fauvismo⁵⁶ e o Cubismo⁵⁷, em que há uma simplificação e fragmentação da imagem. A sobreposição de vários planos é resumida à figura principal, que se distribui por toda a tela como se estivesse ocorrido um *zoom*. Todos os espaços representados passam a agregar aparentemente a mesma importância e fazem parte do todo.

A artista começa um processo de valorização da imagem da planta/flora. Para isso, opta por fazer alguns recortes dos elementos vegetais que mais lhe chamam a atenção. Observa-se a sua curiosidade na exploração dos aspectos formais, como o volume, as linhas e as texturas, além das tonalidades que agregam aquilo que lhe agrada para compor suas pinturas (ver artigo de Feraz logo adiante). Isso faz Violeta Franco aumentar o tamanho das flores e folhas, trabalhando com as pétalas, frutos e ramos.

Não é sua intenção reproduzir esses elementos, mas sim explorar todas as possibilidades estéticas que eles podem oferecer. Não apresenta compromisso com as representações convencionais, que buscam contextualizar a figura principal com um fundo, "reproduzindo" a imagem em foco. A impressão de profundidade é amenizada por uma composição que explora o bidimensional, atendo-se aos fatores plásticos e à temática (ARAÚJO *apud* Gazeta do Povo, 1990, S/P).

⁵⁶ Movimento artístico francês que reagiu ao impressionismo; o nome do movimento é derivado da palavra "*fauves*" (feras) usada em uma crítica realizada por Louis Vauxcelles como clichê, em 1905, para designar a poética "agressiva" usada pelos pintores desse estilo. De modo geral eram expressionistas, embora se diferenciavam dos alemães (READ, 2001, p. 34). Suas características mais notáveis eram: uso de padrões de cor, cenas simplificadas, intensidade, entre outros (LITTLE, 2010, p. 100).

⁵⁷ Movimento artístico iniciado na França a partir de 1907, tendo como artistas importantes Pablo Picasso e Georges Braque e tendo forte influência da obra de Cézanne. Um dos quadros de destaque que evidencia as características do Cubismo é "*Les demoiselles d'Avignon*" (1907), de Picasso: a obra não respeita as regras tradicionais, usa a deformação e fragmentação dos elementos da imagem, para o artista a obra é "intervenção resoluta na realidade histórica" (ARGAN, 2013, p. 422-427). Este movimento apresenta como características marcantes o uso de perspectiva confusa, múltiplos pontos de vista e volume achatado (LITTLE, 2010, p. 106).



Figura 12 - Sem título, s/ data, Óleo s/ tela, 92,5 x 73 cm.

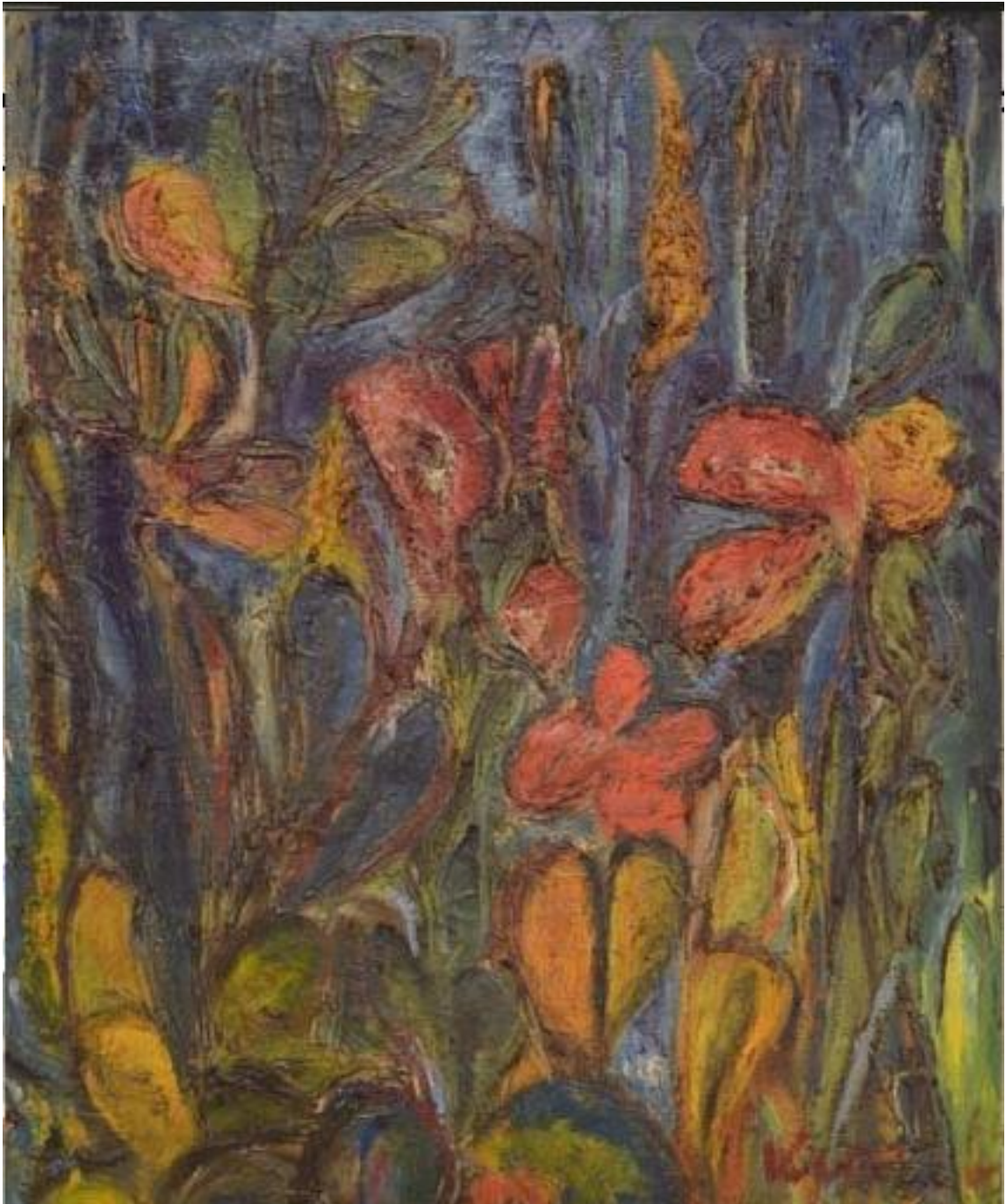


Figura 13 - Sem título (1969), óleo s/ tela – 94 x 73cm.

Na pequena galeria da Livraria Veríssimo, Rua Rego Freitas, 530, a pintora paranaense Violeta Franco apresenta-nos algumas telas. Algumas se salvam e bem, pela espontaneidade de tratamento estatulado⁵⁸, desenho incisivo cor bastante viva, fortemente marcada

⁵⁸ Termo usado pelo crítico, provavelmente, para descrever a falta de movimento dos motivos.

na temática floral. Não se pode comparar os três ou quatro quadros melhores desta mostra com as flores do pintor Fernando Coelho. Há nelas essa força viva da natureza em imagens transfiguradas – não é cópia de flor, é pintura criada sobre a flor (FERRAZ apud O Estado de São Paulo, 1969, p.08).

O crítico, quando fala de sua obra, denota interesse e valorização, pois ressalta que a artista tem um traço espontâneo, cores vivas e desenho incisivo, em que a temática floral não se coloca só como uma representação ilustrativa, uma cópia do mundo. Destaca que suas composições não podem ser comparadas com as do artista Fernando Coelho⁵⁹ – artista que representa as flores de maneira ilustrativa – pois suas composições as exploram como um elemento estético e artístico. Não se trata simplesmente de "imitação" de plantas, elas são incorporadas a sua poética, ou seja, torna-se um recurso pictórico de comunicação, explorando as suas linhas, formas e cores.

A crítica de Ferraz, sem dúvida, é importante, afinal reconhece o trabalho de Franco fora do seu estado – Paraná –, onde existiam outros artistas para serem lembrados. Essas críticas fazem dela uma profissional que, aos poucos, vai ganhando espaço no cenário nacional.

A outra tela de temática floral aqui destacada, (Figura 13) sem título, de 1969, provavelmente fez parte da referida exposição. Essa tela apresenta uma harmonização muito semelhante à anteriormente citada. Nela Franco também representa parte de uma vegetação, como estivesse sentindo-se atraída por aquele fragmento de mundo. As flores, diferentes da tela anterior, foram coloridas com uma cor mais intensa, o vermelho. É como se o vermelho, visto nas folhas do quadro anterior, tivessem se movimentado para as flores, tingindo-as de vida, de vibrações, uma característica própria dessa cor⁶⁰, ou ainda se remetendo à dor da perda de amigos presos e perseguidos pelos militares. Nesta obra, os tons claros e o branco, de modo isolado, não são explorados. No fundo, em alguns pontos, há uma leve mescla entre o azul e o branco, tornando-os mais claros entre as folhas e as flores.

⁵⁹ Nasceu em Salvador, na Bahia, em 1939; é artista gráfico, pintor desenhista, ilustrador e publicitário. No início de sua carreira dedicou-se à representação de paisagens, sendo citado nesse trabalho devido à representação de suas telas com a temática das flores (ITAÚ CULTURAL, 2015).

⁶⁰ Segundo Pedrosa, o vermelho é uma cor primitiva, tendo um elevado grau de "saturidade" e tendo maior destaque entre as outras cores. É a cor mais rapidamente distinguida, talvez por esse motivo se torna marcante; quando utilizada nas telas de violeta, dá a ideia de vibração (PEDROSA, 2009, p. 118-9), seja ela positiva ou não.

Observando do lado posterior direito para o superior esquerdo, na transversal, as flores tomam a cena, multiplicam-se. O tamanho das folhas se minimiza em relação à tela anterior; as flores ganham volume a partir das pinceladas circulares que enfatizam suas texturas. A utilização das cores quentes é intensificada nos tons de amarelo, vermelho e alaranjado. Até o verde das folhas fica mais luminoso, não com a cor branca, mas com o amarelo, que lembra o sol, fundindo-se com o verde que contrasta com o vermelho, sua cor complementar no círculo cromático (PEDROSA, 2009, p. 118). Há na composição sincronia e ritmo, tornando-a harmoniosa, especialmente no uso das cores complementares⁶¹, que foram exploradas de maneira bem inteligente – se observados os pares das cores complementares, eles contrastam-se entre o fundo, as folhas e as flores.

Estas duas telas marcam o início de uma nova fase de Violeta Franco, pois as composições não demonstram preocupação com as representações panorâmicas da paisagem, com um fundo bem contextualizado ou imagens secundárias. Elas apresentam a matéria vegetal, ou um fragmento dela, focando-se nas plantas e nas flores sem preocupar-se com a ilustração realística. A temática principal, a flora, constitui toda a obra, da figura principal até a figura fundo.

As composições, por fazerem parte de uma fase de transição, ainda estão carregadas de traços expressionistas, devido o uso das cores densas e opacas, além da textura gestual, obtida pelo movimento agressivo do pincel, carregado de tinta, característica comum nas pinturas a óleo. A poética de Franco, estava em um momento de experimentação e transmutação, em consequência de seu fascínio pelo Expressionismo Alemão –“Eu tinha um especial fascínio pelo Expressionismo Alemão, que mais tarde foi sendo deixado de lado” – conservando, inicialmente muitas de suas características (FRANCO *apud* VIOLETA Franco Expõe no Alfredo Andersen, *Correio Paranaense*, 1998 s/p).

Depois da expansão de sua temática para a flora, há um clareamento expressivo de sua paleta, sendo que as cores densas e a policromia simultânea é amenizada, o que se pode entender como a segunda fase da flora. Os traços passam a ser demarcados em contornos pretos, espessos, delineando todos os motivos florais por ela explorados. O enquadramento da pintura em uma atmosfera

⁶¹ As cores complementares são os pares que se complementam no círculo cromático: amarelo complementa o violeta, o azul complementa o alaranjado e o vermelho complementa o verde (GOMES, 2004, p. 18). Disponível em: <http://www.arte.com.pt/text/filipag/patrickcaulfield.pdf> (GOMES, 2004)

colorida, diversificada a partir de cores vivas e tropicais – Vermelho, Violeta, Amarelo – alegre a composição, vencendo gradativamente a “depressão” expressionista, enfatizada pelo *Die Brücke*.

[...] ela trabalha com a linha de contorno preta, mas as formas já são coloridas. Ela cria os elementos e a composição é completamente livre. É uma fase intermediária, em relação ao trabalho que ela viria a desenvolver nos anos 80 e 90 (BINI, 2006 in MATEVSKI, Gazeta do Povo).

Para exemplificar de maneira mais coerente as características elencadas pelo crítico Fernando Bini é pertinente apresentar tais especificidades diretamente na obra de Franco, chamando a atenção para a pintura "Brasil", sem data (Figura 14)⁶². Tal representação será analisada/interpretada a seguir, tornando-se um

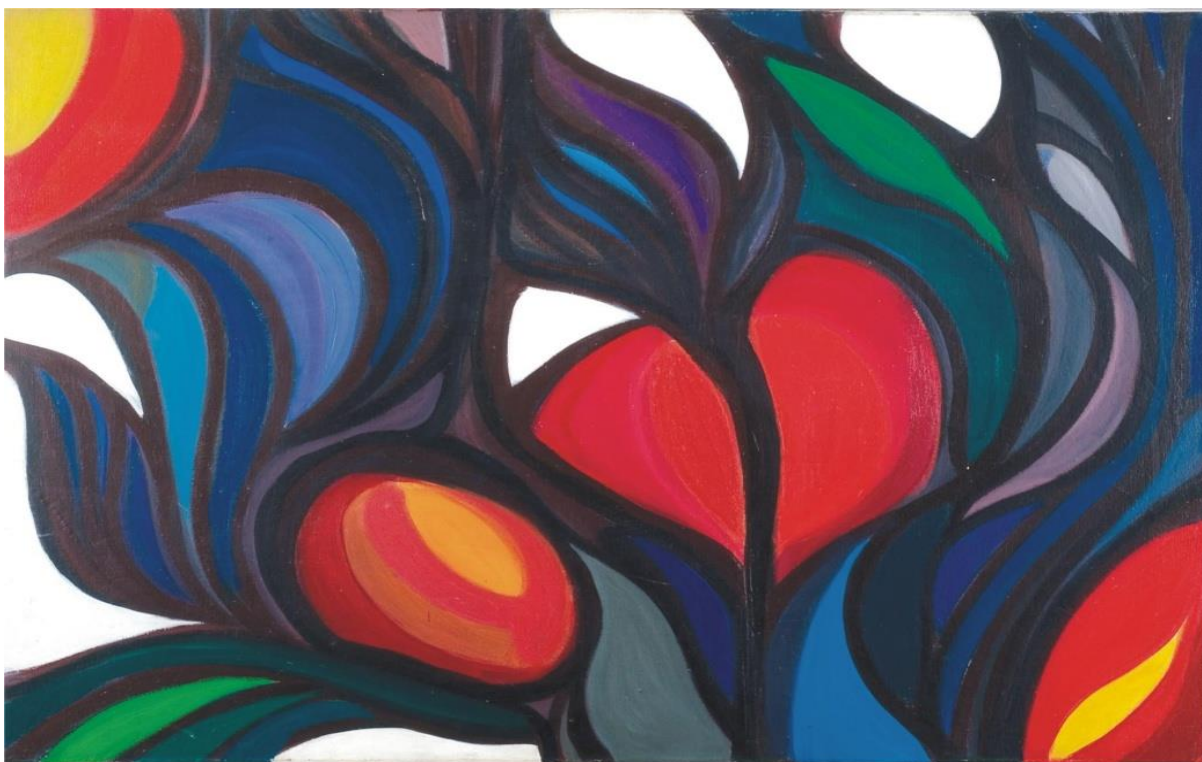


Figura 14 -Brasil, Violeta Franco, s/ data, acrílica sobre tela - 96,7 x 130,2 cm.

⁶² Esta obra integra o acervo do MAC/PR, Fonte: Disponível em: <http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/6/3443CORTE.jpg>.

importante recurso de percepção estética e de compreensão histórica, trazendo evidências que articulam-se, simultaneamente, com um tempo, um lugar e estilo – o método utilizado é a Iconologia de Erwin Panofsky (2012, 50-4). Para uma análise concisa, é interessante destacar a temporalidade em que esta composição foi produzida. Mesmo não havendo datação precisa, é possível, por verossimilhança com outras produções, indicar que o período de sua criação esteja entre meados da década de 1960 e o final da década de 1970.

Ao se observar a obra "Brasil" é possível perceber a multiplicidade das linhas sinuosas traduzindo-se em formas irregulares, como se estivessem fluindo de cima para baixo e da direita para esquerda, em um ritmo sincrônico que afeta toda a composição. As formas maiores, a partir da variação das tonalidades e com uma textura que valoriza a direção percorrida pelo pincel, oferece-lhes um aspecto volumoso. Entretanto, o fundo branco retira a sensação de perspectiva, enaltecendo as formas florais em primeiro plano. Há uma distinção entre os tons frios de verde, violeta e azul, matizados em vários níveis e que contrastam com o vermelho, amarelo e alaranjado, cores quentes, que no círculo cromático⁶³ se complementam em pares; vermelho-verde, azul-laranja e violeta-amarelo. Tal recurso torna a obra harmoniosa visualmente, principalmente pela exploração dos contrastes e o movimento sugerido pelas sinuosidades.

Os motivos em vermelho com sobretons de laranja e amarelo destacam-se, enquanto formas, devido o tamanho mais expressivo e por lembrar círculos, esferas e/ou ovais. Já os demais elementos, com sinuosidade alongada – ramas e folhas – sugerem elipses irregulares, em um ritmo compassado, parecendo que as formas “dançam” em um mesmo ritmo e direção.

As figuras exploradas nessa pintura apresentam-se como motivos florais, remetendo a folhagens, frutas e flores, devido suas formas curvilíneas, que se assemelham as formas da natureza, coloridas com tons de verde que podem supor folhagens e tons de vermelho que pode se remeter a flores ou frutos.

Nesta obra, as formas esféricas nas extremidades superior esquerda e inferior direita, bem como na parte central, de cores sobrepostas em vermelho,

⁶³ O Círculo Cromático é onde estão dispostas as cores que se complementam: "As Cores Complementares são aquelas que se encontram opostas no Círculo de Cores e são contrastantes entre si" (FONTANA, disponível em: <http://professor.ucg.br/siteDocente/admin/arquivosUpload/13949/material/ESTUDO%20DA%20COR.pdf>, acesso em 08/03/2015)

amarelo e alaranjado, podem ser facilmente indicadas como rosas a desabrochar, ou então frutos, como a maçã ou a manga. Por certo, é relevante lembrar que a composição trata de uma obra moderna, sugestiva, sem significações fixas e nítidas, como priorizavam as obras acadêmicas – o artista moderno busca nos elementos estéticos questionamentos e reflexões. Além disso, há as linhas em “negro” que facilmente podem ilustrar ramos ou caules, formando em suas extremidades motivos sinuosos e pontiagudos, que se parecem com folhas, em tons variados de azul, violeta e verde. A iniciativa de representar essas folhas com tons que vão além do verde, incorporando cores não usuais para essa parte da planta, caracteriza-se como mais um aspecto de ruptura com a arte tradicional.

Sobre os contornos grossos, em negro, a artista comenta que são uma forma de expressar o contexto no qual esteve inserida, a ditadura militar. Mesmo essa e as demais obras desta fase apresentarem-se mais "alegres", o que é sugerido pela variação das cores. Ela traz para suas pinturas, de maneira metafórica, a censura política em que vivia o Brasil da época. "Eu não era guerrilheira nem nada para protestar contra a ditadura. O que podia fazer era exagerar nos contornos negros, minha marca registrada naquele momento". Foi, então, um modo de protesto encontrado por Violeta Franco para extravasar o que certamente ela sentiu diante da força militar, das limitações e barreiras que lhes foram impostas. Tais fatores traduziram-se, assim, nos largos traços em preto, recorrentes em sua obra (FRANCO, 1998 in FERNANDES)⁶⁴.

Os traços grossos e negros, se analisados, podem significar as limitações e tempos sombrios, encontrados por uma grande parte dos artistas e intelectuais que tentavam questionar o sistema governamental da época. Pode parecer um protesto pequeno, insuficiente diante do quadro político vigente – regime autoritário –, no entanto é uma forma de crítica inteligente, metafórica e criativa; uma maneira de representação alinhada com os interesses de um determinado grupo social, como salienta Roger Chartier, que neste caso, o artistas, conseguiam voz a partir da produção de um material artístico de crítica e denúncia (CHARTIER, 2002^a, p. 17).

Mesmo com a atenuação da estética expressionista de cores densas e traços agressivos inspirada no *Die Brücke* e no artista Ernst Kirchner (ARAÚJO,

⁶⁴ FERNANDES, José Carlos. O Trópico da Liberdade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 15 abr. 1998.

1991, *Catálogo de Exposição do Museu Guido Viaro p. 01*), nos trabalhos desse período, o uso das cores vibrantes e das formas gestuais continuam, em parte, lembrando o expressionismo alemão. Só que desta vez tendendo para outra vertente, marcada pela maior leveza – como lembra Bini –, mudando, assim, de foco. Sua estética alinhou-se então, com outro grupo que também pertenceu ao Expressionismo Alemão, o *Der Blaue Reiter*, que ocorreu na mesma época, mas com enfoque distinto, enaltecendo como elementos estéticos as linhas, formas e cores, em contraposição à imagem figurativa (Figura 15)⁶⁵.

O Grupo alemão *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) surgiu em 1911, a partir da exposição de 18 de dezembro, na *Moderne Galerie Thannhauser*. Sobre a exposição e o grupo, Kandinsky escreve: "Nesta pequena exposição, não tentamos fazer publicidade de uma forma precisa e especial, pretendemos, sim, mostrar na multiplicidade das formas representadas, como as aspirações íntimas dos artistas se podem revestir de expressões variadas". O Grupo trabalhava com



Figura 15 - Composição IV, Wassily Kandinsky, 1911, óleo s/ tela - 159.5 x 250.5 cm.

⁶⁵Esta obra encontra-se no acervo de Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf Fonte: Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-4.jpg>.

a experimentação das formas e das cores, tentando, a partir desses elementos, expressar aquilo que estava na alma do artista (DÜCHTING, 2000, p. 37).

A obra acima, "Composição IV", de Kandinsky, mesmo com características que se diferenciam da pintura de Violeta Franco, apresenta alguns elementos técnicos similares a ela. A técnica a óleo, as cores vibrantes presentes nos motivos artísticos, assim como a fragmentação das formas sinuosas que lembram a natureza – arco-íris, montanhas e vegetação –, os volumes e contornos em negro, a variação de cores e as massas de texturas são algumas das características que sugerem a proximidade da obra de Franco ao expressionismo do *Der Blaue Reiter*. Não era aquele Expressionismo de cores e formas agressivas, do início de sua carreira, com temática social explícita, como destacou Araújo, mas com a apresentação de uma estética mais leve, de cores luminosas, sendo o uso das folhagens apenas um pretexto para as suas experimentações (ARAÚJO, 1990, *Catálogo da Exposição no Museu Guido Viaro*, p. 01; BINI, 2013, p.22) .

O tema do quadro é passado para o segundo plano, Violeta vai em busca das massas coloridas, dos ritmos das cores, ao encontro da luminosidade. A coerência expressionista se mantém, mas o seu espírito inquieto leva sua obra a se fundamentar na mudança, nas mutações, nas metamorfoses (BINI, 2013, p. 22).

Considera-se, assim, a visão da artista e de seus sentimentos sobre a temática representada, fazendo das formas, cores e linhas objetos de experimentação que se referiam às ideias, às críticas, às diferentes relações socioculturais e aos estados emocionais que englobavam o contexto no qual encontrava-se inserida.

Ademais, Kandinsky, assim como Franco, tem um apreço especial pelos contrastes entre o vermelho-verde, o azul-alaranjado e o amarelo-violeta. Sua obra tem como prioridade a organização dos motivos com ritmo e equilíbrio, trazidos para uma atmosfera alegre e harmônica. A sugestão de algumas figuras reais, como as montanhas e casas na parte central e no lado direito da tela, demonstra o seu apreço pela natureza em sincronia com a paisagem campina. Tais características permitem que a obra não rompa definitivamente com a ideia de figuração; no entanto, o artista prioriza os elementos formais, desligando-se da responsabilidade tradicional de representação, o que deixa fluir aspectos emocionais, críticas e ideias acerca das formas ou temática escolhida. Essas características se aproximam das

produções de Violeta Franco, contudo, há diferenças ideológicas entre os artistas, por pertencerem a momentos e lugares diversos.

Por conseguinte, a comparação pontual (comparativa) da obra de Franco com o Expressionismo de Kandinsky, do *Der Blaue Reiter*, certamente não se aplica, mas a intenção "de uma nova arte espiritual profundamente sentida" (Düchting, 200, p. 37) de proporções monumentais, pelo tamanho – que lembra a pintura mural –, assim como a pretensão da pesquisa estética, certamente podem apresentar um ponto de ligação que, mais adiante – conforme se verá no Capítulo III –, com a intensificação da abstração nas obras da paranaense, ficam mais próximas.

Dessa forma, ao se observar sua obra (Figura 12), percebe-se que Franco trabalha com a experimentação estética, sugere nas linhas e cores de sua produção aspectos da flora que, em seu próprio nome, referem-se ao Brasil. Além de tudo, a artista certamente apresenta esse apreço pelas folhagens/paisagem porque seu pai era um geólogo⁶⁶, despertando na artista o interesse pela representação de paisagens que, de alguma forma, podem remeter à sua infância e/ou aspectos de sua memória com o pai.

Violeta apresenta uma obra gestual; "é intuitivo, exigiu a gestualidade, o gesto largo, o gesto que reproduz a memória do mundo vegetal ou animal", quando faz de seus traços, formas sinuosas e suavizadas, com cores exóticas que provavelmente se relacionam ao clima tropical do país onde nasceu (BINI, 2013, p.23).

Para embasar as análises aqui referendadas a respeito da temática de sua obra, paisagem brasileira, uma fala da própria artista se faz interessante, deixando mais evidente o porquê ela não adotou em suas composições as araucárias, um símbolo constante nos trabalhos de outros artistas paranaenses. A respeito disso ela comenta: "Afim não quero ser como tantos pintores já foram, mais um gigolô de nossos pinheiros"⁶⁷. Deixa explícita, assim, a sua inquietude perante a arte reprodutivista, disseminada pela arte tradicional.

⁶⁶ BINI, Fernando. Violeta Franco, A Natureza por Expressão, Disponível em: http://muvi.advant.com.br/lendo_arte/bini/violeta_franco.htm, acesso em: 18 Novembro de 2014

⁶⁷ Depoimento de FRANCO, Violeta, A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná, encarte de exposição, Museu Oscar Niemeyer, 2013.

Em vista disso é interessante retomar os conceitos de apropriação e de ressignificação, amplamente trabalhados por Roger Chartier, a partir de sua leitura de Michel de Certeau. A apropriação, estando relacionada com as formas de interpretação e com os usos das práticas sociais, insere-se nas representações produzidas pela sociedade (CHARTIER, 1991, p. 180). No caso da obra de Violeta Franco, por sua proposição de uma nova estética, que não se limitasse à arte tradicional e aos símbolos desgastados do ufânico Movimento Paranista, pode-se entender que houve uma apropriação das características desse movimento, só que em forma de negação, já que a artista, para superar tais características, teve que interpretar seus objetivos e, a partir disso, negá-los, rompendo com o tradicional, propondo algo novo. Esse processo vai ser aqui designado como “apropriação de negação” (aspas minhas)⁶⁸.

A partir disso a artista continuou valorizando a paisagem paranaense, só que, desta vez, vai além da figura da araucária, ela amplia para a valorização da Mata Atlântica, presente não só no Paraná, mas também em boa parte do território brasileiro. A matéria vegetal, por conseguinte, não é usada só para representar o seu estado, mas para representar o Brasil. Há, assim, uma ressignificação desse material vegetal que traz implícitos em suas diversas pinturas aspectos ligados ao nacionalismo, à modernidade, à crítica política e cultural e à questão econômica e de gênero, como poderá ser percebido ao longo desse trabalho. Posteriormente, a artista amplia a sua temática ainda mais, com o uso da flora proveniente da Floresta Amazônica e das interferências do Movimento Tropicalista.

Deste modo, sua obra tenta representar além do símbolo paranaense, tão explorado pelos seus contemporâneos acadêmicos – explora a renovação estética, acompanhando a modernização do homem, da arte e da sociedade – destacando aspectos da flora, como as flores e frutos, nitidamente sugeridas em sua produção, fazendo-nos refletir que a paisagem paranaense faz-se múltipla, preocupando-se com a renovação não só da temática, mas também com a pesquisa estética.

A temática natural, influenciada pelo ofício e discurso de seu pai, torna-se significativa, dando envergadura para a origem dessa nova fase na carreira da

⁶⁸ A partir do conceito de apropriação de Roger Chartier, entende-se que Violeta Franco, por intermédio de sua obra, tentará negar alguns padrões estabelecidos na arte acadêmica. Usar-se-á aqui a expressão "apropriação de negação" para demonstrar que a artista tinha conhecimento de tais características e padrões estéticos – disseminado pelas academias –, no entanto, procurou se diferenciar deles.

artista. Além disso, entrou em sincronia com as características do modernismo brasileiro, que valorizava a temática paisagística. Nessa época, havia na arte e na literatura a exaltação do nacionalismo, herdado desde a Semana de 1922 (MORAES, 2014, p. 50). O incentivo ao nacionalismo, a valorização da cultura e da paisagem natural – que a artista teve contato no período que esteve instalada na capital paulista – pode ter se somado à influência recebida de seu pai, possibilitando sua obra a atingir uma proporção ainda mais significativa nesta temática.

Um dos aspectos centrais no discurso de caracterização do Brasil ao longo da história foi a representação da natureza e de seus habitantes. Essa “tradição” descritiva desde os primeiros viajantes estrangeiros invadiu a literatura e as artes, e foi recuperada pelo modernismo onde essa representação foi não só mantida, mas ressignificada (MORAES, 2014, p. 50).

Por certo, a natureza é, então, um dos elementos que se integra às produções artísticas e literárias durante o modernismo brasileiro. Franco morou durante muitos anos em São Paulo e seu contato com artistas e intelectuais que viveram esse momento, do nacionalismo, provavelmente deve ter intensificado sua afeição pela natureza, anexada às suas demais vivências.

Foi a interação entre todos esses fatores que resultou nessa fase marcante de sua criação. Violeta Franco, a partir dessa temática, produz uma obra alinhada ao espírito moderno nacional. Segundo Basilício, “Violeta é tropical. Violeta é brasileira”; suas pinturas, que agregam as flores e as plantas, além de terem aspectos específicos de sua “realidade”, articulam-se com o contexto que vivia o Brasil moderno: “Sua brasilidade é forte e transparente, dificilmente esse colorido seria encontrado em outros países, mesmo tropicais, mesmo limítrofes” (BASILÍCIO *apud* *Catálogo de Exposição de Violeta Franco no Museu Guido Viaro*, 1990, p. 03).

No modernismo brasileiro, as artes plásticas tornaram-se um espaço privilegiado para a discussão e representação da ideia de uma identidade encontrada na natureza tropical, que já existia no século XIX, mas nessa fase a ênfase é dada nos aspectos mais pitorescos de nossa cultura, e na figura do negro, misturados à modernização das cidades e à recente industrialização [...] (MORAES, 2014, p. 50-51).

A questão da representação da natureza tropical – do Brasil – é amplamente explorada na obra de Violeta Franco, como assinalou Basílio, – por meio das cores, das plantas e da luminosidade. Não houve, no entanto, uma exploração da figura do negro e da industrialização – não diretamente pelo menos. Mesmo sem apresentar esses aspectos da industrialização e da figura do negro, ao se analisar sua obra, é possível relacioná-la à de Tarsila do Amaral, que aborda tanto a questão da paisagem natural brasileira, quanto o negro e a industrialização. É notável a aproximação de alguns aspectos estético-formais entre ambas as artistas. Nesse sentido, é relevante destacar a obra “Antropofagia” (1929), de Tarsila do Amaral (Figura 16), trazendo aspectos da paisagem natural – mesmo que em segundo plano –, comparando-a com a obra de Violeta Franco (Figura 12), sem título e sem data, que se destaca pela flora brasileira.

Observando a obra de Tarsila do Amaral, é perceptível o uso das linhas e formas sinuosas, em uma representação harmoniosa, com o uso de cores fortes, como as tonalidades de verde e as intensas com o amarelo primário e queimado, seguido pelo tom de azul esbranquiçado que completa a variação das tonalidades. Essas cores reafirmam aspectos da natureza, contrastando-se nos tons quentes e frios. O amarelo, o verde e o azul rememoram a questão do nacionalismo, pois enfatizam as cores da bandeira do Brasil.

A obra foi concebida em um período denominado como Movimento Antropofágico (1928). Este teve início na Literatura com o Manifesto de Oswald de Andrade, sendo amplamente disseminado na obra de Tarsila do Amaral (MORAES, 2014, p. 103). O antropofagismo consistiu em assimilar elementos da cultura dos colonizadores, transformando-os, distorcendo-os e justapondo-os a outros elementos da cultura brasileira. É a partir dessas características que os aspectos da cultura e paisagem nacional se destacam, partilhando essa temática local com os elementos estéticos transplantados do modernismo europeu (MEIRA, 2006, p. 129).

Essas paisagens sintetizam plasticamente o seu relacionamento genuíno com a terra. Isso lhe permitiu extrair uma leitura estrutural da visualidade brasileira. Tarsila codificou em seus quadros a paisagem ambiental e humana, ao mesmo tempo em que redescobria o Brasil nessa releitura, em modo seletivo e crítico, das estruturas essenciais de uma visualidade que a rodeava desde a infância na fazenda (MORAES, 2014, p. 103).



Figura 16 - Antropofagia, Tarsila do Amaral (1929).

A obra “Antropofagia” traz características formais – cores da bandeira, formas sinuosas que evidenciam a fisionomia do mulato/negro – e temática relevante, sugerindo as questões nacionalistas e a valorização do Brasil, de sua cultura e símbolos. A artista Tarsila do Amaral, assim como Violeta Franco, tem uma relação próxima com a natureza, pois teve contato com ela desde a infância na fazenda, como lembra Moraes. Essas relações propostas por Amaral entre a arte e a natureza e seu interesse em transpor a temática brasileira nas suas composições aproximam sua obra– mesmo que sutilmente – com a de Franco, não só por conta das vivências de infância, mas também pelos elementos estruturais. Um exemplo dessa proximidade pode ser percebido no exagero das formas vegetais, no uso de cores que remetem ao Brasil e na originalidade dos desenhos, que vão além do

ilustrativo: são estudos estéticos da linha, da forma e da cor, com relevância artística e crítica ideológica⁶⁹.

A obra de Violeta Franco (Figura 17) apresenta aspectos que a aproximam da obra de Amaral, principalmente a partir da representação da paisagem natural, que na pintura de Amaral surge em segundo plano; no entanto, igualmente exagerada no tamanho e na exploração de tonalidades tropicais – verde intenso e verde oliva. Tais relações são notáveis quando se observa a ênfase que Violeta Franco expressa nas partes decorticadas⁷⁰ dos vegetais. Com o *zoom* nos fragmentos das flores ela cria uma composição moderna, valorizando traços da flora brasileira. Ela procura desconsiderar os demais elementos da composição, principalmente o fundo, como o céu, o solo e a totalidade da planta, pois não tinha como interesse representar uma imagem panorâmica, imitativa: sua intenção era reproduzir a memória do mundo vegetal e animal (BINI, 2013, 23). Ela trabalha com o *zoom* para demonstrar seu apreço pela natureza, seguindo as palavras de seu pai para “valorizar aquilo que é nosso, que é do Brasil” (BINI, 2013, p. 22).

A obra de Amaral apresenta equitativamente uma valorização da paisagem, especialmente dos arbustos e folhagens, característicos da região nordestina. Ademais, esta composição, mesmo apresentando personagens humanas em primeiro plano, com traços exagerados e formas grandiosas, enaltecendo tais figuras, ao fundo, a artista também procura dar visibilidade às plantas e às folhagens, uma característica que a aproxima muito das produções de Violeta Franco. Na pintura “Antropofagia” há certo reconhecimento da natureza, sendo que esta não é constituída para decorar ou simplesmente completar o fundo da imagem, mas é colocada em destaque, de maneira grandiosa, assim como as folhagens mutantes (grandes) representadas pela artista paranaense.

⁶⁹ A obra de Amaral não era simplesmente um meio de expressão de linhas e formas, tinha uma relação com o contexto no qual ela estava inserida, e por isso se aproxima muito daquilo que Violeta Franco Produziu. Ambas as artistas faziam uma crítica ideológica a partir de suas composições. As obras “Abapuru” (1928) e “A Negra” (1928) trazem significados implícitos (por exemplo, em “A Negra” a figura de uma negra como representante do povo Brasileiro e sua cultura), sendo reformulados e unidos na obra “Antropofagia” (1929) (MORAES, 2014, p. 60-1; 103-4).

⁷⁰ A obra de Violeta Franco é marcada pela decomposição/fragmentação dos elementos/motivos artísticos retirados das formas das plantas, com o uso de folhas, ramos, pétalas e frutos.



Figura 17 - Sem Título, Violeta Franco, s/ data, acrílico s/ tela, 55 x 46cm.

A principal diferença, no âmbito estrutural, entre Franco e Amaral, é a maneira como suas obras foram pensadas – formalmente –, pois Tarsila do Amaral trabalha com a ideia de totalidade, ou seja, existe um diálogo entre figura principal e figura-fundo. Nenhuma de suas figuras/personagens é desconstruída/fragmentada, pelo contrário, elas são exageradas no tamanho e nos traços. Em contrapartida, a obra de Violeta Franco “isola” algumas partes do todo, de acordo com o interesse e foco da artista, existindo assim um modo de seleção/fragmentação das formas naturais que lhe interessam. O uso da vegetação e da paisagem natural, nas composições de Tarsila do Amaral, não é uma exclusividade da obra “Antropofagia”. Moraes assinala que a utilização desses elementos acontece em várias pinturas da artista, como em “Abapuru” (1928), “A Cuca” (1923), “A Feira” (1924) entre outras. Por conseguinte, percebe-se uma valorização desses motivos da paisagem natural devido ao tratamento desses elementos por meio do tamanho, das formas

harmônicas e das cores tropicais, que mesmo estando em planos secundários despertam a mesma chamada de atenção aos espectadores em relação à(s) figura(s) principais. Essa característica a aproxima da estética de Franco; contudo, Amaral não fragmenta as plantas, trabalha com motivos integrais, contextualizados com o tema apresentado, geralmente em consonância com a figura humana.

O contato de Violeta Franco com a artista, quando viveu em São Paulo, mesmo que sutil, e a valorização do modernismo nacionalista, influenciado pelo pai, pode ter intensificado seu apreço pela temática. Além disso, ela e o grupo de jovens pintores/gravadores que frequentava a “Garaginha”, em Curitiba, buscava superar as barreiras geográficas do Paraná em busca de uma arte atualizada. Dessa maneira, os artistas paulistas – referência no Movimento Modernista Brasileiro, desde a Semana de 1922 – como Amaral e Malfatti, eram vistos como referência para a produção da arte no Paraná. Por conseguinte, de maneira direta ou indireta, alguns aspectos do Modernismo Paranaense, possivelmente, sofreram algum tipo de influência dos companheiros paulistas.

Neste caso, como Franco vai para São Paulo e tem contato com Amaral, essa influência pode ter se intensificado, principalmente na representação dos vegetais, na maioria das vezes em tamanho exagerado, característica similar a da artista paulista (BINI, 2013, p. 17).

Tanto a obra “Antropofagia” como a obra sem título (Figura 17) trazem aspectos estético-formais semelhantes, podendo ser notados na cor, com os claros e escuros, nos tons verdes, intensos, das plantas, no amarelo do sol (na obra de Amaral) e no botão de flor (na obra de Franco), cores estas tropicais, únicas do Brasil – como assinalou Basílio –, além dos aspectos formais presentes nas plantas, com linhas sinuosas e tamanhos exagerados.

Mesmo o fato de as obras terem sido produzidas em períodos razoavelmente distantes, uma em 1928 e a outra a partir do final da década de 1960, é incontestável a presença de traços que as aproximam esteticamente. Ademais, Violeta Franco teve contato com Tarsila do Amaral justamente no período em que desenvolvia a fase da flora. Dessa forma, o seu interesse prévio pelas plantas agregado a um maior contato com a obra de Amaral pode ter proporcionado, de alguma forma, um alinhamento, talvez não consciente, mas sim inconsciente, das características estéticas de Amaral e de Franco (BINI, 2013, p. 17).

De modo geral, a valorização do Brasil a partir do nacionalismo foi um “estigma”⁷¹ em boa parte da produção das obras modernas brasileiras e, com menor ou maior intensidade, também atingiu a poética dos artistas paranaenses, que, segundo Freitas, tiveram suas composições influenciadas, especialmente pelo expressionismo (FREITAS, 2013, p. 93).

Analisando o modo como se desenvolveu a Arte Moderna Brasileira, especialmente a paranaense, volta-se à ideia de hibridismo cultural, proposto pelo historiador da cultura Peter Burke⁷², pois a obra de arte em nosso país e estado ocorre de modo interativo, buscando suas referências em movimentos modernos originários da Europa.

Ocorreu inicialmente uma utilização dessas características externas, da arte europeia que foi incorporada à produção brasileira (AMARAL, 1972, p.20), especialmente a partir de 1922, adquirindo uma roupagem nacional, própria. Posteriormente, a arte paranaense, focalizada nessas mutações da arte nacional e internacional, utilizou a arte ocorrida nesse contexto, principalmente a paulista, como referência para a renovação da arte local. O processo de troca e hibridização estético-cultural pôde, assim, ser facilmente notado. Burke, rememorando um estudo de Serge Gruzinsk, assinala:

As imagens também podem ser híbridas, como o historiador Serge Gruzinski mostra em um estudo notável da arte cristã do México nas primeiras décadas depois da chegada dos missionários. A maioria das imagens foi feita por artesãos locais imitando mestres europeus (como o irmão leigo flamengo fray Pedro de Gante) ou modelos europeus, como pinturas e gravuras. Consciente ou inconscientemente, os artistas locais modificavam o que copiavam, assimilando tudo a suas próprias tradições e produzindo o que às vezes é conhecido como arte "indo-cristã" (BURKE, 2003, p. 25-26).

⁷¹ Este estigma, ou melhor dizendo, esta marca do nacionalismo sobre a obra de arte brasileira, no período moderno, pode ser notada em movimentos como a Semana de Arte Moderna, realizada justamente na comemoração do centenário da independência do Brasil, quando também lutava-se por uma independência estética brasileira: “ *A Semana de Arte Moderna de Fevereiro de 1922 realizada em S. Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil [...] uma euforia invadia os jovens intelectuais brasileiros, contagiados de entusiasmo com as festas do Centenário da independência [...] Diante das comemorações do passado, um grupo inquieto, movido pela exaltação do Brasil diante do futuro [...] Seu objetivo: a derrubada de todos os cânones, que até então legitimavam entre nós a criação artística. Este objetivo destrutivo, claramente anunciado, traria, como mais tarde Mario de Andrade diria, o direito permanente a pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora brasileira*” (AMARAL, 1972, p. 15-6).

⁷² O livro “*Hibridismo Cultural*” (2003) trata especificamente desse processo de interação, troca e transformação das culturas na manutenção e ou modificação de suas identidades – sejam elas sociais, culturais ou visuais –, trabalhando especialmente com conceitos como o Hibridismo e Tradução.

A partir do exposto, pode-se indicar que na Arte Moderna Brasileira e, posteriormente, na paranaense houve um processo de hibridização visual, sendo que se focou em alguns referenciais externos, sofrendo uma espécie de influência/empréstimo, mas contextualizada com as tradições e temáticas locais, como foi o caso da valorização dos símbolos nacionalistas – cores da bandeira e a figura do mestiço – e do paisagismo tropical. Criou-se, assim, uma arte com referências estéticas transplantadas da arte moderna europeia, contudo, produzida a partir de uma nova roupagem, de uma assimilação da cultura local, ou do que Peter Burke chamou de “tradução cultural” (BURKE, 200, p.55).

3.2. As similaridades entre Franco e Velloso

Um exemplo mais próximo de Violeta Franco que sofreu influências estéticas do modernismo paulista e internacional é o também paranaense Fernando Velloso⁷³, defensor da Arte Moderna no estado e amigo da artista. Ele explorou igualmente a temática da paisagem, especialmente a flora, com a representação de árvores. O artista realizou uma série de quadros entre a década de 1970 e 1980, utilizando como conteúdo pictórico as florestas. Dentre elas destaca-se aqui a obra “Floresta Reconstituída Marrom” 1976 (Figura 18)⁷⁴. Esta obra exemplifica a iniciativa do artista em valorizar as florestas, enfatizando a arte como objeto de representação (BINI, 2001, p. s/p).

Ao se observar a obra de Velloso é possível perceber que, assim como Violeta Franco, apresenta algumas características técnicas e uma temática que valoriza a flora, componente tão rico e diversificado em nosso país, a exemplo da floresta Amazônica e da Mata Atlântica. Os artistas paranaenses exploraram a matéria vegetal como objeto de suas experimentações estéticas e ideológicas de acordo com o contexto que vivenciavam no Brasil da época. A obra de Velloso citada acima, e a obra de Franco, sem título, 1979 (Figura 19), apresentam

⁷³ Fernando Velloso, além de artista, é um crítico paranaense; nasceu em 1930, na cidade de Curitiba, e integrou o grupo de renovação da Arte Moderna Paranaense. Frequentou a “Garaginha” de Violeta Franco, contribuindo amplamente com a renovação das artes no Paraná. Estudou com o artista Guido Viaro e na Escola de Belas Artes do Paraná, especializando-se na Europa, pela Academia de André Lhote, na França e sendo conhecido como o artista da poética da matéria (BINI, 2001).

⁷⁴ Fonte: Museu de Arte de Santa Catarina – site:

<http://www.alquimidia.org/masc4/index.php?mod=acervo&ac=obra&id=411>

características muito próximas que são relevantes de serem aqui apresentadas e analisadas para compreender de que maneira esses artistas contribuíram um com o outro e também com a arte do Paraná.

A obra “Floresta Reconstituída de Marrom”, de Velloso, é apresentada em um cenário simplificado, sendo que as árvores se tornam o objeto principal da composição. O artista explora demasiadamente os elementos formais da arte (cor, linha, forma e textura), a partir do uso das cores ocre (marrom, sépia e bege), além dos tons de vermelho e alaranjado, que dão a impressão de luminosidade na parte central superior e na lateral direita da tela. Parece até o reflexo do sol, no fim da tarde, quando está se pondo. As linhas retas prolongam-se por boa parte das formas, no entanto, aos poucos mudam de direção, deixando o que antes era reto, sinuoso, e, algumas vezes, voltando a ficar retilíneo.

O artista foca sua pintura nos caules e galhos, como se folhas ou frutos não existissem naquele momento. As cores ocre dão uma impressão de opacidade, e os tons quentes sugerem a iluminação do sol. Na lateral direita o artista usa o bege esbranquiçado em um dos caules, que corta a composição de cima a baixo rompendo com o predomínio das cores ocre, que em contraste com o alaranjado e vermelho equilibram a composição. É como se uma parte fosse mais densa, escura, com tons ocre, e a outra mais luminosa, com tons quentes.

A qualidade na exploração dos elementos formais, na obra de Velloso, segundo Bini, deve-se ao seu amplo conhecimento teórico e técnico das artes, pois, além de ser um homem de profunda sensibilidade, apresenta uma preocupação com a problemática da matéria como substância sensível para a arte (BINI, 2001 s/p). Tais características possibilitaram ao artista criar composições, que mesmo não se enquadrando nos padrões acadêmicos de uma representação ilustrativa, conseguem chamar a atenção do espectador pelo jogo das cores e disposição harmônica das formas. Assim como a obra de Violeta Franco, ele aborda a temática da flora e dá ênfase à matéria adotada, explorando-a como objeto de estudo estético e representação pictórica, de acordo com o meio e as práticas sociais que deseja enfatizar.

Fernando Velloso tem a consciência clara que o espaço da tela não é um espaço de ilusão, ele é espaço de inscrição, de linguagem, de transformação da natureza vivida e sentida em pintura. Pintura para

ele não é fazer o efêmero, o perecível; pintura deve ter qualidade e durabilidade e também muito trabalho, para possibilitar que todas as suas sensações (uma herança de Cézanne) possam entrar no quadro em forma de luz, de cor e de espaço e, com inteligência e sensibilidade (BINI, 2001 s/p).



Figura 18- Floresta Reconstituída Marrom, Fernando Velloso (1976), óleo s/ tela, 79,5 x 63 cm.

Quando se observa a obra de Velloso e sua descrição, mensurada por Bini, fica mais fácil de compreendê-la, pois o artista tenta por meio da exploração do espaço, da luz e da cor criar uma obra que vai além da pura e simples sensibilidade e efemeridade. Para ele a arte é um trabalho duro, e por isso requer o domínio dos elementos formais e sua exploração de maneira inteligente.

Além da abordagem formal, Fernando Velloso produz uma composição enigmática, pois a árvore é um elemento natural que acarreta inúmeros significados, que podem trazer evidências individuais e ou coletivas do momento e lugar em que foi produzida. Nesse sentido, pode-se interpretar que mais uma vez aproxima-se das características de Franco, que representa em suas composições, além do material pictórico, uma crítica, uma voz, que se relaciona também com suas vivências (FRANCO *apud* *Catálogo de Exposição Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 1985*). Sobre a obra de Velloso, Fernando Bini ressalta:

O que está em suas telas é a cor e a textura da nossa matéria, é a cor e a textura de nossa vegetação, de nossa terra e de nosso céu, mas antes de mais nada o que está na tela é matéria pictórica, é a solução de um problema dado para e pelo pintor, as fantasmagorias desses seres-naturezas são frutos de nossa imaginação (BINI, 2001, p. s/p).

É justamente nesse ponto que podemos visualizar a proximidade entre as obras de Franco e Velloso, pois ambos usaram como matéria pictórica elementos de nossa natureza – especialmente da natureza local, Mata Atlântica, ampliando para a Floresta Amazônica – como se estivessem dizendo algo além da pura representação de formas linhas e cores, há uma valorização do que é nacional. Apesar de Bini ressaltar que Velloso parte para uma obra figural, e não figurista, e que os elementos formais das artes se sobrepõem às imagens representativas, para o referido artista, como já foi citado “o espaço da tela não era ilusão, era um espaço de inscrição, de linguagem, de transformação da natureza vivida e sentida em pintura” (BINI, 2001, p. s/p). Nesse sentido, pode ser compreendido como um espaço de comunicação, em que a forma e matéria se transformavam em uma linguagem externando o que o artista vivia e sentia, traduzida em uma poética própria, transformando essas sensações e sentimentos em objeto artístico.

O momento histórico em que a obra foi produzida, e a fala de Bini sobre o uso da nossa vegetação como material artístico, certamente podem facilitar a compreensão em relação aos aspectos ideológicos de sua composição. A década de 1970 foi marcada pelo Governo Militar no Brasil, fator que desencadeou uma série de acontecimentos e movimentos sociais que tentavam resistir ao regime

militar para levar o país novamente à democracia, como é o caso do Movimento Estudantil, a partir de meados da década de 1960 (SANTOS, 2009, p. 104).

De uma forma ou de outra, esses acontecimentos devem ter afetado a vida de todos os brasileiros, e o artista, com toda sua sensibilidade, pode ter expressado em suas composições “flechas” do que acontecia naquele momento. O uso da vegetação brasileira pode ter sido resultado de um nacionalismo, implantado no Brasil principalmente entre 60 e 70, conforme o qual havia um desejo de mudança e conquista por uma cultura nacional e pela liberdade (SANTOS, 2009, p. 488).

O historiador de arte [...] não pode descrever o objeto de sua experiência recreativa sem reconstruir as intenções artísticas em termos que subentendam conceitos teóricos genéricos, [...], sem a exemplificação histórica continuaria a ser apenas um pálido esquema de universais abstratos (PANOFISKY, 2012, p. 41-2).

Dessa forma, a simples descrição da obra sem a preocupação com os elementos artísticos que podem pressupor significados e que, além disso, encontram-se contextualizados a um momento e lugar, não agregariam valor histórico a esta análise. Seria uma experiência recreativa às escuras, mesmo o artista enfatizando o espaço e os elementos estético-formais, a sua sensibilidade e expressão sobre o contexto que esteve inserido agrega mais do que valores artísticos, considera também a influência dos acontecimentos/elementos históricos sobre a composição.

Na tentativa de compreender os significados implícitos na obra de Velloso, em relação ao momento e lugar em que ela foi produzida, pode-se tomar a árvore como um símbolo importante, presente em boa parte de suas composições, em especial na obra “Floresta Reconstituída Marrom”(Figura 18, p. 148). As árvores e suas formas são utilizadas como material pictórico – e talvez ideológico – principal nessa representação, sobrepondo-se umas sobre as outras ocupando todo o espaço a partir da repetição. Consultando o dicionário de símbolos é possível encontrar alguns significados correspondentes à árvore que podem relacionar-se com esta composição. Entre eles estão: a árvore como símbolo da vida e da perpétua evolução; a árvore como simbolização cíclica da natureza em evolução cósmica entre a morte e a regeneração; e a árvore como o eixo do mundo, devido suas

raízes estarem imersas no solo e seus ramos subindo ao céu (CHEVALIER, 1986, p. 117-18).

Considerando as diversas significações e o teor extremamente simbólico que a árvore assume, mesmo quando não se pensa especificamente em significados históricos e culturais, a ideia da árvore, por ser uma forma de vida e por estar fixada à terra, pode, inconscientemente, ser usada para representar acontecimentos e momentos em que o indivíduo está imerso, como símbolo de resistência, crescimento e transformação.

No entanto, as árvores representadas nesta obra não aparecem completas, faltam as ramas e folhas que crescem direcionadas para o céu. Neste caso, é enfatizado o caule da planta, elemento de resistência e sustentação⁷⁵, pois segura os galhos e folhas ligando-os à raiz, podendo estar associado à questão da resistência à repressão militar. Por isso, as árvores são apresentadas sem os demais componentes – que crescem voltados para o sol e para o céu –, um indício de que apesar de reprimidos – sem poder crescer –, a população, por intermédio dos movimentos sociais, continuava com seu “caule e raízes” intactas – ideais, anseios –, ou seja, seguem nutridos pelo “espírito” de liberdade e de nacionalismo.

A obra de Violeta Franco (Figura 19)⁷⁶ apresenta algumas características estéticas semelhantes à de Fernando Velloso, principalmente na temática e nas cores. Esta obra é posterior a de Velloso, foi composta em 1979, época em que Franco já havia se fixado novamente em Curitiba (BINI, 2013, p. 110). As cores usadas são muito próximas das que o artista usou em “Floresta Reconstituída Marrom” (1976), predominando os tons ocre (marrom e sépia), além de explorar as cores quentes, como o amarelo, o alaranjado e o vermelho amarronzado, que assim como na tela de Fernando Velloso, dá a ideia de luminosidade. A artista explorou, além dessas tonalidades, o verde oliva, o marrom acinzentado e o azul, cores que lembram a Floresta Amazônica e a Mata Atlântica.

⁷⁵ O caule, segundo o dicionário, é: parte aérea das plantas, ligada à raiz, e que sustenta as folhas (GEIGER, 2004, p. 151).

⁷⁶ A obra faz parte da Coleção de Samuel Franco de Carvalho, disponível no *Catálogo de Exposição A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná* (BINI, 2013, p. 46)



Figura 19 - Sem Título, Violeta Franco (1979), acrílica s/ tela, 30 x 39cm.

Segundo Araújo, a artista fez uma viagem à Amazônia, o que inspirou ainda mais sua poética; nessa perspectiva, as cores diversificadas e os tons quentes indicam a floresta tropical. Esta viagem, alinhada com o discurso do seu pai sobre a defesa do que é do brasileiro, e o contexto paranaense, com uma rica mata nativa (Mata Atlântica), ameaçada pelo desmatamento ocasionado pela expansão do estado, irradiou em sua obra a temática da flora desde o final de 1960 (ARAÚJO *apud* *Catálogo de Exposição Museu Guido Viaro*, 1990, p. 01).

A obra de Franco, apesar de usar as flores e as folhas, diferente da de Velloso, que explora os galhos e caules, apresenta certa similaridade, principalmente devido ao *zoom* que ambos dão aos objetos representados, enaltecendo a temática da flora sem a intenção de imitar a "realidade", explorando os recursos estéticos e a matéria. Os artistas simplificam os motivos representados sem desmerecê-los; pelo contrário, um valoriza as flores e folhas e o outro os galhos e caules. As telas parecem se complementar, enfatizando elementos diferentes de uma mesma temática.

Fernando Velloso, quando residiu em Paris para se especializar em arte, teve contato com o Movimento Cubista por intermédio de Lhote; já Violeta Franco, quando esteve em São Paulo, teve contato com vários artistas, como Tarsila do Amaral, que também sofreu influência do Cubismo por intermédio de Fernand Léger (BINI, 2001; BINI, 2013, p. 17; MORAES, 2014, p. 57).

O Movimento Cubista foi um movimento de vanguarda que aconteceu na França no início do século XX, explorou a forma, a construção e o volume a partir da geometrização e da representação de diferentes facetas de um mesmo objeto/figura, sacrificando outros elementos estéticos como a cor e a impressão de movimento (MEIRA, 2006, p. 49).

As obras de Violeta Franco e Fernando Velloso, apesar de não se caracterizarem, absolutamente, como cubistas, apresentam algumas características que podem ser derivadas de tal movimento, afinal tanto Velloso como Franco tiveram contato com artistas que foram influenciados por essa vanguarda, como salienta o crítico e professor de Arte Fernando Bini (BINI, 2013, p. 17; BINI, 2001, p. s/p).

Dentre os aspectos mais notáveis nas obras dos paranaenses, em relação ao Cubismo, podemos frisar o uso das cores ocres, a despreocupação com a perspectiva, fragmentação dos objetos representados e simplificação da obra⁷⁷. Essas características são evidentes quando ambos os artistas focam-se em sua temática – flora – destacando alguns elementos e formas de interesse, no caso de Velloso os galhos e caules e de Franco as folhas e flores, fragmentando os objetos da temática principal, a natureza. Para Velloso “o objeto, se ele existe, está preso, ou mesmo transformado, no espaço. São suas obsessões formais”, pois o seu intuito é a experiência estética da forma no espaço, que pode ser memórias transfiguradas⁷⁸ (BINI, 2001 s/p). Já para Franco: “O tema passa para o segundo plano, Violeta vai em busca das massas coloridas, dos ritmos das cores, ao encontro

⁷⁷ No movimento Cubista há a simplificação da imagem por intermédio da geometrização, uma perda da perspectiva, da variação das cores (neutralizadas) e do movimento (MEIRA, 2006, p. 49-52).

⁷⁸ É importante ressaltar que, mesmo a experiência estética, no caso de Velloso, destaca-se como um dos seus principais objetivos; o aparato histórico e cultural ao qual se relaciona deve ter de alguma forma influenciado em suas composições, como ele mesmo argumenta, “memórias transfiguradas”. Panofsky, nesse sentido, também destaca a importância da exemplificação histórica pra compreensão da análise da obra pelo historiador da arte, aspecto que também pode ser considerado para o artista, que se encontrava inserido num momento histórico (PANOFSKY, 2012, p. 41-2).

da luminosidade”; há uma preocupação com a experimentação da arte, não se limita ao gosto social (BINI, 2013, p. 22).

Dessa forma, os artistas constituem uma composição moderna, inovadora, pois não se resumem a copiar seu contexto social, vão além disso, explorando os elementos pictóricos, relacionando-os às suas ideias, críticas e expressões.

No caso de Franco, além dos elementos estético-formais, é possível notar uma vertente ideológica, pois mesmo relegando a temática para o segundo plano, relaciona sua obra com a valorização do Brasil, do nacional; aborda seu contexto histórico, suas vivências e a ânsia pela vida: “A obra de Violeta seduz e encanta através da cor e das formas, com traços fortes e marcantes. A vida transferida para as telas com intensidade, paixão e liberdade” (RISCHBIETER *apud Catálogo de Exposição Museu de Arte do Paraná*, 2001, p. 01). Suas obras parecem tender para uma perspectiva ecológica, algo que será intensificado nas composições desse período e que será destacado mais adiante.

3.3. A Tropicália: caminhando entre a fauna, a flor e a figura humana

A produção de Franco não se limitou a explorar só as folhagens e as flores; a artista explora a temática natural partindo do vegetal, mas também evoluiu para a representação da fauna. Há em sua obra uma transitoriedade entre os elementos da fauna e da flora, sendo que, muitas das vezes, tais elementos aparecem juntos, como se um complementasse o outro. Há uma comunicação entre eles, o que torna a exploração dessa temática ainda mais significativa e completa. Franco tenta articular a natureza como ela é, partindo dos elementos vegetais e dos animais, sugerindo também aspectos da forma humana.

O leque temático se abre da flora para a fauna. Além das folhagens aparecem os pássaros, os peixes, mas podem conter também figuras humanas, formas sempre resultantes de uma vivência intensa, incluindo seu papel de mulher e de pessoa humana (BINI, 2013, p. 22-3).

A obra da artista é sempre muito intensa, ela transfere para suas telas os resultados de suas vivências, as sensações, impressões e interpretações de mundo que lhe surgem mediante a vida. Além de toda influência do modernismo nacionalista e da profissão de seu pai, a década de 1960 foi marcada por um

movimento notável, o Tropicalismo, que não deixou a obra de Violenta Franco isenta de sua interferência. Ele abarcou, além das artes plásticas, a música o cinema, o amadurecimento da cultura brasileira, assim como aspectos políticos e ideológicos. Sobre o Tropicalismo, Coelho assinala:

A década de 60 foi um período de grande fertilidade da produção cultural brasileira. Parte desta fertilidade é responsabilidade da Tropicália ou Movimento Tropicalista (1967-69), denominação atribuída a manifestações artísticas espalhadas por diferentes ramos da produção cultural, como as artes plásticas — com os trabalhos de Hélio Oiticica —, o cinema — com as obras de Glauber Rocha —, ou o teatro — com as peças dirigidas por José Celso Martinez [...] Durante toda a década de 60, a visão de mundo dos setores “progressistas” da sociedade brasileira foi animada pela ideia da proximidade e da inevitabilidade da “Revolução Brasileira”. Acontecimentos como o Golpe Militar de abril de 64 e o endurecimento do regime em dezembro de 68 não provocaram um abandono desta ideia, ainda que tenham propiciado alguns abalos, em especial o AI-5 (COELHO, 1989, p. 159).

Nessa perspectiva, o Movimento Tropicalista destaca-se como um acontecimento que articulou elementos artísticos, culturais e políticos. Esteve ligado aos ideais defendidos pela esquerda, segundo os quais a obra de arte tinha por objeto a cultura e sociedade brasileira, atrelando-se às lutas revolucionárias, produzindo sua própria versão para esta posição. O movimento, além de se alinhar aos ideais de esquerda, buscou ampliar essa noção de Revolução⁷⁹, incorporando-a aos comportamentos individuais, às mudanças sociais (COELHO, 1989, p. 159).

A artista Violeta Franco, desde sua infância, esteve ligada à esquerda, a partir do estímulo do pai e avô: “Seu avô materno foi advogado e um dos fundadores da UFPR⁸⁰, participou também do Partido de Representação Popular”. Em uma entrevista a artista comenta sobre o posicionamento político de esquerda que era defendido pelo pai, enfatizando que por, esse motivo, conheceu outro tipo de gente (MILLARCH, 1991, Jornal o Estado do Paraná, s/p; FRANCO, 1984, p. 01). Ao observar as obras de Franco que valorizam o Brasil e suas riquezas naturais fica notável que trazem muitas características que a esquerda e o Tropicalismo

⁷⁹ A ideia de revolução esteve ligada a “Revolução Brasileira”, um movimento que buscava transformar o país, reestruturando-o, atendendo suas necessidades mais gerais e profundas, em especial as da grande massa, que naquela época não era atendida (JUNIOR, 2000, p. 27).

⁸⁰ Universidade Federal do Paraná.

defendiam, provavelmente pelo fato da artista ter residido em São Paulo durante o período. Deste modo, a influência da Tropicália acaba marcando suas composições.

O critério básico da visão da esquerda quanto à arte era o do *engajamento*: a obra artística deve ter por referente a “realidade brasileira”, ser o reflexo da situação vivida pelo “povo brasileiro”; do contrário, se for a expressão da subjetividade do artista, por exemplo, será uma obra *alienada*, que “desvia” o povo da tomada de consciência dos seus interesses, dificultando a sua participação na Revolução (COELHO, 1989, p. 160).

A esquerda, quando se trata da arte, enfatiza o contexto social, político e econômico; dessa forma, a obra de Franco vai ao encontro de algumas temáticas abordadas por esse seguimento, pois suas flores, pássaros e folhagens não eram simplesmente ilustração de nossa paisagem: representavam, além das riquezas naturais, um teor político e ideológico, que ligavam-se à prática social, econômica e cultural do país. Ela se importava com o papel da mulher e da figura humana, como destacou Bini (BINI, 2013, p. 23).

O Tropicalismo e a esquerda, sem dúvida, apresentam algumas relações próximas. No entanto, é pertinente destacar que o movimento Tropicalista atribuiu um novo significado para as artes, criando uma versão alternativa das relações entre cultura e política, o que acabou gerando certa reação da esquerda, e em alguns momentos uma interpretação de que o movimento negava essas relações, como foi o caso da análise de Heloísa Buarque de Hollanda (COELHO, 1989, p. 160).

Controvérsias nesse sentido aparecem, no entanto, se fizermos um recorte na obra de Violeta Franco e nas suas relações entre a esquerda e o Tropicalismo, é possível perceber que sua obra apresenta vários traços de ambos os movimentos. Isso poderá ser notado nas suas composições, especialmente na exploração dos elementos estéticos a partir da fauna e da flora, que indicam fatores da política brasileira ligada aos problemas que o país enfrentava, como o subdesenvolvimento econômico e social. Violeta Franco em uma entrevista de 1985 comenta:

Quando eu era criança esse negócio do nosso natal europeu, eu sentia que havia em nós uma certa vergonha de assumir de ser Latino Americano, de ser o terceiro mundo. E eu pensava assim, eles tem civilização, eles tem passado, mas nós temos o mistério que eles não mais. Que foi desvendado neste século todo. Então, eu queria procurar não a flora, mas o mistério que é contido no subdesenvolvimento, eu não sei se seria sub, mas o mistério do

desconhecido, daquela coisa que está por vir, e que tem que ser conquistada. Então eu falei, olha a cor, a flora brasileira, a maneira do brasileiro agir, uma maneira despojada sem medo, sem compromisso de passado, que atrapalha tanto hoje o Europeu para fazer uma coisa nova [...] (FRANCO, 1985, p. 02-3).

Analisando as palavras da artista, é possível verificar alguns aspectos do Movimento Tropicalista e também da esquerda política, pois ela tentava valorizar o brasileiro, o Latino Americano e o desejo de seguir em frente, conquistando o novo sem medo de um passado, que parece misterioso, um pouco ausente e desconhecido. Sem dúvida, a partir dessas palavras ela deixa evidente que a sua obra carrega um aspecto ideológico, social, trata do subdesenvolvimento e do desejo de superá-lo, buscando um país novo, mais agradável para a maior parte da sociedade, expandindo para a América Latina, assim como os revolucionários de sua época.

Nessa perspectiva, nota-se que Violeta Franco explora, para valorizar o Brasil, as nossas cores e a nossa flora que, transcritas em sua obra, simbolizariam o modo brasileiro de agir, despojado, sem medo de errar, pois não carregava o peso do passado – em relação às grandes revoluções e guerras ocorridas na Europa –, o melhor é aquilo que ainda estaria por vir, os passos que seriam tomados e as conquistas que seriam alcançadas.

No ano de 1970 a artista retorna a Curitiba, depois da morte de seu segundo marido. Nesta época, sua obra passa a incluir, além das plantas e flores, a fauna, a partir da imagem do pássaro, fundindo-se com as plantas e as cores puras e intensas (O Estado de S. Paulo, 1970, p. 12; BINI, 2013, p. 22).

A morte de seu marido, deve ter lhe causado um sentimento de solidão, de pesar, pois ficaram novamente apenas ela e seus filhos, provavelmente sentiu que era o momento certo para regressar para a antiga casa, o Paraná. No entanto, mesmo depois da perda, suas obras não retroagiram para um expressionismo negativo, de cores carregadas e sombrias; pelo contrário, as cores se multiplicaram e foram ficando cada vez mais luminosas. Explorou como nunca os fragmentos vegetais introduzindo ainda as plumagens e os zoomorfos (BINI, 2013, p. 22).

A influência do Movimento Tropicalista viajou com ela para a capital paranaense; as obras vestiram-se das cores e dos símbolos da Amazônia e da Mata Atlântica, o que de mais rico e importante tinha o Brasil e o Paraná da época. Provavelmente, sua gestualidade e estética despojada podem ter sido usadas como fuga à morte de seu marido, transformado a dor em arte, mas uma arte livre, diferente, pois Franco era uma mulher de fibra, corajosa, embora fosse pequena: “Minha pintura tem um traço e um gesto fortes, mas eu sou pequena. As vezes me pendurava em uma cadeira, não alcançava a tela” (FRANCO *apud* MATEVSKI, *Gazeta do Povo*, 2006, s/p).

Nesse período de transição em que a temática da flora expande-se para a fauna, e a influência do Tropicalismo parece refletir em suas composições, destaca-se a obra “Fauna I”, sem data (Figura 20)⁸¹, – provavelmente foi produzida entre o final da década de 1960 e 1970.



Figura 20 - Fauna I, sem data, óleo s/ tela, 116 x 89 cm.

⁸¹ A obra faz parte do acervo do Museu Oscar Niemeyer, foto disponível em (BINI, 2013, p. 52)

Nesta obra pode-se observar certo ritmo⁸², devido à repetição de algumas formas e linhas – principalmente as linhas sinuosas nas extremidades superior direita e inferior esquerda – e a harmonia⁸³ entre as cores e os motivos, o que torna a composição agradável de ser observada, dando a sensação de complementaridade. Violeta Franco trabalha com tons cada vez mais puros, sem muitas misturas, o que deixa a obra mais limpa, tendendo à iluminação; explora a incorporação do branco, resultando na matização das cores que vão das puras/primárias até as mais claras, afastando-se do expressionismo carregado: “A princípio, eram plantas enormes, ainda com grandes camadas de tinta; pouco a pouco vou simplificando e limpando a cor” (FRANCO, 1985, p. 02). O azul e o vermelho são as cores que mais se destacam, seguidas do verde e do marrom. Os motivos estão cada vez maiores, e as dimensões da composição também se ampliam; neste caso ela usou o espaço de duas telas para compor a obra.

Com uma extraordinária suavidade e delicadeza impar, sua pintura encontra a placidez, e a sua flora, outrora mais pesada, torna-se fluídica, com transparências. Os pássaros (às vezes os peixes) são só sugeridos, e as alternâncias dos traços com lapsos de claridade, somado ao círculo (grandes sóis) sempre perseguido pela artista, levam-na a um indício de abstração (NETO *apud* Indústria e Comércio, 1991, s/p)

O traço da artista ganha suavidade, a textura está mais lisa e a sinuosidade das formas sugerem uma obra gestual, em que Franco, além de explorar as mãos e os braços, possivelmente movimentava outras partes do corpo para representar os contornos curvilíneos que passeiam por toda a tela. Há também um contorno mais definido, em preto; não chega a ser tão espesso como na obra sem título de 1979 (figura 20), na qual há um exagero, e nem tão singelo como na obra sem título e sem data (figura 13), ambas já analisadas neste trabalho.

⁸² O ritmo em comunicação visual pode ser produzido de três maneiras diferentes: por meio da repetição, da alternância ou da progressão (WERMER, 2015). O ritmo ainda pode estar envolvido com a sensação de movimento regrado, como a disposição sequencial de unidades uniformemente contínuas, iguais ou semelhantes e ou a partir da alternância de elementos com valores de intensidades distintas (FILHO, 2009, p. 69).

⁸³ Segundo João Gomes Filho: “A harmonia diz respeito à disposição formal bem organizada e proporcional no todo ou entre partes de um todo”, sendo que “na harmonia plena, predominam os fatores de equilíbrio, de ordem e de regularidade visual inscritos em um objeto ou numa composição, possibilitando, geralmente, uma leitura simples e clara”. De modo geral, a harmonia, nas obras artísticas, juntamente com o equilíbrio, transmitem a sensação de prazer visual (FILHO, 2009, p. 51).

Em algumas formas o traço desaparece por completo, como nos dois círculos vermelhos – visto como sóis por Neto (*NETO apud Jornal Indústria e Comércio*, 1990, s/p) – dispostos nas extremidades da direita inferior e da esquerda superior. Em contrapartida, na folhagem do lado esquerdo e na plumagem centralizada surgem traços internos, compondo a textura desses motivos, o que em outros trabalhos, de épocas anteriores, não era explorado na pintura, somente nas gravuras; os pássaros surgem e a abstração começa a ser sugerida.

Passo a estudar e a transpor pequenos fragmentos da planta. Só mais tarde, porém, viria a fazer um trabalho de contexto, em que os detalhes desaparecem, a cor é fortemente depurada, as formas definem e a flora acaba sendo apenas uma referência. As folhas se vinculam com pássaros e a fauna e a flora vão se fundindo (FRANCO, 1985, p. 02).

As composições a partir de certo momento trazem uma novidade, aderem alguns elementos da fauna, como é o caso desta tela. Se se observar rapidamente, só com um passar de olhos desatentos e sem fixação, provavelmente não se notará que em dois locais da composição existem pássaros, os quais confundem-se com a densa flora, que continua sendo usada intensamente. Na parte central e em outros pontos a artista sugere plumagens, como na parte central que está mais nítida e delineada, e em outras que se fundem com as próprias folhagens. As flores, nessa tela, cedem lugar aos frutos, expandindo-se em formas ovaladas que, além de quebrarem o ritmo intenso do azul, equilibram a tela, pois são inteligentemente separados e redimensionados nas laterais.

A datação exata da obra não é possível, pois a artista em várias ocasiões deixou-as sem data e sem nome; no entanto, ao se considerar o contexto histórico e as etapas de sua fase floral, ela se enquadra entre o final da década de 1960 e a década de 1970 (BINI, 2013, p. 22). As características estéticas da obra, principalmente na exploração das cores tropicais, e a interação entre fauna e flora sugerem que foi desenvolvida no momento em que o Tropicalismo acontecia no país. Basílio afirma em sua fala que a artista “é tropical e é brasileira”, características estas que por si só já a relacionam com o movimento (BASILÍCIO *apud Catálogo de exposição de Violeta Franco no Museu Guido Viaro*, 1990).

A composição apresenta a imagem de dois pássaros, um deles na extremidade superior direita, mais sugestivo e integrado às folhagens, e outro do

lado inferior, entre o centro e o lado esquerdo. Esse elemento, que simboliza a fauna, aparece em outra obra, “Pássaro” de 1975 (Figura 07), já analisada anteriormente. Diferente desta, os pássaros agora não estão presos nas linhas circulares que o rodeavam naquela obra; pelo contrário, eles parecem se libertar, brotando das folhas como numa metamorfose. O pássaro, segundo Chevalier, tem uma relação com o céu e a terra, é a figura da alma escapando do corpo; ele pode simbolizar os estados espirituais mais elevados do ser (CHEVALIER, 1986, p. 154

Nesse sentido, a obra apresenta muitas características estéticas e ideários do Tropicalismo⁸⁴, devido aos acontecimentos de seu momento histórico, que se vinculam com a problemática social, e aquela vontade de libertação – preocupação com a grande massa popular, que naquele modelo político não era ouvida/atendida, “Revolução Brasileira”. Esta interpretação do pássaro como sinônimo da alma, do interior, e sua relação entre o céu e a terra, de movimentação e liberdade, parece bem coerente com os elementos estéticos empregados por Franco, tendo em vista a busca por simbolizar o que ela vivia, quando vivia e onde vivia. Era um momento de luta pelo povo, em que a sociedade começava a ter voz, mesmo que fosse por meio das obras artísticas, dos poemas ou das músicas que, em meio às censuras do Governo Militar⁸⁵, às vezes zuniam, driblavam a repressão e chegavam para toda a população, apresentando-se como metáforas (JUNIOR, 2000, p. 27).

Talvez o surgimento dos pássaros – que parecem nascer das folhas evocando o espírito da liberdade do povo – quisesse simbolizar aquilo que Franco conseguia capturar nas entrelinhas da sociedade na qual ela estava inserida. Inclusive, em uma de suas falas ela ressalta o intuito de demonstrar, a partir das pinturas, a sua “realidade”, moldada pela sociedade que integrava

Ademais, pode-se compreender que o que se examina de sua arte parece evocado do lugar e momento do qual ela “falava”, tendo como base o meio

⁸⁴ Quando relaciona-se aqui a obra de Violeta Franco ao Tropicalismo quer-se dizer que aparecem na sua tela elementos estéticos, como as cores e os motivos artísticos (fauna e flora), e também elementos ideológicos, como a valorização do Brasil e a sua ligação com a esquerda por influência de seu pai, que no Tropicalismo são abordados pela ampliação do conceito de revolução que era defendido pela esquerda, fazendo com que o movimento apresentasse uma visão mais complexa da realidade, considerando os comportamentos individuais.

⁸⁵ A censura refere-se ao Ato Institucional Número Cinco AI-5, que mesmo enrijecendo o regime ditatorial não conseguiu inibir por completo as manifestações “progressistas”, sejam elas por intermédio da esquerda política ou das manifestações artísticas (COELHO, 1989, p. 60).

em que estava inserida, seja ele social ou individual (FRANCO, 1985, p. 2). Essas características, que envolvem o lugar social, é algo extremamente marcante para a análise histórica, como ressalta o historiador Michel de Certeau:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (CERTEAU, 1982, p. 66).

É esse lugar social, destacado, que tem importância para a pesquisa histórica, tanto o local de onde o historiador “fala”, para produzir sua pesquisa, quanto o que produziu o documento/imagem. No caso da obra de Violeta Franco, por ela ser usada como documento histórico, juntamente com outras fontes, na tentativa de compreender a evolução da arte paranaense, no período de 1940-1980, os eventos que ocorreram naquele momento são indispensáveis para que a análise seja realizada de modo valorativo.

A produção artística moderna, naquele momento, foi articulada sob forte pressão de padrões e valores contrários à renovação estética. Talvez por esse motivo o seu reconhecimento e continuidade tenha se restringido a uma pequena parcela da sociedade. Hoje, com uma sociedade distinta daquela que viveu esse momento de transição, e a partir de certo distanciamento temporal, é possível verificar as contribuições e a importância que tal artista e movimento propiciaram para a continuidade de uma arte autêntica paranaense, distinta do que se instaurou em outros estados em termos de temática e “realidade”. Dessa forma, entende-se que tanto o local social onde o documento e a obra artística foram criados e o local social do historiador trazem aspectos de relevância na busca de valores e representações históricas mais próximas das práticas sociais.

As sensações e os indícios transcritos na obra da artista, envolvendo a “realidade” individual e coletiva, são assim instrumentos indispensáveis para pensar o Paraná da época, sua arte, cultura, política e sociedade. A obra se insere como uma das formas de representação – nesta perspectiva, Certeau defende que a

representação só é “histórica” quando se articula com um lugar social (1982, p. 93) – , deste momento e local, sob o olhar dessa artista. .

Todavia, sua posição, como artista, articulou os acontecimentos coletivos, que estavam postos diante de si – Tropicalismo, Revolução Brasileira, ditadura⁸⁶. Já a posição como pessoa exprimia suas situações pessoais, intimistas – possivelmente seu anseio pela liberdade, a admiração pelo Brasil, e a crítica à arte tradicional – que só ela mesma poderia explicar e proferir. Sobre essa artista coletiva e ao mesmo tempo intimista, tropicalista e humana, Aroldo Murá comenta:

As telas de Violeta não pedem passagem, não reclamam espaço. Elas simplesmente são. E são assim mesmas, forte como o verbo: auxiliando-nos a entender a uma das dimensões que sua pintura assumiu como primeiro e inarredável compromisso, o de ficar com o ser humano. Com ela, por ela e nela a artista fala e escreve. Deixa recados. Mas, sobretudo mostra, com tintas, como e porque não está passando de turista na vida. Escreveu com certeza, autobiografia que é a de alguém que faz História” (MURÁ *apud* NETO, 1991, Indústria e Comércio, s/p).

Quando Murá assinala que as obras de Violeta Franco não pedem passagem e nem reclamam espaço, provavelmente tenta explicar o momento histórico em que foram produzidas, uma época de repressão e censura em que a arte era usada de maneira metaforizada, e mesmo sem pedir autorização, nascia e expressava de modo simbólico tudo aquilo que estava acontecendo diante de seus olhos.

As composições da artista, segundo Neto, eram então uma forma de comunicação, como se fossem palavras, textos, defendendo o lado humano que nem sempre era respeitado, deixando constantemente um recado. Acima de tudo, eram também um enunciado – forte, pois poderia resistir à censura e, ao mesmo tempo, enigmático, pois, nem todos eram capazes de compreendê-las – de como era viver nesse momento, afinal ela estava lá, viveu e presenciou os fatos durante a repressão militar (BINI, 2013, p 17).

⁸⁶ Baseando-se nos conceitos de apropriação, representação e ressignificação, trabalhados por Michel de Certeau (“*A Escrita da História*, 1982) e Roger Chartier (“*A História Cultural: entre práticas e representações*”, 2002^ae “*A beira da Falésia*”, 2002^b) se percebe que artista trabalha em suas obras com a representação dos acontecimentos, ideias e críticas que permearam o momento histórico em que viveu, apropriando-se de movimentos como o Tropicalismo, a Arte Moderna e os efeitos da Ditadura e da Revolução Brasileira, ressignificando os seus efeitos e representando-os de maneira metafórica a partir dos motivos florais, trabalhados em suas produções.

No entanto, essa repressão, causada pelo AI-5, não foi páreo para calar o povo e os artistas, foi só um obstáculo que forçou a criação de uma forma mais tênue e menos ofensiva para representar o que acontecia. De um lado o grito de um povo em busca da liberdade, do outro o artista, usado como um interlocutor enigmático, que representava esse grito e essa vontade de liberdade, de escapar daquele corpo, que era o estado, a partir da figura do pássaro, preservando o patriotismo e o amor ao Brasil por meio da flora e do Tropicalismo.

Há nas representações de Franco uma apropriação dos ideários tropicalistas, os quais são ressignificados a partir dos motivos naturais da fauna e da flora, trazendo aspectos das suas vivências, como a resistência ao modernismo e a utilização da rica vegetação, oferecida pela Mata Atlântica, além da crítica política e do tradicionalismo estético, recorrentes na capital Curitiba da década de 1970.

A figura do pássaro não é a única imagem simbólica que Franco utiliza nesta obra, “Fauna I” (Figura 08); o fruto simbolizado a partir das grandes formas ovaladas em ambos os lados, e as penas encontradas na parte central e do lado esquerdo podem proporcionar mais algumas interpretações relevantes acerca desta tela. A figura do fruto, segundo Chevalier, representa a abundância e a fertilidade e, devido às sementes, é também atribuído a ele o símbolo das origens. Na obra, essa analogia entre o fruto e a abundância talvez esteja representando as riquezas do nosso país, reafirmando o amor da artista pela nossa vegetação e pela fauna; remete-se a nossas origens, como um país de ricos recursos naturais, único em sua vegetação e biodiversidade (CHEVALIER, 1986, p. 510).

Observando a figura dos frutos e a dos pássaros, é notável a existência de uma sincronia entre esses elementos, pois estão dispostos nas laterais, buscando o equilíbrio entre as demais formas representadas. Frente a frente, o pássaro parece observar o fruto, em uma atitude de zelo e admiração.

Considerando o contexto histórico⁸⁷ no qual a obra foi criada, se os pássaros simbolizarem a liberdade e a essência do espírito – revolução, luta contra a opressão, busca para serem ouvidos –, e o fruto simbolizar abundância e fertilidade, como traz o dicionário de símbolos, este último estaria ali como o possível

⁸⁷ A artista vivia em São Paulo durante a intensificação do regime militar por meio do AI-5 (1968), período em que os movimentos sociais, artísticos e culturais buscavam formas de manifestarem suas ideias e denúncias, como a “Revolução Brasileira” e o Tropicalismo (BINI, 2013, p. 17; COELHO, 1989, p. 60; JUNIOR, 2000, p. 27).

alimento do pássaro, representando a necessidade da ave de nutrir-se, crescendo, desenvolvendo-se e reproduzindo-se para assegurar sua continuidade.

Além disso, o fruto significa a origem, pois carrega dentro de si a semente, possibilitando o nascimento e a reprodução. Esta figura, por sua vez, poderia simbolizar o amor à pátria e o desejo de salvá-la, fazendo-a prosperar, renascer perante o regime autoritário e o cenário artístico “monótono” (CHEVALIER, 1986, p.154-510). Uma leitura nesse âmbito, mais complexa e ideológica, vem ao encontro da fala de Murá sobre a obra de Franco ser “forte como o verbo”, deixando sempre um recado, e sendo também autobiografia, pois faz história, considera além dos elementos artísticos a dimensão humana do indivíduo (MURÁ *apud* NETO, 1991, Indústria e Comércio, s/p).

A figura do fruto, órgão reprodutor da planta, pode ser relacionada ao óvulo, órgão que compõe o sistema reprodutor feminino, pois Franco afirma que esporadicamente as formas humanas também aparecem em suas composições: “Eventualmente, a figura humana entra no contexto onde não há luta, mas complementaridade, onde a cor, o grafismo e a composição se complementam num universo de símbolos e formas” (FRANCO, 1985, p. 02). Nessa perspectiva, a artista utiliza as formas humanas de modo a enriquecer o seu trabalho; elas se articulam com as plantas e trazem significados, fazendo da obra um espaço crítico e simbólico.

O óvulo é análogo ao ovo, uma figura simbólica que, segundo Chevalier, é adotada por várias civilizações como sinônimo da origem do mundo, sendo o que contém a semente da multiplicidade dos seres, manifestando-se no ser humano a partir do óvulo (CHAVELIER, 1986, p. 380-1).

Todavia, o uso deste símbolo pode exprimir a necessidade de reconhecimento da mulher e a sua importância dentro da sociedade, pois é ela quem guarda o óvulo e gera o filho. Por esse motivo, tem um significado especial para a continuidade da raça humana, e merece ser valorizada. É como se a artista reivindicasse o seu próprio espaço como mulher cidadã, defendendo a igualdade de direitos a partir da linguagem artística. Emblemática, histórica e contextualizada, sua obra aborda, além das formas, cores e linhas, um conteúdo denso, relacionando-se

com o coletivo e com si mesma⁸⁸. “Sua vida e sua obra são para a Arte Paranaense um símbolo de resistência aos preconceitos, da força telúrica da natureza, que se transforma agora no lírico canto dos pássaros” (ARAÚJO, 24 abr. a 20 mai. de 1990). Analisando a fala de Araújo, é possível compreender melhor a posição da artista como defensora da figura feminina, pois resiste aos preconceitos de ser mulher e artista, em uma obra “poética”, em uma época de estereótipos e discriminação contra a mulher⁸⁹.

Além desses símbolos, é notável a presença da pluma/pena em alguns pontos da composição. Às vezes ela surge integrada às folhas, como na parte esquerda em azul, tocando o bico do pássaro e o fruto, e no centro, onde a pena se confunde com uma grande folha em tons de vermelho, vinho e rosa. Segundo o dicionário de símbolos, a pena representa o crescimento da vegetação, e este significado parece bem consistente nesta obra de Franco, pois tanto as penas quanto os demais elementos parecem surgir junto com o desenvolvimento das plantas (CHEVALIER, 1986, p.845).

Os significados relacionados às penas são múltiplos, envolvem aspectos religiosos dos indígenas e dos povos pré-colombianos da América, tendo ainda uma relação de poder, por fazer parte dos cocares e coroas de personagens da comunidade em que se expressam. Além disso, a pena também é tida como o símbolo do sacrifício aos deuses (CHEVALIER, 1986, p.845).

⁸⁸ A mulher, a partir de meados do século XX, intensifica a reivindicação de seus direitos, e a sua importância perante a sociedade. Há a organização do Movimento Feminista que busca a equiparação dos direitos entre os gêneros; talvez esse movimento e a personalidade forte da artista tenham a instigado a abordar em suas composições também esse momento histórico no qual como mulher, mãe e artista sentia a necessidade de defender e se posicionar perante a causa: “Durante a década de 60, surgiram as primeiras organizações femininas a se organizar no Brasil, que, ainda mantinham traços conservadores podendo ser observados na maior parte dos primeiros estatutos que defendiam apenas o espaço no mercado de trabalho e a igualdade entre os sexos, repudiando a discussão a respeito da liberdade sexual, num contexto histórico em que se primava pela ordem pública. No contexto sócio-político que se instaura com o golpe de 64, registra-se um período em que criou uma barreira significativa na causa das mulheres, que se exprimia como dos movimentos sociais reprimidos pela ditadura. Registra-se, contudo, o protagonismo de grupos de mulheres em resistência à ditadura através de passeatas, manifestações públicas, organizações clandestinas. Essa conjuntura política possibilitava que muitas mulheres refletissem melhor sua postura social” (PEDRO, 2010, p. 6-7).

⁸⁹ A mulher artista durante muito tempo foi esquecida e desvalorizada no Brasil; o reconhecimento começa a ser intensificado a partir do movimento modernista, no entanto a superação do preconceito contra a mulher levou um bom tempo para se efetivar e, como no estado do Paraná o Modernismo tardou em ocorrer, provavelmente a artista deve ter sido vítima de preconceitos de modo triplo, primeiro por ser mulher, segundo por ser uma mulher artista e terceiro por defender a bandeira do modernismo. “No Brasil as artistas mulheres do Século XIX e início do Século XX foram apagadas da História da Arte. Tiveram sucesso no seu tempo, ganharam medalhas e até prêmios de viagens, mas foram totalmente esquecidas” (BARBOSA, 2010, p. 1979).

Contudo, os significados mais condizentes com a obra aqui analisada referem-se à relação que existe entre a pena e o crescimento da vegetação e a que se trata do sacrifício, não o religioso, mas o social. O primeiro se justifica, nesta tela, pelo fato da vegetação estar intrinsecamente integrada com as demais figuras, todas surgindo da mãe natureza e, de certa forma, remetendo-se às riquezas do Brasil. O segundo, referente ao sacrifício, poderia, supostamente, estar contido no significado “ideológico” do contexto em que ela foi produzida, um momento de repressão, conflitos sociais e movimentos de valorização da causa feminina⁹⁰.

Ademais, a pena representada no centro da tela, se observada com cautela, aparenta a cauda aberta do pavão. Essa cauda pode ser parte do pássaro que está logo abaixo, do lado esquerdo, pois as características do bico, as cores da cabeça e o formato do olho são similares às particularidades do pavão. Partindo deste dado, é pertinente explorar os possíveis significados que o símbolo pode agregar à obra. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, o pavão está inserido em várias culturas e com diversos significados. Os mais relevantes de serem destacados são: símbolo da beleza e da transmutação – sua presença na obra poderia estar relacionada à valorização da mulher e à sua transformação no seio social, como personagem ativa, detentora de ideias, opiniões e direitos igualitários –; expressão da paz e da prosperidade (derivado dos chineses) – hipoteticamente simbolizaria o desejo da artista em ver o Brasil livre dos conflitos internos, derivados da repressão ditatorial e da necessidade do país desenvolver-se econômica e socialmente⁹¹ –; e, por fim, na tradição cristã, a ave é interpretada como a engrenagem solar, dessa forma, presumivelmente, relacionar-se-ia com as imagens dos frutos, em razão de suas formas circulares, cores quentes e radiantes, fazendo uma analogia com o astro⁹².

⁹⁰ Apesar da obra não apresentar data, considerando as características estéticas, possivelmente tenha sido pintada entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970, período no qual houve a promulgação do AI-5, da resistência estudantil e do movimento feminista (COELHO, 1989, p. 60; SANTOS, 2009, p. 104-105; PEDRO, 2010, p. 6-7).

⁹¹ O regime militar enfrentou resistência, principalmente da esquerda e do Movimento Estudantil (ME), o que gerou diversos conflitos, principalmente a partir de 1966; esses movimentos discutiam a situação das classes operárias e a situação do país (SANTOS, 2009, p. 104-105). Nesta época Violeta Franco residia em São Paulo, e deve ter presenciado vários manifestos contra a ditadura militar. A artista, como defensora da esquerda, influência herdada de seu pai e do avô, sem dúvidas reconhecia esses movimentos como legítimos e possíveis de superar o difícil quadro político e econômico da época (FRANCO, 1984, p. 01; MILLARCH, 1991, s/p).

⁹² Em uma das críticas realizadas pelo Jornalista Souto Neto, as formas ovaladas, em tons de vermelho e alaranjado, também foram interpretadas como grandes sóis. Talvez por representarem o Brasil tropical e os

Nesta perspectiva, o sol integrado à figura do pavão simboliza a imortalidade, sendo a cauda evocação do céu estrelado, céu este que supostamente pode se remeter à bandeira do Brasil – parte em azul com as estrelas –, símbolo de soberania e imortalidade, o que enalteceria, na obra, o espírito patriótico em evidência na época⁹³ – inclusive o da artista, cujo desejo era valorizar seu país, por meio da flora, da fauna e das cores⁹⁴ (CHEVALIER, 1986, p. 806-8).

A análise de “Fauna I” sem dúvida é bastante complexa, pois a obra foi produzida em um período de transição da poética de Franco, com a inserção de elementos da fauna e figuras dúbias, podendo agregar diferentes formas, inclusive aspectos do corpo humano – ovário, nas formas ovais. As imagens híbridas, com múltiplas possibilidades, devem ser resultado daquilo que a artista vivia, bem como consequência de sua inquietude, ressaltada por ela em inúmeras falas.

A leitura da imagem, pelo crítico ou historiador de arte, também considera sua condição histórica. Sobre isso Panofsky assinala:

Embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, lendo “o que vemos”, de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas (PANOFSKY, 2012, p. 58).

Considerando esse entendimento, fica mais claro defender a ideia de que a leitura/análise de uma obra – em especial a “Fauna I” – articula-se com as condições históricas e o modo como os objetos e fatos são expressos. Nesse caso, a análise da imagem, além de considerar o contexto histórico do momento, lugar e artista, carrega também aspectos e condições históricas que estão alinhados com a formação do historiador/crítico que faz a leitura.

A experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural. Não há espectador totalmente ‘ingênuo’ [...] O observador ‘ingênuo’ difere do historiador de arte, pois o último está cômico da situação. Sabe que sua bagagem cultural, tal como é, não harmonizaria com a de outras pessoas de outros países e de outros períodos. Tenta, portanto,

reflexos do Movimento Tropicália na Obra de Violeta Franco (NETO *apud* *Jornal Industria e Comercio*, abr. 1991, s/p).

⁹³ O patriotismo citado acima se refere ao amor pela pátria, independente da ditadura militar; amor este que levou os indivíduos a lutar pela liberdade de expressão, pelo desenvolvimento do país e pela volta à democracia.

⁹⁴ A valorização do Brasil, de suas cores e paisagens foi influência de seu pai e intensificou-se devido ao cenário político em que a artista viveu (BINI, 2013, p. 22).

ajustar-se, instruir-se o máximo possível sobre as circunstâncias em que os objetos de seus estudos foram criados (PANOFSKY, 2012, p. 36).

Dessa forma, o historiador da arte não faz uma análise desconexa, ele considera aspectos históricos, culturais e estéticos sobre o objeto analisado. Além disso, faz uma investigação sobre este objeto com a intenção de sanar todas as dúvidas e conhecer todas as possibilidades de significações, pois compreende que está analisando em um momento diferente daquele em que a obra foi criada. Deve, portanto, instruir-se e ajustar-se ao máximo sobre as circunstâncias em que este objeto/obra foi produzido, podendo interpretá-lo com maior precisão e conhecimento de causa.

É por esse motivo que na leitura de “Fauna I” há uma série de relatos históricos de teóricos e críticos da arte, bem como de jornalistas e da própria artista. Além da pesquisa dos possíveis significados simbólicos das figuras apresentadas – a partir do dicionário de símbolos – para justificar as interpretações sugeridas em relação às imagens expressas na composição, tentando, assim, compreender sua pertinência ao contexto histórico em que foi forjada.

A obra de Violeta Franco foi analisada e interpretada a partir desses pressupostos, enquadrando-se em um momento histórico relevante, englobando fatores políticos, artísticos e culturais do nosso país, trazendo impressões, denúncias e significações que estiveram metaforizadas. Aos leigos e desatentos, os motivos artísticos não passam de simples fragmentos vegetais, estranhos, híbridos e complicados de compreender. Para os atentos, críticos e historiadores, podem trazer significações diversas de uma vida coletiva, individual e em constante transformação.

CAPITULO IV

4. RUPTURAS NA PRODUÇÃO PICTÓRICA PARANAENSE

4.1. O regresso a Curitiba e a transmutação da estética na arte de Violeta Franco

Violeta Franco de Carvalho retorna para a capital paranaense no ano de 1970, após a morte de seu segundo marido, Samuel Felix da Cunha, em abril, como já foi comentado anteriormente (O Estado de S. Paulo, 1970, p.12). Sua obra estava em um momento de transição, expandindo-se da flora para a fauna. O que mais marcou suas composições nesse período foi a evolução das cores, que passaram a ser cada vez mais luminosas e vibrantes, além da intensificação da fragmentação da planta e o surgimento dos pássaros que brotam das folhagens (BINI F. A., Violeta Franco: A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná, 2013, p. 22).

A artista viveu em São Paulo uma época muito intensa de sua vida, pois frequentou ambientes da alta cultura e da arte paulista. Conheceu pessoas muito importantes não só das artes plásticas (Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Henrique Amaral), mas também do teatro (Ruth de Souza, Jean Luc, Sergio Cardoso), do cinema (Gianfrancesco Guarnieri) e intelectuais (Miriam Xavier e Samuel Felix da Cunha). Foi por intermédio dessas relações que a artista conheceu a irmã de seu segundo marido, Miriam, que o apresentou para a artista. Depois desse encontro, ambos se apaixonaram, o que desencadeou uma história de união que durou por mais de uma década (FRANCO, Depoimento realizado por Ivana Carvalho, nov. 1981, pp. 01-7; FRANCO, Violeta Franco, 1985, pp. 06-7).

Em um depoimento de 1981, indagada por Ivana Carvalho sobre qual a influência dessas pessoas em seu trabalho, Franco responde que todas elas de alguma forma a influenciaram, se não foi como artista foi como ser humano, pois era muito desligada, viveu em colégios de freiras e depois se casou; ou seja, tinha pouca experiência fora de casa, fora de Curitiba e de São Paulo. A nova conjuntura, de certa forma, abriu-lhe as portas para uma vida agitada culturalmente, cenário que não encontrava no Paraná (FRANCO, Depoimento realizado por Ivana Carvalho, nov. 1981, p. 03).

Toda essa experiência, sem dúvida, foi muito significativa para o desenvolvimento de Violeta Franco como artista e como mulher, pois teve

oportunidades únicas de frequentar locais diferentes e dialogar com pessoas que agregaram a ela muito mais do que experiências coletivas e momentos de lazer; contribuíram para o amadurecimento e transformação de sua obra.

Aberto o espaço, Violeta Franco deixa o movimento de renovação nas mãos dos outros companheiros para continuar sua formação em São Paulo e volta para Curitiba em 1970 trazendo então uma obra madura. Lá ela frequenta os cursos do Museu de Arte de São Paulo, faz amizades com artistas e intelectuais paulistas, vê pinturas, gravuras, esculturas (BINI F. , Violeta Franco: A Natureza por Expressão, 2014, p. 01).

Sua estadia em São Paulo durou cerca de 15 anos. Franco saiu do Paraná com a intenção de se aperfeiçoar, em uma época que Curitiba passava por uma espécie de efervescência cultural e artística. Havia, naquele momento, década de 1950, um grupo de artistas modernos, pelo qual ela foi considerada como “carro chefe”, pois é a partir dela que surgiu o primeiro local de encontros, discussões e debates sobre Arte Moderna no Paraná. Isso aconteceu com a criação da “Garaginha”, uma “instituição” que objetivou abrir as portas da Arte Moderna no estado, rompendo com a arte acadêmica, como já foi comentado no início desse trabalho (FREITAS, A consolidação do moderno na, 2003, pp. 95-6).

Durante seu período em São Paulo, muitas coisas aconteceram em Curitiba. Houve uma época de revolução nas artes Plásticas, como foi o Salão de 1957 e a criação de Galerias de Arte como a Cocaco (FREITAS, 2003, p. 100). No entanto, em 1970, o momento de maior efervescência artística e cultural já havia passado; as coisas, para Violeta Franco, pareciam todas em seu devido lugar, tranquilas, e isso foi um pouco demais para ela. Quando regressou a Curitiba, o seu sentimento perante o ambiente artístico local era um tanto que letárgico, sem muita novidade e movimentação. Sentiu-se, por um momento, deslocada, afinal ela estava acostumada a um ambiente movimentado de múltiplas possibilidades no campo de todas as linguagens artísticas em São Paulo. Sobre isso a artista argumenta:

Me deu uma certa angústia. As pessoas até certo ponto [...] tinham transformado a pintura numa profissão. É um caminho correto, mas não nesse exagero. Eles descobriram uma receita para viver razoavelmente bem e cumprem essa receita. Os que eu conheço, são pintores de um certo nome. Eu não sei se é um fenômeno nacional ou internacional, mas aqui, a coisa está tomando

proporções alarmantes. Não tanto do ponto de vista pictórico, mas como pensamento. Porque não foi dito, mas eu estou trabalhando aqui, no serviço de pesquisa do Museu⁹⁵. Então nós fazemos entrevistas com os pintores. E a mistura se transformou, no que parece, numa forma de viver melhor e não de transmitir às pessoas, realmente uma mensagem, uma réplica ao mundo, dizer alguma coisa de sua vivência: eles são pequenos burgueses que pintam. Pequenos burgueses terrivelmente acomodados. Isso, ajudado pelas galerias, que não são interessadas em pessoas revoltadas ou que estejam pesquisando coisas, ou querendo transmitir aos outros uma novidade (FRANCO, Entrevista realizada por Jair Mendes e Suzana Lobo no Centro de Pesquisa do Museu Guido Viáro, 1978, pp. 08-9).

A artista externa em seu comentário toda a sensação que sentia frente à “passividade” em que se encontrava a arte paranaense quando do seu retorno a Curitiba, no início da década de 1970. Violeta Franco sofreu uma forma de choque de “realidade”, pois saiu de um ambiente artístico e culturalmente muito mais agitado, que passava por inovações constantes não só nas artes, mas também na economia e na sociedade, projetando-se cada vez mais rápido para o patamar de uma megalópole (ARRUDA, 2005, p. 135).

São Paulo, desde a década de 1950, quando a artista se mudou para lá, já era uma cidade muito grande e promissora, diferente de Curitiba. Recebia um número expressivo de migrantes⁹⁶, em relação ao Paraná, sendo que todos esses fatores devem ter contribuído para a formatação de um ambiente bastante específico, moderno, de diferentes atividades: “A metrópole moderna podia ser entrevista na pluralidade das atividades realizadas” (ARRUDA, 2005, p. 137). Dessa forma, os artistas paulistas passavam por um momento diferente, de grandes trocas culturais e de modificações no campo das Artes. Por outro lado, Curitiba, entre 1950-60, passava por um período conturbado e de não aceitação dos movimentos de Arte Moderna pelas instituições formais e pelas acadêmicas (FREITAS, 2003, p. 95).

Em 1970 – analisando a fala da artista –, o Paraná parecia passar por um momento de “recessão” nos movimentos de renovação das artes e do embate entre os modernistas e as instituições acadêmicas. O espírito de revolução e transitoriedade da arte paranaense dava a impressão de passar novamente por um

⁹⁵ A artista referia-se ao Museu Guido Viaro

⁹⁶ A cidade de São Paulo já a partir de 1950 passava por um momento de agitação cultural, étnica e racial, segundo Arruda: “Parte substancial do denso repertório de linguagens culturais urdidas em São Paulo nos anos de 1950 deve-se, sem dúvida, ao caldeamento populacional e, muito especialmente, ao poderoso fluxo migratório” (2005, p. 138).

momento “fastidioso” e de aceitação, não só pela sociedade, mas também pelo artista, que se acomodou. A arte parecia transformar-se, novamente, em um instrumento de apreciação, em um ramo comercial, como na arte tradicional, agradando aos seus clientes. Talvez houvesse perdido parte de seu caráter crítico e revolucionário; não trazia mais muitas novidades, como ocorrera na década de 1950-1960. Artistas e públicos, a partir da visão de Violeta Franco, tornaram-se previsíveis, e a obra um objeto comercial, manipulado por pequenos burgueses acomodados, como se fosse uma receita, uma profissão estática, como assinalou Franco no fragmento acima.

Contudo, é conveniente destacar que essa caracterização do ambiente artístico da época é derivada da sensação que Franco sentiu ao regressar para casa, devido à mudança de ambientação, podendo ter lhe causado uma impressão negativa e exagerada sobre a Arte que acontecia na capital Paranaense. Cabe salientar que desde o final dos anos 1960 a atividade artística no estado era crescente, recebendo inclusive obras de artistas renomados da Arte Moderna Nacional, como no Salão Paranaense de 1968, quando foi exposta a série *Brasiliãna* I, II e III de Antonio Henrique Amaral, que foi, inclusive, premiada naquela ocasião. Portanto, o ambiente artístico, nesse período, não era de tudo letárgico, apresentava variações na produção artística, e esse sentimento da artista era, de certo modo, unilateral (FREITAS, 2013, p. 144).

Segundo Artur Freitas, a partir da segunda metade da década de 1960, houve um arrefecimento do predomínio abstracionista, fazendo surgir, a partir dos "Salões Paranaenses, as primeiras referências artísticas à cultura de massa e aos novos meios de comunicação", como nos trabalhos de Marcelo Vilela, Fernando Bini entre outros (FREITAS, 2013, p. 171)⁹⁷.

Sem dúvida, esse cenário visualizado por Violeta Franco lhe causou certa letargia, pois estava acostumada com uma constante movimentação e rápida transformação artística e cultural durante o período que viveu em São Paulo. Seu espírito revolucionário, sustentado pela sua inquietude desde a infância, fazia dela uma mulher de constantes mutações, não aceitando o estado em que se encontrava

⁹⁷ Sobre o cenário artístico paranaense, nesse período, recomenda-se a leitura da obra "Arte e Contestação: O Salão paranaense nos anos de Chumbo", do historiador Artur Freitas, na qual se realizam análises importantíssimas sobre a constituição da arte atrelada ao contexto histórico, social, político e cultural das décadas de 1960 e 1970.

(na verdade, parte do que se encontrava na arte local, pois, como foi destacado, houve uma sensação unilateral, por parte da artista, o que lhe deu uma sensação equivocada sobre o desenvolvimento da arte paranaense) o cenário artístico curitibano, relegando a ela mesma a iniciativa de continuar um trabalho de renovação e transformação das artes em sua cidade natal.

Contudo, esse contexto, que pode ter sido, em partes, pouco movimentado e mercantilizado no campo artístico e cultural de Curitiba, não era um fenômeno isolado. Ocorreu também em outros locais do mundo, transformando a Arte e a Cultura em mercadorias da indústria do consumo, um mercado em ascensão, principalmente a partir da década de 1960.

Os anos 60 foram marcados por tradições culturais alternativas – democráticas e socialistas, marcados por uma arte que não queria sustentar o *establishment* cultural, não queria manter as pretensões estéticas da arte moderna. A arte moderna havia florescido e se propagado nas instituições e museus como uma cultura burguesa, como um produto da indústria cultural, tornando-se um produto de consumo (MEIRA, 2006, p. 117).

Pelo que argumentou Franco sobre o cenário artístico paranaense, os artistas não buscaram contornar essa "arte moderna" que se transformou em mercadoria, uma extensão da indústria cultural e do consumo. A crítica da artista vai justamente no sentido de que a arte paranaense não buscou escapar dessa "armadilha", pelo contrário, consolidou esse *establishment* cultural em que havia se transformado a arte moderna na década de 1960. Enquanto isso, simultaneamente, em outros locais – especialmente em São Paulo, pois foi a referência da artista – havia iniciativas e tendências que rejeitavam essa conotação consumista da arte, como destaca Meira:

Nos anos 60, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, os artistas revoltavam-se, rejeitando os valores do Modernismo. Eles buscavam uma cultura de oposição, por considerarem o moderno muitas vezes um movimento perverso, no sentido em que mantinha a cultura estabelecida pelo sistema capitalista, e, apesar de revolucionário, os modernos eram baseados na ruptura, mas estavam ainda ligados aos valores tradicionais como parâmetro (MEIRA, 2006, p. 117).

Essa rejeição da arte moderna, vinculada ao capitalismo e ao estabelecimento de uma cultura de consumo, foi desenvolvida principalmente por

movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e a Arte Conceitual⁹⁸. Certamente a interferência de tais movimentos se espalhou pelo mundo por meio de artistas que foram estudar na Europa e de imigrantes que saíam de lá em busca de um novo local para viver. São Paulo, como um grande centro urbano, deve ter sido influenciado por eles.

Violeta Franco, por residir em São Paulo, teve acesso a artistas que foram estudar fora do Brasil, e que trouxeram essa nova ideia de arte. Um exemplo é o artista Flávio de Carvalho, que Franco conheceu durante sua estadia em São Paulo, ele foi um dos representantes dos ideários dadaísta no país⁹⁹. É devido a sua formação cultural e contato com essas ideias de arte que Franco faz uma crítica ferrenha ao que encontra nas artes plásticas em Curitiba.

No Paraná estava havendo a formação de um mercado de arte, as galerias transformaram-se em locais de compra e venda de obras artísticas; não havia um movimento de arte no estado, como assinala Jair Mendes:

Me parece que está acontecendo um fenômeno realmente interessante. Não existe um movimento de arte no Paraná, hoje. Está todo mundo certinho com o que está fazendo. Criou-se a partir de 1970, exatamente quando você chegou aqui, um mercado de arte no Paraná. Começou a se vender, antes não se vendia. O artista passou a vender e viver de pintura. Então fizeram da pintura o arroz, o galeto, o churrasco, o *chopp* fizeram da pintura sua vida social. A sua razão de viver. E não viver para a pintura. Essa é a grande diferença. Em Curitiba, não há realmente um movimento de arte (MENDES in FRANCO, 1978, p. 09).

⁹⁸ O Dadaísmo foi um movimento de negação da arte, sendo uma das primeiras manifestações artísticas que propunham uma “verdadeira” renovação da arte; “o Dadaísmo pregava o absurdo e a antiarte” (JANSON, 1996, p. 380). Teve como precursor o artista Marcel Duchamp, um dos primeiros a romper com as características modernas, considerado como um dos criadores do Pós-modernismo. “O Pós-Modernismo encontra suas raízes em Duchamp, no Dadaísmo e no aspecto crítico da arte de denúncia e de sua função social” (MEIRA, 2006, p. 120). O Dadaísmo de Duchamp é que deu origem aos *ReadyMades (já acabado)*, em que o artista usava produtos industrializados como obra de arte, era uma crítica ao consumo da arte (MINK, 2006, p. 57). O movimento Surrealista teve influência do Dadaísmo, buscou a produção de uma arte mais automática e irracional, que brotasse do inconsciente, não sendo influenciada pela razão, pela moralidade e por julgamentos estéticos (LITTLE, 2010, p. 118). A Arte conceitual teve igual influência, principalmente de Duchamp, desafiando a definição tradicional de arte de modo ainda mais agressivo, pois os produtos artísticos são considerados secundários, e sim um conceito e não um objeto material (JANSON, 1996, pp. 399-400; LITTLE, 2010, p. 132).” A arte conceitual desafia a nossa definição de arte de forma ainda mais radical, ao insistir que somente o voo da imaginação, não a execução, constitui a arte. Dessa forma, já que os produtos da arte são secundários, acidentais, podemos dispensá-los totalmente, da mesma forma que as galerias [...]” (JANSON, 1996, p. 399).

⁹⁹ O contato com artistas que estudaram fora do Brasil aconteceu durante os anos que esteve em São Paulo, entre eles estão Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral, artistas que trouxeram características do modernismo europeu para a realidade brasileira (BINI, 2013, p. 17). No Brasil, um dos maiores representantes do Dadaísmo foi Flávio de Carvalho, segundo Ramos, ele conviveu pessoalmente com ícones do movimento durante o período que viveu na Europa. Disponível em: <http://dododadaismo.blogspot.com.br/p/dadaismo-no-brasil.html>

Esse contexto é oposto àquele com o qual a artista havia se habituado em São Paulo, pois lá a arte já estava um passo adiante, o modernismo dava espaço a tendências pós-modernas, com as Bienais, em que a obra como mercadoria era amplamente criticada pelos artistas que tinham como objetivo causar, por meio da arte, indagações, críticas e questionamentos ao seu público¹⁰⁰.

O Brasil só teve uma abertura mais efetiva aos movimentos e tendências artísticas internacionais a partir da primeira Bienal de Arte de São Paulo, em 1951. Foi um evento que se tornou referência nas artes do Brasil e da América-latina, reafirmando a cidade como um grande polo artístico e cultural, que se abria a partir de então para o mundo, sendo um evento pioneiro para a diversificação da arte no país (MEIRA, 2006, pp. 131-2).

Na época, periódicos e revistas de arte eram raros no Brasil. Devido a falta de contato com importantes centros de arte, como Paris, na França, e Nova York, nos Estados Unidos, a Bienal de São Paulo, em 1951, foi também considerada pelos artistas brasileiros e latino-americanos como um local de frequência para se aprender o que estava se fazendo no Exterior, pois se sentiam estimulados com a presença de linguagens artísticas que comunicavam outros valores e ideias que as conhecidas por eles (MEIRA, 2006, p. 132).

Se o Brasil vai se abrir efetivamente para os movimentos e tendências que ocorriam no exterior apenas em 1950, com as Bienais, é compreensível que o Paraná, que nessa época havia recém-iniciado seu processo de renovação artística com a “Garaginha” de Violeta Franco¹⁰¹, estivesse 20 anos depois, na década de 1970, habituando-se ao novo momento artístico do estado, estando mais uma vez “atrasado” nas transformações artísticas e estéticas em relação a São Paulo. Afinal, as Bienais artísticas que lá ocorriam tornaram a cidade um polo aglutinador das

¹⁰⁰ A partir da década de 1950 a cidade de São Paulo e o Brasil se abriram ainda mais para as novas tendências artísticas internacionais; nessa época foi criada a Bienal de Arte de São Paulo, com a sua primeira edição em 1951; “O Museu de Arte Moderna de São Paulo, após somente dois anos de existência, cria em 1951 sua primeira Bienal, com o intuito de transformar São Paulo num centro internacional no museu ,[...], As Bienais de São Paulo, inicialmente exposições internacionais do Museu de Arte de São Paulo, foram elaboradas segundo a Bienal de Veneza, criada em 1899. Realizada a cada dois anos, a ideia era de se mostrar o moderno e contemporâneo, ao público brasileiro e latino-americano, através de exposições que servissem de referência aos movimentos artísticos, como também mostrar as diferentes pesquisas estéticas que estavam se desenvolvendo nos diversos países do mundo” (MEIRA, 2006, p. 131).

¹⁰¹ Segundo Fernando Bini, a Artista Violeta Franco participou do movimento de renovação das Artes no Paraná e abriu espaço para o modernismo a partir de seu ateliê a “Garaginha”, entre 1949-1951. (BINI, 2013, p. 14-6).

novas tendências. Dessa forma, os artistas que desejavam transgredir os padrões estabelecidos pela Arte Moderna muitas das vezes se deslocavam para este local para dar continuidade aos seus trabalhos, aperfeiçoando suas técnicas e tendo acesso ao que de mais novo se produzia no mundo nas Artes Plásticas.

Deste modo, essas tendências inovadoras nem sempre se espalhavam imediatamente pelo país, pois os artistas mantinham-se em São Paulo durante algum tempo, para aperfeiçoamento, em busca de novas oportunidades. Foi o caso de Violeta Franco, que passou mais de uma década na cidade, indo para lá em busca de novos horizontes, não só na vida pessoal, mas também nas artes (BINI, 2013, p. 16).

O cenário paranaense, criticado pela artista, funciona assim como um combustível a mais para sua arte, alimentando o anseio de continuar com esse trabalho inovador e de constantes transmutações. Desde o final da década de 1960, com suas obras renovadas, que superaram aquele expressionismo denso e carregado, a artista agrega aos seus quadros uma nova caracterização estética e formal. Quando retorna para o Paraná ela dá continuidade a esse trabalho de transformação e aprimoramento, não só na temática, mas também na estética de suas composições. Fernando Bini argumenta que aquilo que chocou a artista foi a falta de inquietação dos pintores paranaenses, que estavam acomodados e pouco inovaram neste período (BINI, 2013, p. 17). Sobre isso a Artista assinala:

Eu sei que hoje em dia, se fazer novidade, é difícil, mas eu acho que cada um de nós tem algo a dar: uma novidade nossa. A verdade de todos os dias transformadas através de nosso sofrimento, nossas experiências e nossas lutas. E a falta de inquietação do homem, no pintor do Paraná, é que apavora. Eles não têm inquietação (FRANCO, Entrevista realizada por Jair Mendes e Suzana Lobo no Centro de Pesquisa do Museu Guido Viáro, 1978, p. 9).

A preocupação da artista em ver essa falta de renovação da arte no estado, de certa forma, deve tê-la instigado para fazer “novamente” o diferente, usando sua obra como instrumento de modificação desse contexto. Mas essa falta de inquietação nos outros desperta a sua própria inquietação, a obra dela começa a “explodir”. “Da Curitiba cinzenta ela tira a cor luminosa” (BINI, 2013, p. 17).

Como relata a própria artista no fragmento acima, é sempre possível dar uma novidade pessoal por meio da obra de arte, passar para ela sofrimentos e

transformações que ocorrem por conta dos acontecimentos. A artista viveu momentos importantes no Paraná, no movimento de integração (1940-50), e depois em São Paulo (1950-60), o que, a partir de então, traduzir-se-ia na sua produção, que escolheu explorar demasiadamente a cor e a iluminação, dando movimentação àquela Curitiba convencional e acinzentada, como destacou Bini.

4.2 O repensar de uma estética

Esta seção irá abordar a evolução da estética de Violeta Franco depois do seu retorno à cidade de Curitiba. A artista inicia uma fase de reflexão e inovação da própria estética. Bairão demonstra, nesse sentido, sua admiração por Violeta Franco, que a partir de sua inquietude, perante o cenário artístico “monótono” que a cidade enfrentava no início dos anos de 1970, continuou seu trabalho de romper com o que estava posto:

Outra qualidade inalienável de Violeta Franco é a total ausência de concessão, de qualquer tipo de concessão. A arte que pratica é a arte de quem não só domina o seu metier, mas conspira contra a estagnação e a preguiça, é **um exemplo constante de insatisfação e coerência estética** (BAIRÃO, 1972, s/p, grifo nosso).

A obra de Franco é considerada, por Bairão, como uma prática que prioriza o novo, vai contra a estagnação e a falta de vontade na inovação; transforma-se, está sempre insatisfeita com aquilo que está posto, com a normatização, evita as concessões até mesmo da Arte Moderna, pois busca se atualizar continuamente. Suas composições são um exemplo “incontestável” da não estagnação, pois ao longo de sua carreira foram se tornando cada vez mais autênticas. Não se enquadram, perfeitamente, em nenhum movimento específico, exploram várias tendências e características estéticas modernas de vários artistas, mas usam delas como uma inspiração, produzindo algo muito singular, diferente.

Adalice Araújo, antes mesmo da mudança definitiva de Franco para Curitiba, em uma de suas visitas à capital Paranaense, no ano de 1968, já elogia sua autenticidade.

Violeta Franco reencontra sua terra natal após muitos anos vividos em São Paulo, onde encontrou o caminho definitivo para sua expressão [...] A artista encontra então nas formas da flora e da fauna brasileira a inspiração para compor suas telas pintadas sobre o impulso criador instintivo que é uma de suas características

essenciais. **Não se trata de uma copista** que se contente com a simples visão superficial do mundo, **e sim de uma criadora que recompõe numa visão pessoal**, a exuberante natureza, que pinta em planos largos e nervosas pinceladas coloridas (ARAÚJO apud Diário do Paraná, 1968, grifo nosso).

Dessa forma, a crítica paranaense reconhece não só a importância de sua obra, mas também sua autenticidade. Em 1968, data do artigo de Araújo, a artista já havia encontrado na temática da fauna e flora um novo caminho a seguir, havia um toque muito pessoal e diferente nas suas telas, que aos poucos se tornaram cada vez mais coerentes e renovadas, quando na década de 1970, além de explorar a variação das cores, introduz a iluminação e a translucidez como incremento notável em suas pinturas.

Nota-se que Violeta Franco soube aproveitar as pontuações críticas feitas por Geraldo Ferraz quando ele comenta: *“Falta limpar um pouco a coloração da pintura e dar-lhe mais vibratibilidade, além da densidade. Principalmente nos adensamentos verdes”* (FERRAZ apud O estado de S. Paulo, 1970, grifo nosso).

A partir desse momento, realmente, a obra de Franco inicia um processo de modificação, clareando as tonalidades de sua paleta, além da intensificação da fragmentação dos motivos artísticos e a substituição do fundo denso e colorido pelo branco ou tonalidades claras.

Ao observar as primeiras obras de Franco, na temática da flora, entre 1968 e 1969, como a tela sem título de 1969 (Figura 13), percebe-se nitidamente o que o crítico Geraldo Ferraz quis dizer sobre a necessidade de limpar a cor dos elementos vegetais, dando-lhe maior “vibratibilidade”, pois a obra da artista ainda carregava muitas características do Movimento Expressionista, como as cores escuras, a textura e o exagero de formas, linhas e cores que se entrelaçam por toda a composição.

Entre o final da década de 1960 e o início de 1970 as características de sua obra vão mudar de uma maneira rápida. A artista esteve atenta à crítica, soube aproveitar o momento de sua carreira e também as transformações do meio, com os movimentos e tendências que influíam sobre a produção artística nacional. Violeta Franco chegou a Curitiba e continuou o seu processo natural de transformação e desenvolvimento estético, afastando-se do radicalismo expressionista e aproximando-se do Tropicalismo de Antonio Henrique Amaral – que foi um de seus

amigos no período que esteve em São Paulo e produziu uma obra com fortes características desse movimento –, bem como do Cubismo e da luminosidade de Robert Delaunay (FRANCO, 1981, p.09; FREITAS, 2013, p.151; BINI, 2013, p. 23)



Figura 21 - Fauna e Flora III , Violeta Franco, s/ data, óleo s/ tela, 87,9 x 115,2 cm

A composição “Fauna e Flora III”, sem data (entre 1970-76)¹⁰², de Violeta Franco (Figura 21)¹⁰³, muito provavelmente já produzida em solo paranaense, no início da década de 1970, traz aspectos bem diferentes em termos de coloração, textura e

¹⁰²A datação da obra não é exata, no entanto registros encontrados no centro de pesquisa Solar do Barão existe artigos de jornais que trazem a foto da obra junto a artista, que fez parte da exposição na Galeria Acaiaca (O Estado do Paraná, 1976, s/p).

¹⁰³ A obra faz parte do acervo do Museu Oscar Niemeyer, foto disponível em (BINI, 2013, p. 50)

organização em relação às telas do período anterior, que deu origem a crítica de Ferraz. O fundo da pintura agora aparece em branco, limpo, como se fosse dispensável (com características muito próximas das obras “Brasil” e “Flora I”). O destaque está na figura central, colorida, que com suavidade clareia as tonalidades e inicia um processo de sobreposição de uma mesma matiz¹⁰⁴, ou de outra próxima, explorando os contrastes e priorizando o seus efeitos.

A tela apresentada acima (Figura 21) demonstra uma mudança em vários elementos formais e também na temática que vinha sendo explorada pela artista, uma vez que a partir desse período são agregadas as folhagens às formas da fauna, como já foi discutido anteriormente. O mais notável nessa nova etapa é a simplificação dos planos, a integração de todos os motivos formando uma grande figura que lembra aspectos da flora e a insinuação de formas animais, mais especificamente a ave, como olhos, bico, asas e caldas. Além disso, o equilíbrio da imagem é disposto na diagonal e levemente deslocado para a direita, fora o clareamento das cores e a definição mais exata das formas representadas, com contornos pretos em quase toda a extensão dos desenhos.

O que permanece é o predomínio das formas orgânicas/sinuosas, a notabilidade do movimento do pincel devido ao sentido das pinceladas, dando origem à textura no interior das formas – embora essa textura tenha sido suavizada em relação as telas anteriores, como é o caso da pintura sem título de 1969 (Figura 13, p. 129). Além disso, a técnica empregada continua sendo óleo sobre tela, mas, devido à intenção de luminosidade, é perceptível que essa técnica tenha sido melhor aproveitada a partir desse novo momento estético que se constituía, pois o efeito de brilho causado pela técnica favoreceu a luminosidade que a artista explorava. Há ainda um predomínio da variedade de cores; no entanto, essa variação parece ter sido organizada de modo diferente, sendo que as cores vibrantes/quentes se intensificaram no interior da imagem e as cores frias se estenderam pelas laterais. Esse recurso visual proporcionou uma impressão mais suave e menos densa para a tela, uma vez que os tons não tenham se misturado, evitando a sensação de

¹⁰⁴ Em teoria da cor, a Matiz é a variação da cor possibilitada pela luz refratada, é ela quem dá a sensação da cor, é a partir dela que é possível perceber as variantes e tonalidades de uma mesma cor, ou a diferenciação dela (PEDROSA, 2009, p. 94).

exagero nas formas e a falta de saturação¹⁰⁵ das cores, o que deixaria a composição bastante carregada/pesada, visualmente.

A necessidade de Violeta Franco continuar inovando deve-se principalmente a sua personalidade inquieta¹⁰⁶ que, somada à falta de contentamento com a arte paranaense da década de 1970, permite que esta obra “Fauna e Flora III”, assim como outras – como por exemplo a já analisada “Fauna I” – traga uma nova roupagem para a sua estética.

Coincidência ou não, é justamente nesse período que a temática da artista também sofre uma nova formatação, com a integração da fauna e a inclusão de formas e motivos que vão para uma esfera simbólica, crítica e politizada, não só do Paraná da época, mas também do que ocorria no Brasil de 1970: “Com o tempo, houve uma predominância do intelecto, abafando um pouco a emoção, controlando a expressão” (O estado do Paraná, 1976, s/p). Dessa forma, sua obra vai além da simples representação/cópia; vincula-se com seus anseios e ideias, sendo que a expressividade é dosada de modo coerente, relacionando-se a aspectos reais daquilo que a artista pensava e vivia.

Em fase recente “tropicália” empunha-se em sua obra como temática dominante. Flores gigantescas, símbolos de uma autobiografia vivencial – com cores vibrantes e ritmos largos expulsavam virulência definindo brasilidade (Gazeta do Povo, 1975, s/p).

A influência tropicalista é algo recorrente a partir da adoção da crítica política e ideológica, contida nas obras de Violeta Franco e com os símbolos construídos a partir das temáticas da flora e da fauna, onde a matéria vegetal e as formas de animais – e posteriormente elementos da figura humana – percorrem todos os motivos que constituem a pintura. Tais figuras trazem um aspecto nacional, valorizam as cores e a paisagem do Brasil. Além disso, pode-se destacar a singularidade da estética desenvolvida pela artista, que trabalha com uma temática híbrida, circulando entre a flora e a fauna e tendendo gradativamente para um abstracionismo. Nessa perspectiva, as gigantescas folhagens e formas animais

¹⁰⁵ A saturação na cor é o que define a sua qualidade e pureza, diferenciando-se de outra matiz (WERNER, 2015, s/p) Disponível em: http://www.auladearte.com.br/lingg_visual/cor.htm#axzz3dARhBBjx. No caso das telas de Violeta Franco, devido à justaposição de cores e ou tonalidades próximas, nas telas produzidas antes da década de 1970, isso pode causar uma sensação visual de que as cores estão menos saturadas, ou seja, misturadas, impuras.

¹⁰⁶ Segundo relato da própria artista, que se dizia inquieta (FRANCO, 1985,p. 01).

sofrem uma ressignificação estética e "ideológica", partindo-se da base tropicalista, da valorização do Brasil – no caso, destacam-se as frutas/flores e vegetação, a crítica à ditadura e ao sistema econômico, bem como a preservação do meio ambiente, que será abordado adiante.

Nessa mesma linha – pelo menos quanto à crítica ao regime político e a estética que explora a natureza – temos a obra "Brasiliana III", de 1968 (Figura 22), de

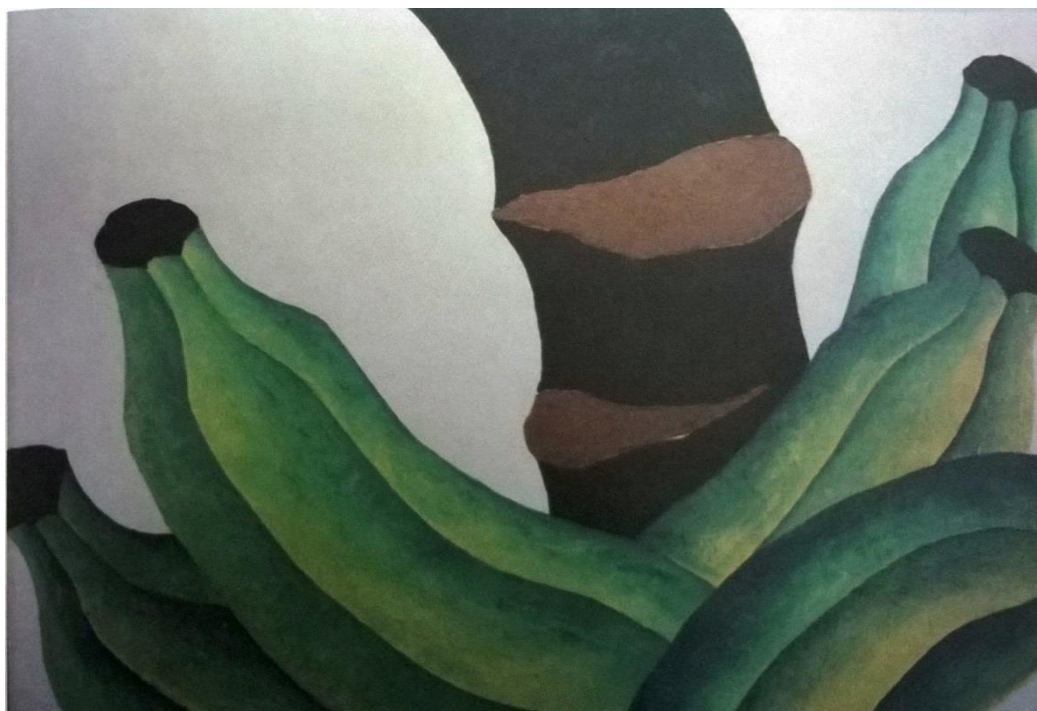


Figura 22 - Antonio Henrique Amaral, Brasilidade, 1968, óleo s/ duratex. 85 x 122 cm¹⁰⁷

Antonio Henrique Amaral. Contudo, é importante frisar que nas artes plásticas a produção de Hélio Oiticica se destaca, a partir da produção dos Parangolés¹⁰⁸, sendo que suas obras se diferem esteticamente das composições de Violeta Franco e Antonio Henrique Amaral, pois Oiticica parte para a produção de um objeto que, para se constituir como obra, necessita da participação ativa do espectador (BORSOI; MONEGO, 2011, p. 155).

¹⁰⁷ Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

¹⁰⁸ O Parangolé é uma obra artística diferente, já se alinha como uma composição pós-moderna, sendo que o indivíduo participa da obra; neste caso, o Parangolé é uma espécie de "capa" que deve ser vestida pelo espectador para se constituir como tal. "Com os Parangolés, o corpo, que antes estava resumido ao visual, entra como fonte total de sensorialidade, corpo-movimento, corpo-cor, corpo-cheiro, corpo-liberdade, corposom, corpo-paixão, corpo-visão, corpo-protesto, corpo-expressão, corpo-contato, corpo-libertação, corpo-tato-contato, ressaltando a movimentação, envolvimento e experimentação tanto pessoal como coletiva" (BORSOI; MONEGO, 2011, p. 155).

Ao se observar a obra de Antonio Henrique Amaral (Figura 22) é possível perceber a valorização do Brasil tropical a partir de sua temática, que adota as formas das bananas como recurso estético. A cor verde rememora a paisagem abundante da nossa Amazônia e o marrom, provavelmente, se remete à fertilidade de nossa terra, de tão variada flora e fauna.

Esteticamente, em relação às composições de Violeta Franco, os modos como as obras de Amaral são constituídas apresentam pontos em comum, como o fundo "vazio" em branco, as formas exageradas em um enquadramento que prioriza o *zoom* de determinado fragmento de vegetação, e o uso da luminosidade que incide sobre as formas vegetais. Em contra partida, verificase que os motivos trabalhados pelo artista são mais realísticos; não há uma sobreposição de matizes de cores e muita variação delas, sendo que a temática se restringe à fauna. Tais aspectos se diferem das obras de Violeta Franco, pois ela produz uma estética incomum, de acordo com a qual brotam das plantas figuras animais, além de insinuações de formas humanas. As cores variam em contrastes expressivos e os motivos perdem seu caráter realista, tendendo para a abstração e simplificação das formas.

Na esfera ideológica, Amaral faz uma crítica ao regime político autoritário da era militar, característica que se aproxima das intenções de Franco. Segundo Freitas, rememorando à fala da historiadora Aracy Amaral, irmã do pintor, ela ressalta que a obra de Antonio Henrique Amaral foi uma das primeiras a fazer comentários explícitos à conjuntura política da época (FREITAS, 2013, p. 145-146).

A fase brasileira, iniciada pelo artista a partir de 1968, é marcada pela temática das bananas. Segundo alguns críticos de arte, são, isoladamente ou formando cachos, monumentos agigantados que lembram as figuras antropofágicas de Tarsila do Amaral, sua tia (TIRAPELI, 2006, p. 88).

O interessante de se destacar é a similaridade de alguns aspectos estéticos entre Tarsila do Amaral, Antonio Henrique Amaral e Violeta Franco, como a temática nacional, as formas exageradas e as cores do Brasil. Tais similaridades podem decorrer de alguma influência que a tia e o sobrinho tiveram sobre a constituição poética da paranaense, pois Franco trabalha com uma produção ligada aos eventos que a cercam, e a convivência com esse círculo de artistas sem dúvidas contribuiu para sua maturação. Afinal, ela teve contato com esses artistas no período que

residiu em São Paulo, como declara em suas falas¹⁰⁹, principalmente com a obra de Antonio Henrique Amaral, devido à organização e à temática vegetal.

Outro fator de destaque é que, nas artes plásticas, a influência tropicalista é mais conhecida pela obra de Helio Oiticica, que aborda aspectos mais sociais, políticos e de experimentação estética. A citação dos elementos da paisagem são mais recorrentes na música, como em "*Tropicália*", de Caetano Veloso. Dessa forma, a obra de Violeta Franco e de Antonio Henrique Amaral fazem um *link* com a música. Porém Henrique Amaral ainda fica "preso" a alguns aspectos da composição tradicional, como na figuração realística, devido à sua resistência em aceitar as vanguardas internacionais (FREITAS, 2013, p. 148), mas com uma crítica de cunho moderno e alinhado com a sociedade em que viveu – rompendo, esteticamente falando, quanto a aspectos notáveis na produção moderna, com a noção de figura frente e figura fundo e enfatizando os *zoom*.

[...] preferiu navegar nos limites internos das formas estabelecidas de arte, negando as invencionices das vanguardas, vistas como modismos importados ou caprichos passageiros. Assim, no final dos anos 1960, enquanto Antonio Manuel e outros artistas, contrários à institucionalização do sensível, foram apostando na dissolução do próprio conceito de obra, Antonio Henrique Amaral, por seu lado, passou da gravura à pintura a óleo, das goivas aos pincéis e às tintas, indo portanto de um procedimento autônomo a outro, sem abrir mão dos meios e suportes tradicionais (FREITAS, 2013, p. 148).

O artista se mostrava resistente ao "modismo" trazido pelos movimentos de vanguarda, compondo obras que estavam muito próximas aos suportes e gêneros tradicionais, como a tela e a natureza morta. Contudo, ele apresenta uma tênue mudança no tratamento da figura fundo e na "fragmentação" de pequenos espaços para uma representação de formas maiores.

Já a artista Violeta Franco, mesmo explorando suportes tradicionais, como a tela, rompe com as características estéticas acadêmicas, trazendo para a obra variedade de formas, que estão em constante metamorfose, ora lembrando a matéria vegetal ora misturando-se com formas animais e até mesmo humanas. Todavia, um aspecto muito próximo nas obras de Franco e de Antonio Henrique Amaral refere-se ao desejo de criar uma Arte Brasileira, usando temática nacional. E Violeta Franco, mesmo sendo influenciada por movimentos modernistas,

¹⁰⁹ Como nos depoimentos e nas entrevistas de 1981 realizadas por Ivana Carvalho.

estrangeiros, chega à década de 1970 com uma produção muito autêntica, diversa e dinâmica, dizendo, denunciando, enunciando o Brasil que ali se constituía.

Retomando a análise da obra "Fauna e Flora III" (Figura 21), pode-se notar como a obra de Franco é diferente, esteticamente, da obra de Amaral, pois há na composição uma variedade de cores e a deformação dos motivos representados, que transitam da flora tropical a aspectos da figura animal/humana. A poética da paranaense – a partir de 1970 – é algo muito distinto e autêntico, na esfera formal, em relação aos artistas do mesmo período. Isso pode ser notado quando sua obra é contraposta à produção artística brasileira; basta comparar suas produções com a de artistas de renome da Arte Moderna Nacional, como Tarsila do Amaral e Antonio Henrique do Amaral, sendo que tais artistas, mesmo inovando na esfera formal, apresentam motivos artísticos mais próximos da representação realística, característica essa que Franco vai perdendo gradativamente, a partir de então 1970.

Essa autenticidade se dá pelo fato da artista envolver em sua poética fatores diversos dentro da esfera estética, com a utilização de uma temática híbrida entre a flora e a fauna, e o seu contexto histórico, cujas relações políticas, sociais e culturais se transformam numa espécie de matéria prima ideológica, buscando representar, sempre de modo crítico, elementos de uma "realidade" dinâmica, em constantes transformações, envolvendo o coletivo e individual.

Na obra "Fauna e Flora III" (figura 21) a imagem que mais chama a atenção entre os motivos representados é a figura antropozoomórfica, formada entre aspectos de folhagens no interior da composição. As formas esverdeadas, que, por verossimilhança e alinhamento com a temática, são como fragmento de folhas, presentes em toda a parte lateral externa do agrupamento de formas. A parte central destaca-se devido ao uso predominante de cores vibrantes, como o vermelho, o rosa, e o amarelo, insinuando vísceras, pois formam um conjunto de motivos sincrônicos, todos em tonalidades vermelhas, como um sistema, um organismo interno, ladeado pelas demais formas esverdeadas, azuladas e violeta. Olhando para o todo tem-se a ideia de um feto e/ou girino – por isso a formação de uma imagem antropozoomórfica –, a linha azul que envolve as formas avermelhadas insinua um cordão umbilical. Na parte superior esquerda, se se observar com atenção, pode-se perceber a figura de uma cabeça, sugerindo um olho, formado sobre um motivo amarelo arredondado. Além disso, há a insinuação de uma boca,

lábios ou bico na parte sinuosa em azul e verde, que quase encosta na borda esquerda da tela.

A ideia de feto (humano ou animal) deve-se à linha azul, sobre a parte em vermelho, que sugere um cordão umbilical. E a imagem do girino está sugerida na parte inferior da tela, onde inicia uma forma estreita e comprida na cor violeta, prolongando-se como uma calda, formando em sua extremidade uma ponta arredondada, em forma de gota, com tons de verde e azul.

"Como a pintura sai de dentro, das entranhas, ela também quer mostrar as entranhas da flora e da fauna, as formas vegetais e animais são descorticadas" (BINI, 2013, p. 23). Essa fala de Bini torna-se bem compreensível quando se analisa essa obra (Figura 21), pois tudo o que a artista almeja é trazer para suas criações aquilo que não se pode proferir em palavras, que deve ser experimentado e analisado pictoricamente, envolve sentimentos e ideias, esmiuçadas em motivos artísticos que se entrelaçam buscando a representação do sentimento, da sensação, unindo-se com as referências contextuais que lhe encantavam, tratando de temáticas urgentes como a libertação, a valorização da pátria e a preservação do meio ambiente, como enuncia a matéria do *Jornal Gazeta do Povo*: "Numa época de repressão, a flora brasileira era o veículo da qual a artista se servia para protestar contra a ditadura, como também contra a destruição da natureza" (Mostra de Pinturas recentes de Violeta Franco, *Gazeta do Povo*, 1991, s/p). Ademais, podemos entender suas pinturas como um modo de comunicar, de formas diferentes, o que era captado por ela no contexto da época.

Sua obra, como sugere a matéria do *Jornal*, também abarcou uma ideologia ecológica, podendo trazer na imagem do feto e ou girino a necessidade de preservar a vida, a proliferação e a continuidade. A simbiose –do animal, humano e vegetal – dos motivos artísticos pode estar ligada a significados simbólicos, implícitos em suas composições, pois abarcam aspectos contextuais, temporais, políticos, sociais, culturais e ideológicos, convenientes de serem destacados na tessitura da escrita histórica. Nessa perspectiva, partindo da terceira fase do método iconológico, podem-se explorar esses possíveis símbolos e significados.

A figura do feto e/ou girino vincula-se ao embrião, que no dicionário de símbolos está relacionado a um estado de não-manifestação, à possibilidade de potencial de planos que estão do outro lado do cosmo, e ainda à ideia de

regeneração (CHEVALIER, 1986 p. 441-442). Quando Franco sugere a figura do embrião em um signo dual, que lembra tanto o feto quanto o girino, pode estar insinuando a não dissociação entre o homem e os demais seres vivos da natureza, sendo que ambos dependem do meio natural para sobreviver. Por isso a figura do embrião está envolta pelos fragmentos de folhas que ladeiam toda a imagem central. O teor ecológico que apresenta suas composições, sempre enaltecendo a natureza, fundamenta-se nessa relação entre homem, animal e meio ambiente como elementos indispensáveis para a continuidade da vida. O Brasil, por apresentar uma riqueza e variedade natural, poderá estar sendo simbolizado a partir da exploração das cores pátrias, das matas, que também ilustram nossa bandeira.

A década de 1970 é marcada pelo início da preocupação ambiental no Brasil, tendo como um de seus principais representantes Henrique Luis Roessler, protetor dos animais e das plantas. Internacionalmente, houve também uma intensificação dessa ideia ecologista, especialmente com a Conferência de Estocolmo, promovida em 1972 pela Organização das Nações Unidas (ONU) (BEHRENTEDS, 2011, p. 17-18). Violeta Franco, nas Artes, foi, assim, uma das primeiras artistas a iniciar um trabalho que aborda a questão ambiental, preocupando-se com a fauna e a flora brasileiras, além de com questionamentos políticos e sociais. A artista está alinhada ideologicamente com essa temática ecológica, haja vista a imagem dualista do embrião, meio humano, meio animal; ademais, o anseio pela liberdade política e pela inovação artística no Paraná relaciona-se com o significado do motivo supracitado. Ele, por sua vez, vem complementar toda essa intenção de libertação, quando sugere a possibilidade de potencialidade, ou seja, de superação; de não-manifestação, quando a sociedade sente-se acuada pelo regime opressor; e de preservação quando remete-se a regeneração, que neste caso está sugerido pela continuidade da vida, possibilitada pela fecundação.

Esta simbiose entre humano e animal, sugerida pelo feto, pode dar a ideia de interdependência entre eles, assim como os fragmentos de plantas que o envolvem, remetendo-se ao vegetal. Evidencia-se, assim, a necessidade de sincronização e coexistência entre o homem e a natureza. A obra, nesse contexto, pode trazer uma reflexão bastante complexa sobre a temática ecológica e humana, permitindo uma infinidade de representações, significações e ressignificações, tanto

da artista quando a produziu, como do seu público, de acordo com o tempo, local e espaço.

4.3 Influências de Robert Delaunay

A obra de Franco, com o passar dos anos, entra em um processo de maturação natural, de mudanças possibilitadas por sua constante atividade produtiva, pelas inúmeras experiências frente ao seu material pictórico – plantas, animais e figura humana – e pelo contato com outros artistas. Essa diversificação estética pode ser notada, especialmente, a partir de meados da década de 1970, na estruturação dos motivos artísticos que agora passam a ser sugeridos de maneira menos figurativa, fragmentando-se de modo mais constante, explorando tonalidades cada vez mais suavizadas.

Suas composições passam a ser organizadas de modo menos casual e cada vez mais sistêmico, compassado e harmônico, sendo que os motivos encontram maior equilíbrio e sincronia; parecem, inclusive, comunicar-se entre si. Essa harmonia pode ser facilmente notada em obras como “Flora Tropical I” e “Flora Tropical II”, ambas produzidas em 1974 (figuras 23 e 24), transitando entre figuras abstraídas do vegetal/animal e formas ligadas ao corpo humano, principalmente o da mulher.

Depois de seu regresso à capital paranaense, a necessidade de continuar se refazendo, se movimentando, como artista e mulher, fez sua obra caminhar cada vez mais para uma produção autêntica, diversificada, sondando outras experimentações que diferenciaram o tratamento da cor, a organização das formas e a estruturação das composições. Essas mudanças não ocorreram de modo abrupto, pelo contrário, fizeram parte de um processo maior de transitoriedade, de maturação e de desenvolvimento de sua técnica, que irá culminar, na década de 1970, em uma produção mais limpa, legítima e inovadora, considerando suas vivências e o contexto no qual estava envolvido o Brasil e o Paraná.

Em Curitiba, a partir dos anos 1970, sua pintura vai em direção ao gestual e começa a se impregnar de muitas cores; as telas também aumentam de tamanho como se ela pretendesse a pintura mural. Folhagens, fragmentos vegetais, plumagens, folhas, flor pétalas, cálices, corolas, frutos, zoomorfos são agora os seus temas. As cores também se libertam e, cada vez mais, se tornam luminosas e

vibrantes, deixando transcender os brancos nas telas (BINI, 2013, p. 22).

O apreço pela fragmentação e a ampla exploração das tonalidades é uma das características mais notáveis desse período, como rememora Bini. Ainda segundo o autor, essa diversificação dos elementos estéticos esteve ligada à influência do artista Robert Delaunay sobre a produção de Franco, especialmente as transformações no seu tratamento com a luminosidade; segundo Delaunay, estaria a luz vinculada diretamente com a sensibilidade entre o homem físico – a natureza – e a alma. Sobre isso, seguindo as palavras de Delaunay, Fernando Bini explica:

Robert Delaunay nos ensina que a luz não é um método, mas algo que vem da nossa sensibilidade e são os nossos olhos que realizam essa sensibilidade essencial entre a natureza e nossa alma, a natureza cria a ciência da pintura na qual a harmonia é o tema (BINI, 2013, p. 23).

O clareamento da paleta de Violeta Franco e a exploração da luminosidade são recursos utilizados para transparecer essa sensibilidade, conforme o explicitado por Bini sobre a luz na obra de Robert Delaunay. Aparentemente, a obra da artista se aproxima dessa intencionalidade de Delaunay, além da crescente abstração dos motivos artísticos, lembrando o Cubismo, característica que a liga mais uma vez à poética desse artista.



Figura 23 - Robert Delaunay "Y Ritmo, alegría de vivir"(1930)¹¹⁰

¹¹⁰ Obra disponível no Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou de París. Imagem retirada do endereço: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/delaunay.htm>

Robert Delaunay é um artista francês (1885-1941), conhecido como um dos principais representantes do Orfismo, também chamado de Cubismo Órfico. Tal movimento foi nominado pelo poeta Guillaume Apollinaire, em 1912, por exaltar a cor e a luz, relacionando-se ao personagem Orfeu, da mitologia grega, que uniu a música à poesia. Delaunay produziu uma obra própria, a partir da fragmentação cubista, de Pablo Picasso e Georges Braque, e do uso da luminosidade, proveniente do Movimento Impressionista, especialmente da obra de Paul Cézanne (KORTAD, 2015, p. 27).

Entre as características mais notáveis da obra de Delaunay está o uso recorrente de formas geometrizadas, como os círculos, semicírculos e retângulos, organizadas de modo rítmico e equilibrado, formando, na maioria das vezes, composições abstratas, como ocorre na obra “Y Ritmo, alegria de viver” de 1930. Contudo, é relevante frisar que, em várias representações, antes da radicalização abstrata, o artista produziu diversas obras conservando formas reais em meio a motivos abstratos, como na série de quadros com a Torre Eiffel, elemento visual amplamente explorado por ele nas primeiras obras da fase órfica (Biografias y vidas, 2015).

A Composição acima (figura 23) foi desenvolvida de maneira extremamente sincrônica. Delaunay explora demasiadamente as formas circulares, que se comunicam de modo rítmico e compassado, entre motivos grandes, médios e pequenos. Todos os elementos apresentados se entrelaçam e se sobrepõem. As cores trabalhadas pelo artista se diversificam entre os tons quentes de vermelho, amarelo e alaranjado, e as cores frias, como o verde, o azul e o violeta. A organização da obra é matemática, pois os círculos são expostos e planejados de modo sincrônico e sistematizado.

Dessa forma, ao analisar a imagem, é possível notar que a sequência de motivos não se remete a nenhuma imagem realista, e nem sugere elementos cotidianos. Contudo, a disposição dos motivos gráficos, em ritmo e organização, sugerindo o movimento, pode remeter às engrenagens de uma máquina em atividade. Segundo Kortadi, a cor pura e a forma se constituem como o único tema

nas composições, sempre explorando a luminosidade. A intenção do artista era que a obra parecesse com as vibrações musicais, fazendo com que o espectador percebesse a harmonia das suas partituras de cor do mesmo modo como Orfeu encantava os deuses com a sua música.

Quando os críticos de arte Fernando Bini (2013) e Adalice Araújo (1990) relacionam a obra de Violeta Franco com a do artista Robert Delaunay eles estão se referindo à influência dos elementos técnicos e estéticos, como o uso da cor, da forma e da luminosidade. Estes se destacam na composição da paranaense, lembrando, em alguns momentos, os traços gráficos e estéticos do referido artista. Porém, é pertinente apontar que, diferentemente de Delaunay, que enfatiza apenas formas geometrizadas, sem se referenciar a nenhum aspecto formal do ambiente, Franco utiliza-se da fauna, da flora e, por vezes, da figura humana como ponto de partida de suas composições. Isso é importante mesmo que essa temática passe gradativamente para segundo plano, tornando-se só uma referência quando a artista passa a priorizar a experimentação e as sensações a partir da forma, cor e luminosidade.

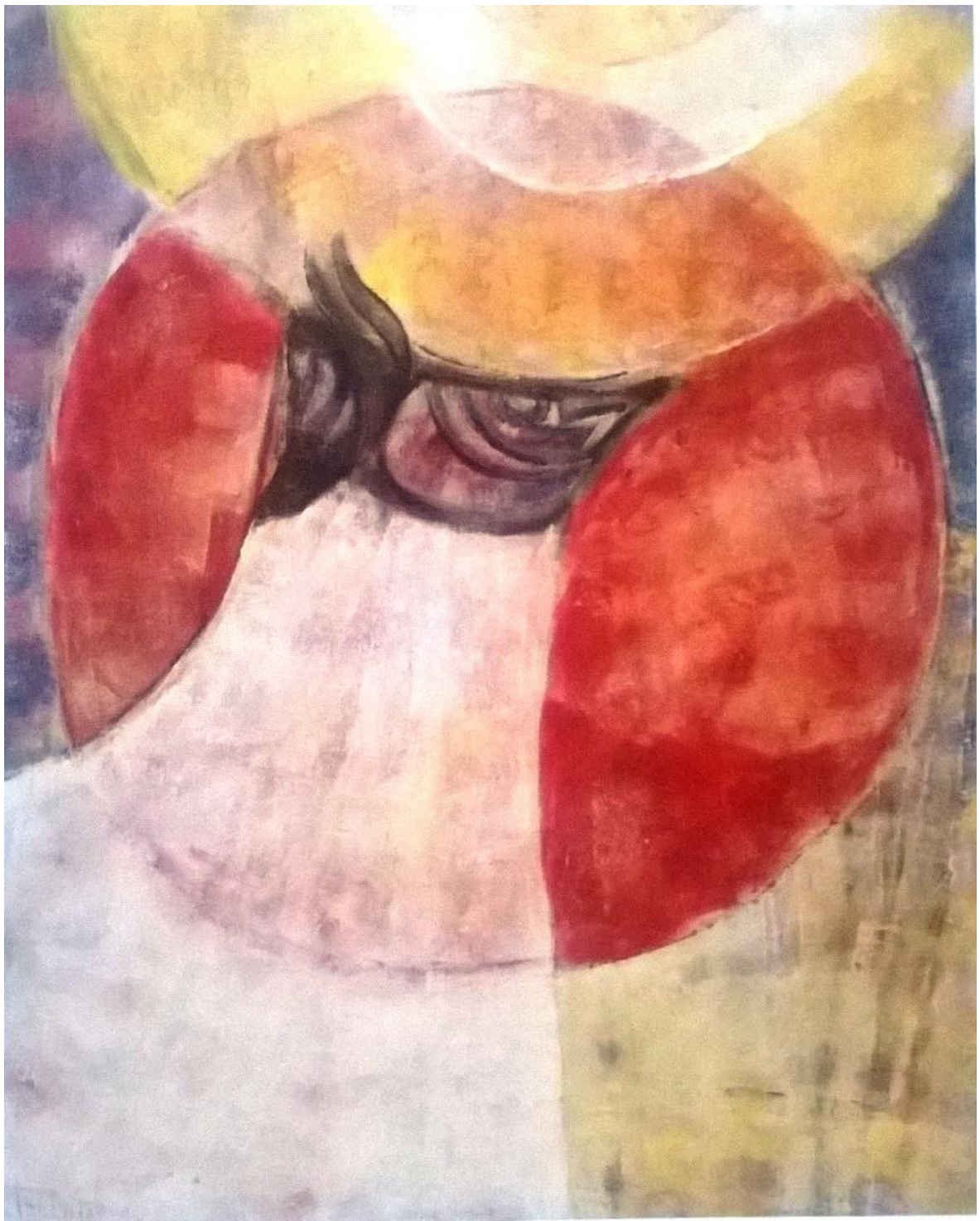


Figura 24 - Violeta Franco, Metamorphose, 1979, Acrílico s/ tela¹¹¹

¹¹¹ Obra do acervo da artista, imagem retirado do Catálogo de Exposição "Violeta Franco: A 'Garaginha' e a Arte Moderna no Paraná", 2013.

A obra “Metamorfose”, de 1979 (Figura 24), já apresenta, de maneira clara, a maturidade que as composições da artista vai adquirir ao longo da década de 1970. Acompanhando a evolução dos movimentos vanguardistas e destacando-se o cubismo, quanto à fragmentação e o *zoom* se intensificam, apresenta traços estéticos semelhantes aos da obra de Robert Delaunay, principalmente no tratamento da cor e da forma como elementos essenciais. A partir desse período, há uma valorização das formas em relação à temática, na produção da paranaense, tendendo, assim, para a abstração. Contudo, a temática da flora e da fauna, que antes traziam elementos reais às obras, não desaparece completamente. Há, deste modo, uma mudança de foco em suas criações, sendo que a fauna e a flora passam a ser apenas uma referência¹¹², deixando nítida a valorização da experimentação estética, especialmente na exploração da luz.

A composição acima (figura 24) apresenta uma configuração estética diferente das obras produzidas desde o final da década de 1960 e meados da década de 1970, quando a fauna e a flora se destacam como temática predominante, em motivos que valorizavam a natureza brasileira, apresentando uma nítida influência do Tropicalismo. O círculo e o semicírculo aparecem como motivos predominantes e formas neutras que não mais valorizam a figuração; pelo contrário, as formas são representadas de maneira ainda maior, por vezes fragmentada. O uso das cores quentes é uma das poucas características que se mantém em relação às obras produzidas em fases anteriores, indicando uma manutenção de alguns traços tropicalistas quanto à aplicação das cores intensas e da iluminação, característica essa que já se faz presente, de maneira mais tênue, em obras como "Brasil" (Figura 15, p. 135) e "Fauna e Flora III" (Figura 21, p. 180).

[...] utilizando as experiências anteriores de "Delaunay" eu começo a entrar graficamente através dele, observando o grafismo, a movimentação e a continuidade gráfica e extraíndo delas as anteriores experiências cubistas. Já partindo para uma preocupação total com a forma e a cor, e filtrando minhas experiências anteriores são feitos grandes planos, onde utilizo já nessa época o acrílico [...]

¹¹² Palavras da artista presentes no Catálogo de Exposição realizada pelo MAC de 01 a 30 de março de 1985, p. 03.

Ritmos que se multiplicam, que vão formando dípticos e trípticos (FRANCO, 1975, p.01)¹¹³.

No fragmento acima é possível perceber em quais aspectos a artista mais se fundamentou para a criação de suas representações, a partir de meados da década de 1970, focando-se em aspectos formais como a cor e a forma, bem como na notável influência do Cubismo Órfico de Robert Delaunay. A obra “Metamorfose” (figura 24) já apresenta várias dessas características, que passam a predominar em sua estética, especialmente na disposição sincrônica das formas, que sugerem estar enquadradas em uma espécie de ritmo, como em uma música, cujos sons se completam formando uma canção harmônica. Este princípio é igualmente usado nas obras de Delaunay, em suas composições da fase órfica.

O uso dos círculos, a sobreposição das formas e a disposição sistematizada, rítmica, entre os motivos artísticos, assim como a fragmentação, caracterizam-se como os traços mais evidentes dessa influência e transmutação poética. A utilização da técnica de acrílico sobre tela e a utilização do rolo notada pelas marcas deixadas nos grafismos, na parte inferior direita, também constituem novidade em suas composições.

Esta obra apresenta um círculo grande na parte central, ladeado com outros dois semicírculos, todos alinhados e sobrepostos do lado superior e também central. A sensação rítmica entre o círculo e os semicírculos causa uma sequência de grafismos harmônicos e geométricos, assemelhando-se à obra de Delaunay (figura 23). Além das figuras circulares, há a presença de formas orgânicas que igualmente se sobrepõem sobre o círculo central e os semicírculos. Uma delas está disposta bem ao centro do círculo maior, outras duas estão dispostas do lado inferior direito e central, e a última pode ser vista no lado superior esquerdo.

Outro elemento que será cada vez mais intensificado nas composições, a partir desse período, é a translucidez das tonalidades. As cores são sobrepostas de modo que a visão consegue captar essa sobreposição, como se fossem filtradas, formando, assim, novas tonalidades e ou manchas esbranquiçadas.

A referência à flora não desaparece completamente, mas é mantida de maneira mais tênue, como nas formas orgânicas, que podem sugerir grandes fragmentos de folhas. Já a referência à fauna está contida na imagem centralizada

¹¹³ Depoimento da artista presente nos arquivos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC/PR.

dentro do círculo maior, insinuando a imagem de um pássaro. Buscando os significados que possam estar implícitos nessa obra, é válido lembrar que a artista, em composições anteriores, já utilizou a imagem da ave, como nas composições “Fauna I” (Figura 20, p. 158) e “Fauna e Flora III” (Figura 21, p. 180). Este símbolo acarreta várias significações, como a ligação entre o céu e a terra, pelas aves voadoras, a libertação do peso terreno para o taoísmo e a relação entre os estados espirituais mais elevados da alma, os anjos (CHEVALIER, 1986, p. 154).

Outro motivo artístico em destaque nessa composição é o círculo, uma figura matemática que também se relaciona a diferentes significações. Entre as mais relevantes está o fato de ser considerado como o segundo símbolo fundamental, juntamente com a cruz e o quadrado. Pode ser tomado como a propagação do ponto e sua perfeição; o ponto e o círculo compartilham algumas significações, como a homogeneidade e a perfeição, sem distinção ou divisão. Os círculos concêntricos estão relacionados à criação de hierarquia e seus graus. Relacionam-se, inclusive, ao movimento circular perfeito e indivisível, imutável, início ou fim, podendo simbolizar o céu ligando-se ainda à divindade (CHEVALIER, 1986, p.300-01).

As significações implícitas na obra de arte podem estar relacionadas direta ou indiretamente ao contexto histórico, social, político e econômico da sociedade na qual foi produzida, estando mais próxima das vivências coletivas ou individuais da artista que a compôs. Assim como a história articula-se a um lugar social, segundo Certeau (1982, p. 66), e a arte está inserida dentro da história como uma das diversas formas de representação da "realidade", Franco traz para suas composições elementos que permeiam esta visão de mundo do contexto em que viveu, construindo, a partir da Arte, modos diferentes de "narrar", representar visualmente a "realidade".

A década de 1970, para Violeta Franco, configurou-se como um período dinâmico, de diversas mudanças, especialmente no campo da produção estética e da necessidade de transmutação na sua poética, como é notado na obra “Metamorfose” (figura 24), aqui analisada. Embora haja uma diversificação na parte estética, a artista ainda vincula-se a alguns símbolos que apareceram em obras anteriores, como o pássaro, as folhagens, o círculo/fruto/sol, que agora são fragmentados, dispostos de modo que a experimentação formal se sobressai à temática da fauna e da flora. Desse modo, é claro compreender que a ação criativa

pauta-se em novas configurações e tendências que atraíam a artista, como o Tropicalismo e o Cubismo Órfico de Robert Delaunay.

Contudo, os anseios, preocupações e relações sociais, políticas e culturais parecem estar ligadas a fatores anteriores, os quais ela ainda procura questionar, indagar e fazer referência. É o caso da vontade de liberdade, assim como da sincronia entre corpo físico e intelecto, espírito, e da busca da perfeição e homogeneidade, união, igualdade – desejos esses que podem ter sido bloqueados pela opressão sofrida pelo regime político vigente e que ela, a partir de suas composições, busca, permanentemente, superar, questionar. Todas essas significações estão implícitas em suas obras a partir dos símbolos que a artista explora, sendo que, de algum modo, se relacionam ao que ela vive em seu cotidiano. Neste período, Franco encontra-se no Paraná, com uma sensação de monotonia – que pode ser uma sensação pessoal devido à mudança de ambiente cultural, haja vista que estava acostumada ao contexto de São Paulo depois de tantos anos ali vivendo. Desconsiderou, talvez, os avanços conquistados no cenário local devido à discrepância contextual entre as capitais – buscando, possivelmente, na transformação de sua poética um modo de trazer para o Paraná aquilo que ela via em São Paulo. Isso se dá com obras que começam a se projetar para o abstracionismo, mas que, ideologicamente, ainda estão ligadas aos problemas sociais, políticos e culturais que o Brasil enfrenta na época, e que o Paraná, não obstante, também está passando.

Nesse período, a artista esteve envolvida com instituições como o Museu Guido Viáro, na seção de pesquisa, e na direção do Ateliê de Gravura do Centro de Criatividade de Curitiba. Além disso, participou de várias exposições individuais em São Paulo – no Centro Cultural e Desportos Carlos de Souza Nazareth, no SESC Vila Nova e na Galeria do Teatro Anchieta – e em Curitiba – no Teatro Guaíra e no Clube Curitibano –, entre diversas outras coletivas (BINI, 2013, p. 110).

Deste modo, ela consegue estar permanentemente inserida no cenário artístico e cultural da cidade, além de continuar transitando com suas exposições entre a capital paranaense e a paulista. Isso deve ter a colocado em contato com diversos artistas, instigando-a a propor, a partir de sua obra, uma inovação no cenário artístico curitibano. Além disso, ela deve ter se sentido mais presente na

vida artística local por participar dessas instituições e nas exposições fora do estado. Pode ter havido, então, de sua parte, um sentimento de compromisso, segundo o qual se sentiu na obrigação de trazer para Curitiba tudo aquilo que ela julgava necessário para enriquecer a produção artística local, e que, de certo modo, ela não conseguia enxergar, naquele momento, em seus pares. O uso dos pássaros como significação de libertação e de sincronia entre corpo e espírito, assim como o uso do círculo como sinônimo de união, homogeneidade e perfeição, pode estar alinhado a essa intenção de Franco de compartilhar com os demais artistas paranaenses o que aprendeu e vivenciou nas experiências fora do estado, contribuindo, assim, não só para a inovação de sua estética, mas também para a arte do Paraná.

Produziu, a partir disso, uma nova configuração estética, alinhada com aquilo que ela viu, aprendeu e vivenciou quando esteve fora do Paraná – com especial destaque à influência Tropicalista e à estética de Robert Delaunay –, quando a iluminação e disposição sincrônica dos motivos artísticos projetaram-se para o abstracionismo em suas obras.

Ela inicia então um processo de hibridização de sua estética, trazendo para as suas composições características e elementos que estiveram relacionados a outros artistas, mas que, de algum modo, se alinhavam aos seus interesses estéticos e temáticos, produzindo, assim, uma obra distinta, em termos formais, do que era produzido pelos seus pares paranaenses. Essa transmutação estética que se referencia em artistas, movimentos e aspectos políticos, culturais e sociais diversos, pode ser caracterizada como algo a que se vai chamar aqui de "tradução estética", muito próximo da ideia de tradução cultural usada por Peter Burke, o que será explicado com maior aprofundamento mais adiante.

4.4 Corporeidade e translucidez

Violeta Franco, neste período em que incorporou as características de Robert Delaunay, principalmente no uso da luminosidade e na tendência ao abstracionismo, consegue compreender de que modo o artista explora os elementos formais. Não obstante, ela consegue ir além da simples reprodução do que aprendeu. Franco consegue desenvolver a partir desse contato uma composição genuína, agregando experimentações que se utilizam de várias influências, inclusive

do Tropicalismo, quando enaltece as cores intensas, vibrantes, sugerindo a fauna e a flora, só que de uma maneira menos vertiginosa, e mais referencial.

Esse processo de maturação pode ser percebido logo nos primeiros anos da década de 1970, destacando-se a habilidade no uso da iluminação. A artista consegue dar um efeito de translucidez à imagem e ao uso de formas que induzem o olhar do observador a fazer relações dos motivos apresentados com o corpo feminino. Duas obras interessantes de serem brevemente analisadas para que se perceba o uso desses elementos e como a obra expande-se da influência tropicalista para o geometrismo rítmico são "Tropicália", de 1972 (Figura 25), e "Flora Tropical I", de 1974.

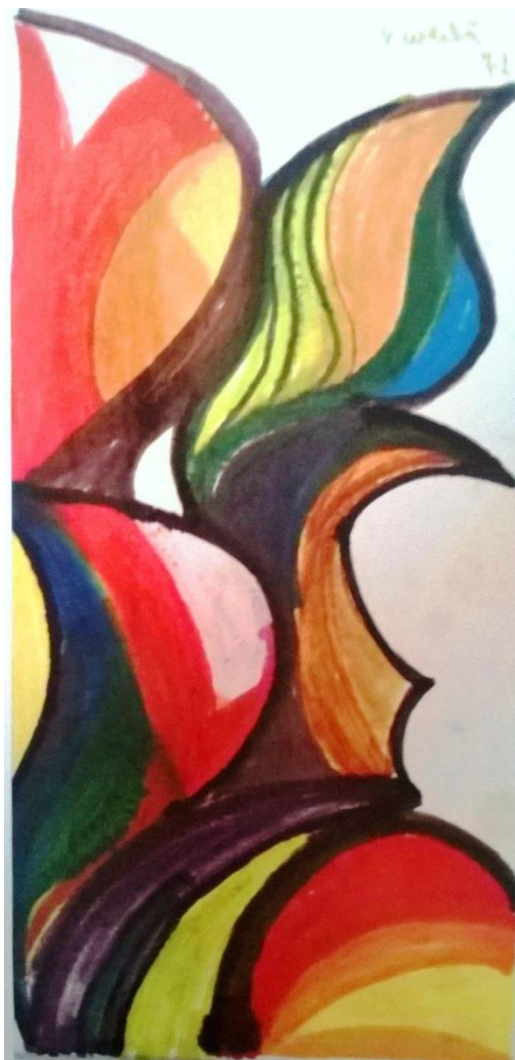


Figura 25 - Tropicália, 1972 - Mista - desenho, aquarela e pincel atômico s/ papel, 20 x 10 cm¹¹⁴.

¹¹⁴ Obra pertencente ao acervo do Museu Municipal de Arte de Curitiba/MuMA - foto retirada do catálogo da exposição: Violeta Franco - A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná, 2013, p. 55.



Figura 26 - Flora Tropical I, 1974 - caneta hidrográfica e cera s/ papel, 58,7 x 79 cm.¹¹⁵

As formas sugerem exuberantes matas, detalhes de florestas luxuriantes, nas quais são evocados círculos (característica da obra da artista, que tem a haver com a fauna), mas também em certos momentos isolados, podemos ver agora clara tendência a um quase abstracionismo geométrico (NETO, 1996, p. 04).

As duas composições acima, ambas idealizadas por Violeta Franco entre 1972 e 1974, apresentam características semelhantes em relação à utilização de motivos ligados à flora. Há a referência de elementos naturais e cores exuberantes, tropicais, ligadas, provavelmente, à Floresta Amazônica e à Mata Atlântica, como sugere Neto no fragmento acima. Essa influência é resultado do contato de Franco com o Tropicalismo – movimento esquerdista que envolveu a arte e a música após o golpe de 1964 (COELHO, 1989, p. 02) – quando esteve em São Paulo no final da

¹¹⁵ Obra pertencente ao acervo do Museu de Arte contemporânea do Paraná - foto retirada do catálogo da exposição: Violeta Franco - A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná, 2013, p. 43.

década de 1960. Além da influência tropicalista, as obras apresentam ligação com a obra de Delaunay. A primeira, "Tropicália" (Figura 25, p. 199), foi uma das primeiras obras produzidas no período que a artista está de volta ao Paraná e que propõe modificar suas experimentações. Está relacionada de maneira mais tênue à influência de Delaunay e mais próxima do Tropicalismo. Nessa composição, ela utilizou-se de cores mais puras e motivos ainda em formato orgânico (sinuoso), lembrando esferas fragmentadas e linhas abertas. A técnica de coloração por ela utilizada explora a variação de nuances com cores sobrepostas de uma mesma matriz (como o vermelho e o rosa, o amarelo e o alaranjado), iniciando um processo mais incisivo de translucidez da cor, como nas três formas ovaladas na lateral esquerda superior e na lateral direita inferior.

A segunda, "Flora Tropical" (Figura 26, p.200), além de apresentar traços do Tropicalismo, alinha-se de modo mais próximo à estética de Delaunay, explorando os círculos concêntricos e ovais, como é possível verificar na obra "Y Ritmo, alegria de viver" (p. 191). Percebe-se, ainda, a sistematização dos motivos gráficos, que se apresentam de modo sincrônico, como sugere Neto na citação acima. Estão dispostos equilibradamente, sugerindo a ilusão de movimento, juntamente com os demais motivos orgânicos que também se referenciam à flora. Os elementos gráficos encontram-se em um ritmo visual harmônico, a organização regrada dos motivos, em forma de retângulo, faz lembrar a rigidez da técnica da gravura, com a qual a artista adquire maior disciplina. Contudo, logo em seguida, devido à inquietude da artista, as figuras rompem essa organização fechada, excedendo nas bordas, como no canto superior esquerdo e na parte inferior direita, ultrapassando as linhas imaginárias do retângulo.

Entre os grafismos de formas orgânicas, linhas espessas e cores exuberantes da obra "Tropicália" (Figura 25, p. 199) e os círculos concêntricos, formas sinuosas e intensificação na translucidez da obra "Flora Tropical" (Figura 26, p 200), pode-se perceber motivos artísticos que insinuam, além da flora, o corpo humano. Na figura 25 as linhas sinuosas que formam fragmentos de ovais, na lateral esquerda, podem estar vinculadas à imagem do busto/seio feminino, as linhas esverdeadas, na parte superior, do meio para a esquerda, lembram fios de cabelo, assim como as linhas arredondadas e sinuosas podem estar remetendo-se à natureza floral e ou à silhueta do corpo feminino. Já na obra referente à figura 26,

produzida anos depois, a artista intensifica os grafismos, diminuindo-os de tamanho e aumentando o número de formas, que podem estar vinculadas ao corpo humano. A disposição dos elementos está mais compassada, cíclica, como se estivessem movimentando-se em ritmo (parece até o interior de uma máquina, onde as engrenagens, os parafusos e os componentes elementares encontram-se muito bem encaixados). O tamanho da obra está maior, as cores, devido à translucidez, perdem um pouco da intensidade e opacidade, deixando as formas mais transparentes, possibilitando notar, simultaneamente, as cores que estão sobrepostas (esse efeito é melhor alcançado devido à utilização da caneta hidrográfica).



Figura 27 - Esboço da obra "Flora Tropical I", 1974.

No esboço acima (Figura 27), é possível verificar de modo mais individualizado, sem a interferência das texturas e cores, alguns motivos que rememoram à figura humana, especialmente à mulher. Na parte inferior, há duas formas elípticas, lembrando uma espécie de máscara e ou olhos; na lateral esquerda, há uma figura formada pela união de um círculo e outra elipse, que dá a ideia do útero feminino. Os círculos na lateral superior esquerda e direita podem insinuar óvulos e, simultaneamente, frutas; já a forma que está entre os círculos

aparenta ser um corpo de perfil, que ora lembra a silhueta feminina, delgada, ora confunde-se com a imagem do corpo de um pássaro, sem asas. Voltando para a obra original, percebe-se que entre os motivos que lembram a forma humana preservam-se as formas orgânicas da flora, como fragmentos de folhagens, em cores azuis e esverdeadas. Além disso, em toda composição, há linhas que preenchem várias formas, como se fossem fios de cabelo, ou as nervuras das folhas.

A referência à fauna e à flora agora divide espaço maior com as formas humanas, como se pode notar em diversas obras das décadas de 1970 e 1980, especialmente em "Flora Tropical I" (Figura 26, p. 200), aqui analisada. Violeta Franco foi sempre uma mulher despojada, preocupada com a ruptura de padrões na arte, mas também na sociedade. Conhecida como a musa da Arte Moderna Paranaense¹¹⁶, inovou desde o início, quando se propôs a ser artista em uma sociedade em que muitas das vezes a mulher era submissa, vista apenas como dona de casa, esposa e mãe. Contudo, na década de 1970, no Brasil, esse cenário começa a diferenciar-se; a mulher aos poucos ganha espaço no mercado de trabalho e dedica-se também a uma profissão.

A participação dos trabalhadores no mercado brasileiro segundo a idade e a condição de sexo revela diferenças sensíveis entre homens e mulheres, sugerindo possíveis efeitos das responsabilidades familiares, que atingem sobretudo as mulheres. Os homens mantêm uma expressiva regularidade no trabalho e ampliam sua presença no mercado à medida que vão atingindo a maturidade, o ápice sendo a faixa de 30 a 40 anos [...] As mulheres, ao contrário, costumam revelar taxas mais elevadas de participação até os 24 anos, após o que haveria um certo refluxo, motivado pela assunção de responsabilidades familiares (BRUSCHINI, 1994, p. 183-184).

Desse modo, conforme o estudo de Cristina Bruschini, a mulher inicia uma participação no mercado de trabalho de modo mais singelo, a partir da década de 1970, em idade anterior ao comprometimento com as "responsabilidades familiares", como o casamento e filhos. Ela também destaca, ao longo de seu artigo, que essa faixa etária de trabalho, pelas mulheres, vai se expandindo, sobretudo no nordeste brasileiro, pois nos estados do sul, mais desenvolvidos, mantém-se a faixa etária dos 20-24 anos de idade das trabalhadoras do sexo feminino. Essa

¹¹⁶ (VIOLETA: Sucesso nas artes, 1991) *Jornal Gazeta do Povo*.

diferenciação na inclusão da mulher no mercado de trabalho, principalmente nos estados mais ricos e ou desenvolvidos, como o Paraná, pode ter influenciado na produção da artista, fazendo com que ela incluisse em suas composições figuras e formas femininas como uma maneira de exaltar a mulher, defendendo a quebra de tradições às quais as paranaenses eram submetidas. Talvez tenha sido uma forma de chamar a atenção da própria mulher, para que agisse em busca de novas atividades e independência em relação ao homem. Afinal, a artista sempre foi muito independente, desde a época em que deixou para trás o casamento com Loio-Persio e se aventurou em uma nova vida em São Paulo (BINI, 2013, p. 16). Sobre a relação da artista com o papel da mulher na sociedade, pode-se destacar o artigo do *Jornal O Estado do Paraná*:

Violeta fala de sua arte e de seu trabalho. E conduz o assunto para o papel da mulher na sociedade moderna. Para ela a mulher só poderá ser respeitada e considerada como um indivíduo com direitos, na medida em que se dedicar ao trabalho com seriedade. Não é preciso competir com o homem, nem perder suas características femininas. Basta assumir sua vida, orientar seu caminho e trabalhar seriamente, única maneira de conseguir direito a emancipação e respeito às suas necessidades de indivíduo (*O Estado do Paraná*, 1976, Nas flores e nas folhagens um mundo de emoções, 7 setembro, s/p).

Segundo o artigo acima, a artista assumia certa responsabilidade em transmitir a partir de sua obra as novas possibilidades da mulher na sociedade moderna. Os motivos artísticos, bem como seus grafismos, insinuavam as formas da mulher. Na verdade, tratava-se de uma crítica ao modelo de sociedade que não respeitava a mulher como um indivíduo pleno, capaz de se destacar no meio em que vivia. Além disso, se percebe que mesmo defendendo a mulher, Franco não era extremista, como os grupos feministas, que de certo modo colocavam a mulher em disputa com o homem. Pelo contrário, segundo ela, as mulheres não precisavam perder suas características femininas, quanto aos modos de se vestir e de algumas atribuições que eram próprias delas. Defendia que pudessem encontrar um lugar de respeito na sociedade, sendo o trabalho algo dignificante e plenamente capaz de ser desenvolvido, também, pelo sexo feminino. Só dessa forma poderiam conquistar a emancipação em relação ao homem, pois se a mulher decidisse viver por si mesma,

não haveria problema algum nisso, bastaria ela escolher o rumo que lhe faria mais realizada.

As composições de Violeta Franco, desse modo, traziam a referência à flora e à fauna para simbolizar o Brasil, as riquezas e exuberância de nossa pátria, e por vezes a crítica ao sistema político vigente, como se pode verificar nos motivos "sígnicos" que essas obras apresentam, assim como nas formas femininas e nas cores e formas violentas que ela utiliza como meio de crítica e como desejo de libertação.

Esse colorido eu tenho desde os 17 anos... característica minha... interiormente devo ser muito violenta! Comecei a captação dessa minha violência, com a violência da minha terra, da minha gente. Ao computar as experiências acumuladas, os paradoxos vivenciais, fui cair na flora, como poderia ter caído na banana símbolo da realidade para Antônio Henrique Amaral... Em mim a ânsia de alguma coisa que caracterizasse a gente (FRANCO apud ARAÚJO, 1970, *Diário do Paraná*, 16 agosto).

As temáticas por ela abordadas vão muito além das referências gráficas da natureza e do corpo humano, contêm símbolos impregnados de significados que abordam assuntos vivenciados pela sociedade da época. Ela, inclusive, como mulher e profissional, por escolher ser independente, sem dúvida, viveu na pele os preconceitos de uma sociedade que, em pleno século XX, ainda se adaptava à ideia da mulher poder estar inserida no mundo do trabalho, podendo optar pela emancipação, superando tradições que as submetiam ao sexo oposto, enunciando em suas representações todo o valor que a mulher poderia obter na sociedade.

Quando Franco se refere à sua violência, à violência de sua terra e de sua gente, fala, em sentido figurado, sobre a força e a garra do seu país, de sua gente. Os temas e assuntos de suas composições são representados pelas cores drásticas, cintilantes e luminosas, em motivos florais, humanos e da fauna. Foi o modo que ela encontrou para representar o que via, o que sentia, o que queria questionar e o que apreciava. Como ela mesma diz, no fragmento acima, poderia ter escolhido outras referências, como fez o amigo e artista Antônio Henrique Amaral, mas escolheu essas, pois de algum modo esses signos se identificavam com ela e com o seu país, com o que queria comunicar.

Os motivos artísticos e símbolos se repetem, sejam em obras mais sugestivas, que tendem a um quase total abstracionismo, ou a composições mais

representativas, que surgem esporadicamente ao longo das décadas de 1970 e 1980, retraindo efemeramente o abstracionismo, como na obra "Nu", de 1987 (Figura 28).



Figura 28 - Nu, 1987, mista (crayon e pastel) - 96 x 66 cm - Acervo da Artista¹¹⁷

Entre as formas mais recorrentes se destacam os seios, o útero (ventre), o óvulo e os cabelos, sendo que estes estão sempre atrelados ao corpo feminino, em um momento no qual a artista defendia a autonomia da mulher não só no trabalho, mas também sua valorização na sociedade. Destacaremos então a significação de dois desses signos, os seios e o útero (ventre).

Os seios, no dicionário de símbolos, quando representado despido, como nas obras de Franco, aderem a um significado ligado à provocação sexual, que, neste caso, não se refere ao ato sexual, mas sim à questão de gênero, física, destacando a figura da mulher. Como em uma ironia, a artista utiliza esta figura, que

¹¹⁷ Imagem retirada do Catálogo de Exposição " Violeta Franco: A 'Garaginha' e a Arte Moderna no Paraná", 2013, p. 39.

por vezes foi usada como símbolo de submissão – como no caso das Mulheres Galas de Avaricum, citadas por César, quando imploram a piedade dos soldados romanos –, talvez como forma de reflexão. No caso citado, a representação do peito despido tratava-se da humilhação e súplica (CHEVALIER, 1986, p. 808-809). Contudo, a artista, em suas obras, pode tê-lo usado na tentativa de fazer uma crítica à humilhação e submissão da mulher frente ao homem, desenhando os seios para evidenciar a condição corporal da mulher, única, mas que não pode ser usada só como um objeto de desejo, sexual, mas sim considerada como humana, que apresenta diferença de gênero em relação ao homem, mas não de capacidade, orgulhando-se das suas diferenças, tentando conquistar mais espaço e respeito na sociedade.

Já o útero (ventre) pode trazer uma grande gama de significações. Neste caso, como se trata da sua representação nas obras de Violeta Franco, considerando todo o contexto histórico, é possível que se destaquem os mais pertinentes. Entre essas significações está a sua comparação entre um espaço de transformações e o laboratório do Alquimista, onde há a experimentação entre agentes e reagentes que, em contato, se transformam. É também o seu calor que pode facilitar todas as transformações e, além disso, é considerado a sede dos desejos insaciáveis (CHEVALIER, 1986, p. 1070-1072). O útero, nas obras de Franco, provavelmente é igualmente utilizado para enaltecer a figura feminina, capaz de gerar a vida, e essas vidas, por sua vez, gerarem a transformação do mundo. A mulher, além de ser capaz de realizar a criação do filho e afazeres que, muitas das vezes, são delegados apenas a ela, pode também se ocupar de outras coisas, apresenta significância igual à do homem, podendo ser inclusive independente¹¹⁸.

Neste período, na década de 1980, além da artista já estar produzindo um trabalho que unia a valorização da natureza e da mulher, a partir de diversas obras produzidas desde a década de 1970, ela conquista um espaço notável como artista e mulher, quando é convidada a realizar uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP, em 1984, sendo a primeira artista a conseguir uma exposição individual neste museu. O convite para a exposição partiu diretamente do

¹¹⁸ É importante destacar que no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980, houve uma intensificação dos movimentos feministas na luta pelos direitos de igualdade e cidadania, principalmente no movimento operário (SOARES, 1994). Provavelmente esse contexto histórico, somado às experiências de Franco, deve ter contribuído de maneira única para o aparecimento desses símbolos que enaltecem não só o corpo da mulher, mas também o seu papel na sociedade.

diretor do Museu, Pietro Maria Bardi (NETO, 1996, p. 04)¹¹⁹. Essa exposição, sem dúvida, se configurou como um marco na história da arte do Paraná e do Brasil, afinal ela foi a primeira artista a conseguir tal espaço nesse tão importante museu. Essa realização vem ao encontro da trajetória de vida de Violeta Franco, que há muito tempo vinha tentando ganhar maior espaço e respeito como artista e mulher, não só na Arte Moderna Paranaense, mas também na Arte Moderna Nacional.

¹¹⁹ Artigo do *Jornal Indústria e Comércio* "Expressão e Arte: No Museu da PUC, as cores de Violeta Franco)", edição semanal de 29 set a 05 out, Curitiba, 1996, p. 04)

Considerações Finais

Esta pesquisa abordou, como objeto principal de investigação, parte da obra de Violeta Franco de Carvalho. Foram analisadas dezoito composições da artista. A investigação possibilitou depreender a relevância de Franco no cenário artístico paranaense e, quiçá, no âmbito nacional. A pintora, com personalidade marcante, instigou a renovação das artes plásticas no Paraná e contribuiu para a revitalização dos debates acerca dos modos de fazer pintura no estado. A partir de reflexões e experiências concretas, corroborou para a introdução dos postulados da Arte Moderna no estado e deixou seu legado artístico para as gerações que a sucederam. Sua obra configura-se como um dos bens patrimoniais mais representativos da produção pictórica paranaense, entre 1950 e 1980.

Essa investigação pautou-se na análise das obras da artista e de outros documentos textuais e imagéticos, tais como: matérias jornalísticas, catálogos e encartes de exposições, entrevistas e depoimentos publicados. Os referenciais teóricos e o arcabouço conceitual da História Cultural fundamentaram esse estudo. O exame das fontes resulta da somatória das proposições de metodologias indicadas por esse campo de conhecimento e pela Iconologia. O método iconológico de Panofsky e as indicações de Burke fundamentaram a análise das pinturas de Franco e a apreensão dos sentidos atribuídos aos elementos figurativos, formas, volumes, cores, luzes e sombras.

A imagem artística, dessa forma, foi tomada como fonte primária e evidência histórica, passível de contribuir para a compreensão do desenvolvimento das artes plásticas no Paraná, articulada às esferas do político, do social e da economia. Portanto, a pesquisa seguiu os postulados da História Cultural, que colocou em cheque os paradigmas tradicionais nessa área e ampliou o campo de pesquisa, as perspectivas e os problemas já evidenciados pela “Nova História”, conforme salientaram Michel de Certeau, Roger Chartier e Peter Burke.

Ademais, ao longo do estudo, buscou-se enfatizar a importância da obra de arte como forma de representação das práticas sociais, possibilitando que a “realidade” seja compreendida e expressada de distintas maneiras, sendo uma delas a produção pictórica. Para tanto, utilizou-se dos ensinamentos de Roger Chartier sobre as formas de representação, apropriação e ressignificação, bem como das

suas maneiras de “ler” e interpretar a sociedade por meio de sua dinâmica. Além da representação e da ressignificação, objetivou-se examinar as composições de Franco desde o ponto de vista da “tradução cultural”, conceito utilizado pelo teórico Peter Burke para descrever como determinados “encontros” produzem formas híbridas de cultura.

Ao longo do trabalho, foram colocados em articulação os pressupostos da História Cultural e da História da Arte de modo que viesse a se realizar uma interpretação pertinente ao desenvolvimento artístico e cultural paranaense, no período em questão. Nesse sentido, foi possível compreender como se deu o processo de renovação das Artes Plásticas no Estado do Paraná a partir da produção da artista Violeta Franco. Tal processo ocorreu de modo gradativo, desde a publicação dos primeiros volumes da Revista *Joaquim*, na segunda metade da década de 1940, passando pela produção dos mestres Guido Viaro e Poty Lazzarotto, bem como pela formação do grupo de renovação, com a instauração da “Garaginha” (1949) e de demais instituições e acontecimentos, com destaque ao Clube de Gravura (1951), à Galeria Cocaco (1957) e ao episódio polêmico do Salão Paranaense de 1957 e seus desdobramentos.

Violeta Franco foi um agente histórico na consolidação do moderno e na ruptura com o estilo acadêmico. Sua obra privilegiou temáticas relacionadas à preservação do meio, às questões de gênero e ao contexto histórico e social vivenciado por ela, em especial, durante a Ditadura Militar.

A influência expressionista, somada à inquietude da artista, possibilitou a transformação de sua obra, adotando, ao longo das décadas de 1950 e 1960, características que se distanciaram das cores escuras, passaram da pintura com peculiaridades sociais, devido à representação de retratos de amigos e familiares, para uma composição mais suavizada e com temáticas abrangentes. A fauna e a flora tornaram-se fontes de inspiração para a produção pictórica da artista, sem que ela ignorasse os problemas que envolviam a política e a cultura brasileiras nesses anos.

A obra de Franco se propôs a romper com os padrões artísticos convencionais a partir da criação da “Garaginha”; em parceria com artistas e intelectuais, abriu espaço para novas formas de pensamento sobre a arte da época. Essa iniciativa leva a situar Violeta Franco como uma das mentoras do processo de

cisão com a arte acadêmica paranaense. Os debates e discussões realizados nesse ambiente possibilitaram a abertura de outros espaços, como o Clube de Gravura e, posteriormente, a Galeria Cocaco, que também problematizaram a trajetória da produção artística no Paraná.

A partida de Violeta Franco para a cidade de São Paulo em busca de aperfeiçoamento gerou o amadurecimento de suas composições. No período em que viveu na capital teve contato com vários artistas, como Antonio Henrique Amaral e Tarsila do Amaral, além de diferentes ambientes artísticos e culturais que ampliaram o acesso da artista a variados tipos de produção moderna, tanto nas artes plásticas como no teatro.

O contato mais próximo com os efeitos da ditadura militar e sua condição econômica trouxeram para sua obra elementos críticos sobre a política e a sociedade da época. Em seu regresso ao Paraná, mais politizada, alinhou-se a temáticas diferentes, tratando de vários acontecimentos no Paraná e no Brasil. Por meio das temáticas da fauna e da flora, ela abordou a questão ecológica, ligada à Mata Atlântica e à Amazônia. A inclusão de formas humanas, especialmente do corpo feminino, implicou em uma crítica à desvalorização da mulher em certas esferas da sociedade. Mas se expressou de maneira metafórica, para driblar o autoritarismo da sociedade brasileira e dos governantes do país.

Nas décadas de 1970 e 1980, a repercussão de sua produção ampliou-se de modo expressivo, tomando envergadura nacional à medida que suas obras tratavam de assuntos não só de seu estado, mas também do Brasil. Nesse período, Franco assume a direção de centros de pesquisas como o do Solar do Barão e do Museu Alfredo Andersen, agindo diretamente na valorização da pesquisa e da produção artística no Paraná. Conseguiu, à frente dessas instituições, o contato com outras entidades promotoras de arte e cultura. No período que compreende o recorte dessa pesquisa, a artista realizou exposições na cidade de Curitiba, no Rio de Janeiro e em São Paulo; destacando-se por ser a primeira mulher paranaense a realizar uma mostra individual no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1985.

É, então, a partir da possibilidade da obra artística trazer implícita relações históricas e culturais de prática individuais e coletivas que a análise da obra de Violeta Franco pôde ser compreendida e fundamentada. A trajetória dessa

pintora demonstrou que a representação das práticas individuais e coletivas traz à tona memórias e problemas suscitados no tempo e no espaço histórico.

A artista deixou transparecer em sua produção pictórica aspectos históricos e culturais, relações diretas e indiretas com diferentes movimentos artísticos e artistas de locais diferentes. Sua obra que, inicialmente, se configurava muito próxima ao Expressionismo Alemão, aos poucos vai sendo delineada pelas influências sofridas pelo seu meio, de amigos e admiradores, como é o caso de Delaunay, Tarsila do Amaral e diversos outros artistas e intelectuais que cruzaram a vida de Franco.

O conjunto das composições estudadas apresenta características e tendências estéticas diversas, o que indica uma direção contrária à tomada pelas primeiras telas da autora, que estavam intimamente ligadas à estética expressionista. Contudo, ao longo dos anos e das suas experiências, Violeta Franco consegue adquirir uma poética própria, que apresenta fatores ligados à sua cultura, ao seu povo e ao seu país, como ocorre nas temáticas ligada à Ditadura Militar, ao Tropicalismo e, posteriormente, à valorização da mulher.

Ela utilizou como matéria-prima a fauna e a flora da Amazônia e da Mata Atlântica, temáticas nacionais que interferiram na concepção de sua poética e que foram avançando de maneira singular em sua produção. Suas obras não se restringem às ideias dos movimentos e dos artistas que a inspiraram, mas resultam da assimilação, compreensão e ressignificação de tudo aquilo que a motivou. Violeta Franco faz, assim, uma obra única, pois traduziu, a partir de suas diversas experiências sociais, culturais, pictóricas e políticas, fatores históricos das práticas vivenciadas por ela mesma e por seus pares. Pode não ser a história toda, ou a evidência incontestável da verdade, mas, sem dúvida, é uma das formas de representação e ressignificação de suas vivências, sentidas e traduzidas por uma personagem que fez parte da história da Arte do Paraná e também do Brasil.

A artista, segundo o que o crítico Aroldo Murá mencionou no artigo "*Violeta Franco, a revolucionária da arte, na Galeria Banestado*", de Francisco Souto (*Jornal Indústria e Comércio*, 1991, p. C1), foi pioneira tanto na produção de uma arte diferenciada no estado onde nasceu, quanto na abordagem de temáticas relacionadas às questões de gênero e ecologia. Traduziu fatos, vivências, identidades e memórias por meio de imagens, formas e cores que não se limitaram

a reproduzir o que estava posto pelos seus pares e pelos segmentos dominantes na sociedade brasileira, aceitáveis desde o ponto de vista moral e político pela Ditadura Militar instaurada entre 1964 e 1985 no território nacional.

Dentro de suas possibilidades, criticou o autoritarismo e renovou as abordagens relacionadas à interpretação das formas vegetais e orgânicas; experimentou cores e testou os resultados do uso da luminosidade. Ela transformou sua obra em um canal de comunicação, por intermédio do qual expressou suas expectativas em relação aos rumos das civilizações humanas, aos aspectos políticos, sociais e culturais da sociedade que integrava.

Talvez seu maior legado se inscreva na promoção efetiva do diálogo com os acontecimentos e as temáticas que estavam surgindo no âmbito nacional e internacional; em especial, na esfera da defesa do planeta e das causas feministas. Desse modo, Violeta Franco rompeu as “territorialidades” impostas às produções plásticas e integrou as produções pictóricas paranaenses na esfera da denominada Arte Moderna Brasileira.

Bibliografia

- ABELLO, S. M. **O estabelecimento de relação do ensino da arte articulado ao movimento artístico da Arte Povera**. 2001. 77 f. Monografia (Licenciatura em Artes) - Faculdade Integrada da Grande Fortaleza. Fortaleza: [s.n.], 2011.
- AMARAL, A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ANDRADE, V. M. D. S.; TORRES, R. PUC Paraná. **O Ensino da Gravura de Arte no Paraná**. Disponível em: <http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/624_821.pdf>. Acesso em: 20 março 2015.
- ARANTES, A. A. **Produzindo Passado**. São Paulo: Brasiliensi, 1984.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- ARRUDA, M. A. D. N. Empreendedores Culturais Imigrantes em São Paulo de 1950. **Tempo Social**. São Paulo, v. 17, p. 135-158, 2005. ISSN 1.
- BARBOSA, A. M. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"**, Cachoeira, n. ANPAP, p. 1979-1988, Set. 2010.
- BARROS, L. R. M. **A Cor no Processo Criativo**: Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Senac, 2006.
- BASTOS, P. P. Z. A economia política do novo-desenvolvimentismo e do social desenvolvimentismo. **Economia e Sociedade**, Campinas, n. 21 (número especial), p. 779-810, dez. 2012.
- BATISTELLA, A. O Paranismo e a Invenção da Identidade Paranaense. **Revista Eletrônica História em Reflexão. Dourados**, v. 6, p. 01-13, Janeiro/junho 2011. ISSN 11.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2001.
- BAUMAN, Z. **Vida Para Consumo**: A transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BEHRENDTS, L. R. **O Movimento Ambientalista Como Fonte Material do Direito Ambiental**. Porto Alegre: PUCPR, 2011.
- BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário Político**. 11ª. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- BORIS, F. **História do Brasil**. 14ª. ed. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORSOI, S.; MONEGO, S. Transgressão e Reflexão: Parangolé— Hélio Oiticica. **Ciências Humanas, Linguística, Letras e Arte**, v. 19, n. 2, p. 151-156, jul/dez 2011.
- BOSI, A. **Reflexão Sobre a Arte**. 7ª. ed. São Paulo: Ática: [s.n.], 2004.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Centro Gráfico, , 1988.

- BRUSCHINI, C. O Trabalho da Mulher Brasileira nas Décadas Recentes. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 3, n. E, p. 179-199, Jul/dez 1994.
- BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, P. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. p. 07-37.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.
- BURKE, P. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMARGO, G. L. V. D. **Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná. 1853-1953**, 2007, 213 f. Tese (Doutorado em História) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2007.
- CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, R. (CHARTIER, 1991, p. 183). **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, jan/abr 1991.
- CHARTIER, R. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. 2ª. ed. Algés - Portugal: Memória e Sociedade - DIFEL, 2002a.
- CHARTIER, R. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. 1ª. ed. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002b.
- CHEVALIER, J. **Dicionários de los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- COELHO, C. N. P. A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60. **Tempo Social - USP**, São Paulo, v. 1, p. 156-176, 1º Semestre 1989. ISSN 2.
- COHN, G. **Comunicação e Indústria Cultural**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia Nacional, 1971.
- COLI, J. **O que é Arte**. 15ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CORDEIRO, A. L. M. Taioismo e Confucionismo: duas faces do caráter chinês. **Sacrilegens**. Juiz de Fora, v. 06, n. 01, p. 04-11, dez. 2009.
- CORRÊA, A. S. **Alfredo Andersen (1960-1935): Retratos e paisagens de um noroegues caboclo**. 2011, 307 f. Tese (Doutorado em Sociologia), Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2011.
- COUTINHO, C. N. **Cultura e Sociedade no Brasil**. 4ª. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- CRUZETTA, F. C. **Rememorações da cidade de Curitiba: Visões do progresso nas décadas iniciais**. 2010. 46 p. (Graduação em História) Monografia apresentada ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2010.
- DOMINGUES, D.; PINHEIRO, M.; LIMA, T. AI-5: O golpe dentro do golpe. **Eclética**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 01, p. 33-36, jul.- dez. 2007.

Dossiê sobre a Ditadura Militar. **Antíteses**. Londrina, v. 8, n. 15, jan/jun 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/view/1102/showToc>

DÜCHTING, H. **Wassily Kandinsky 1866-1944: A Revolução da Pintura**. Köln: Taschen, 2000.

EWALD, A. P. Fenomenologia e Existencialismo: articulando nexos costurando sentidos. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 08, n. 02, p. 149-165, 1º Semestre 2008.

FERREIRA, A. A. **Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos Termos e Conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA, A. B. D. H. **Míni Aurélio: O dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2012.

FICO, C. **Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, C. "Prezada Censura": Cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 251-286, dez 2002.

FICO, C. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964. **Revista Brasileira de História**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FILHO, J. G. **Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**. 9ª. ed. São Paulo: Escrituras, 2009.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREITAS, A. A consolidação do moderno na História da Arte do Paraná: Anos 50 e 60. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, v. 8, n. 2, p. 87-124, Inverno 2003.

FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, nº 34, p. 3-21, jul./dez. 2004.

FREITAS, A. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**, 356 f. Tese (Doutorado em História) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2007.

FREITAS, A. **Arte e Contestação: O Salão Paranaense nos Anos de Chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

GAMBARATO, R. R. Signo, significação, representação. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, p. 205-214, jan/jun 2005.

GEIGER, P. **Dicionário Caldas Aulete**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira S.A, 2004.

GIDDENS, A. **As Consequências da Modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GIRZBURG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Schwarcz, 1989.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**: Um estudo da Psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, F. A Cor na Pintura “View of the Bay” de Patrick Caulfield: Análise da interação cromática, harmonia e qualidade expressiva da cor. **Arte - Metodologias da produção artística**. 2004. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/patrickcaulfield.pdf>>. Acesso em: 10 abr. Abril 2015.

GONÇALVES, J. M. Z. **Integração das Artes no Paraná 1950-1970: A conquista do espaço público**. 2006. 230 f. Tese (doutorado em Estrutura Ambientais), Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HAAL, S. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, S. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

HOBBSAWM, E. A Invenção das Tradições. In: TERENCE, H. E. & R. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 09-23.

IURKIV, J. E. Romário Martins e a Historiografia paranaense. **Educere**. Toledo, v. 2, n. 2, p. 123-132, jul/dez. 2002.

JANSON, H. W. E. J. A. F. **Iniciação a História da Arte**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JUNIOR, C. P. A Revolução Brasileira. In: JUNIOR, C. P.; FERNANDES, F. **Clássicos Sobre a Revolução Brasileira**. São Paulo: Expressão Popular, 2000. p. 22-55.

KALINOSKI, S. D. F. **As Cicatrizes da Censura: Memória, Melancolia e Fragmentação na Ficção Brasileira Pós-64**, 2013. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) área de concentração : Literatura, Universidade Regional Integrada do Alto. Frederico Westphalen: [s.n.], 2013.

KORTADI, E. Orfismo. Robert Delaunay. Ventanas abiertas simultáneamente (1912). **Fundacione Endurance**. Disponível em: <<http://www.fundacionendurance.com/wp-content/uploads/2015/07/orfismo.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

LITTLE, S. **Ismos**: Para entender a Arte. São Paulo: Globo, 2010.

LUZ, A. A. D. A Missão Artística Francesa: novos rumos para a arte no Brasil. **Da Cultura**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 07, p. 16-22, dez. 2004.

MAKOWIECKY, S. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 57, Dez. 2003.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, H. I. Sartre e o Existencialismo. **Funrei**, São João Del Rei. n. 01, p. 75-80, jul. 1998.

- MEIRA, S. M. **Imagem Moderna: Um Olhar**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- MENESES, U. T. B. D. Histórias e Imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, C. F. E. V. R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-267.
- MINK, J. **Marcel Duchamp**. São Paulo: Paisagem, 2006.
- MONTEIRO, E. S. Construção da Identidade no Contexto Socio Cultural dos Sujeitos. **Fórum Identidades**. v. 10, Jul/Dez 2011. ISSN 10.
- MORAES, N. T. A. **A paisagem como um discurso em Tarsila do Amaral, a construção de um diálogo entre o espaço social e pictórico na década de vinte do século XX no Brasil: do Pau Brasil a Antropofagia**, 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- NASCIMENTO, C. E.; KAMINSKI, R. Nilo Previdi e o meio artístico curitibano da década de 1960. **Esboços**. Florianópolis, v. 20, n. 29, p. 105-120, ago. 2013.
- OLIVEIRA, L. C. S. D. **Joaquim Contra o Paranismo**. 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2005.
- PANOFKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª (5ª reimpressão). ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PARANAENSE, O. P. E. A. I. D. I. BATISTELLA, Alessandro. **Revista Eletrônica História em Reflexão**. Dourados, v. 6, p. 01-13, Janeiro/junho 2011. ISSN 11.
- PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. 3ª (2ª tiragem 2001). ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDRO, C. B. G. O. D. S. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das Mulheres. **Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas da Universidade Estadual de Londrina**. Londrina, jun. 2010.
- PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac, 2009.
- PELEGRINI, S. C. A. A arte pública e a materialização das memórias históricas na cidade de Maringá. **Revista Esboços**. (UFSC), Florianópolis, v. 19, p. 218-239, 2008.
- PELEGRINI, S. C. A. Sob as pedras das cidades paranaenses: memórias, identidades e patrimônios. In: M. BRASIL, V. M.; S., G. G. **Cidades, rios e patrimônios: memórias e identidades beiradeiras**. Goiás: PUC Goiás, v. 1, 2010. p. 221-239.
- PELEGRINI, S. C. A. Imagens de Ivatuba/Paraná: arte pública como cúmplice. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, v. 19, p. 105-126, 2014.
- PELEGRINI, S. C. A. Autoritarismo versus liberdade de expressão: o teatro brasileiro dribla a censura com perspicácia. **Antíteses**, Londrina, v. 8, n. 15, p. 67-90, jan./jun. 2015.
- PELEGRINI, S. D. C. A. O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 17-42, jul/dez 2013.

PESAVENTO, S. J. Além das Fronteiras. In: MARTINS, M. H. **Fronteiras Culturais**. Cotia: Ateliê editorial, 2002. p. 35-39.

PESAVENTO, S. J. Memória, história e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. **Arte Cultura**, Uberlândia, v. 4, p. 26, 2002. ISSN 4.

REZENDE, M. J. D. 1968 – A justificação do terror em nome de uma suposta democracia. In: REZENDE, M. J. D. **A Ditadura Militar no Brasil: Repressão e Pretensão de Legitimidade 1964-1984**. Londrina: Eduel, 2013. p. 89-94.

RIBEIRO, M. A. Arte e política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, A. **Arte & Política**. Belo Horizonte: C/ARTE, 1998.

RIBEIRO, M. A. O Modernismo Brasileiro: Arte e Política. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan. - jun. 2007.

RODRIGUES, L. G. A Arte Para Além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. **Artefilosofia**. Ouro Preto, p. 119-131, Jul. 2008. ISSN 5.

ROSS, J. R. L. S. **Geografia do Brasil**. 6ª. ed. São Paulo: Editora da USP, 2011.

SALTURI, L. A. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. **Periféria**, Barcelona, v. 11, Dezembro 2009.

SANTOS, J. D. S. A Repressão ao Movimento Estudantil na Ditadura Militar. **Aurora**, Marília, v. III, dez. 2009. ISSN 5.

SANTOS, J. D. S. O Papel dos Movimentos Sócio-culturais nos "Anos de Chumbo". **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, p. 488-505, dez. 2009. ISSN 6.

SCHWERINER, M. E. R. **O consumismo e a dimensão espiritual das marcas: Uma análise crítica**. São Bernardo, 2008. 158 f. Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Metodista de São Paulo., 2008.

SERRA, J. Ciclos e mudanças estruturais na economia brasileira do após-guerra. **Revista de Economia Política - Unesp**, São Paulo, v. 2, n. 6, p. 5-45, abr./junh. 1982.

SERRA, O. Questões de Identidade Cultural. In: ARANTES, A. A. **Produzindo o Pasado**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 97-123.

SIQUEIRA, A. R. Arte e Sustentabilidade: Argumentos para a pesquisa eco-poética da cena. **Moringa**, v. 1, p. 87-99, Janeiro 2010. ISSN 1.

SMIERS, J. **Artes Sob Pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1977.

SOARES, V. Movimento Feminista: Paradigmas e Desafios. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. número especial, p. 11-24, jul./dez. 1994.

TIRAPELI, P. **Arte Brasileira: Arte Moderna e Contemporânea, Figuração, Abstração e novos meios.** 1º. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

VIGÁRIO, J. S. História e Memória. *II Seminário de Pesquisa da Pós- Graduação em História*, Goiânia, 14 a 16 Set 2009.

WALTZ, M. **Teoria Crítica na era da Indústria Cultural ou Uma análise da Derrota do Esclarecimento.** 2006. Dissertação do mestrado em Simiologia do programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Fontes

Fontes Jornalísticas

ARAÚJO, A. Violeta Franco. *Diário do Paraná*, Curitiba, 1968.

ARAÚJO, A. Em Violeta, a flora, a transfiguração, *Diário do Paraná*, Curitiba, 1970 .

ARAÚJO, A. Artista Paranaense e Crítica Nacional. *Diário do Paraná*, Curitiba, 18 jul. 1971.

ARAÚJO, A. Museu Guido Viaro Lança individual de Violeta Franco. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 22 Abril 1990.

AS Mulheres e o trabalho. *Estado do Paraná*, Curitiba, 05 de abril 1974.

BINI, F. Uma vida e várias garagens. In: MATEVSKI, N. *Jornal Gazeta do Povo*. Curitiba: [s.n.], 22 abr. 2006.

FERNANDES, J. C. . C. O Trópico da Liberdade. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 15 abr. 1998.

FERRAZ, G. Três artistas, e atitudes diversas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 19 dez. 1969.

FERRAZ, G. Três temáticas em duas mostras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 20, 23 de agosto 1970.

GAZETA DO POVO. Violeta Franco na Acaiaca. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. s/p, 1975.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. Samuel Felix da Cunha. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, Abril 1970.

MATEVSKI, N. Uma Vida e Várias Garagens. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, p. s/p, 2006.

MILLARCH, A. Artes e amores de Violeta , a rebelde. *Jornal Estao do Paraná*, Curitiba, 04 de abr. 1991.

NETO, S. Violeta Franco, A revolucionária da Arte na Galeria Banestado. *Jornal Industria e Comercio*, Curitiba, 6 e 7 abril 1991.

NETO, S. F. No museu da Puc, as cores de Violeta Franco. *Jornal Indústria e Comércio*, Curitiba, 29 de set. a 05 de out. 1996.

NICOLATO, R. Disciplina e Liberdade. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 out. 2001.

O ESTADO DO PARANÁ. Nas flores e folhagens um mundo de emoções. *O Estado do Paraná*, Curitiba, v. s/p, 07 Set. 1976.

PILAGALLO, O. Imprensa apoiou a ditadura antes de ajudar a derrubá-la. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 8, 23 mar. 2014.

RUPP, I. Uma Violeta nada convencional. *Jornal Gazeta do Paraná*, Londrina, 06 de jun. 2013.

VIOLETA Franco a artista e a mulher. *Jornal Correio Paranaense*, Curitiba, 1985.

VIOLETA Franco Expõe no Museu Alfredo Andersen. *Jornal Correio Paranaense*, Curitiba, abril 1998.

VIOLETA: Sucesso nas artes. *Jornal Gazeta do Povo*, Curitiba, 07 de abr. 1991.

VOU buscar meu lugar ao sol. Eu vou voar. *Jornal O Estado do Paraná*, Curitiba, 02 de jan. 1985.

Fontes Iconográficas

ARAÚJO, A. *Violeta Franco*. Museu Guido Viaro, Curitiba, 24 abr. a 20 mai. de 1990. Catálogo de Exposição.

BAIRÃO, R. *Violeta Franco no Banco de Brasília S.A.* Curitiba. 1972. Catálogo de Exposição.

BINI, F. A. F. *Violeta Franco: A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná*. Catálogo de Exposição realizada entre 7 de jun. a 10 de nov. ed. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

FRANCO, V. *Violeta Franco*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), Curitiba, 1 a 31 de março 1985. Catálogo de Exposição.

FRANCO, V. *Violeta Franco*. Museu Guido Viaro, Curitiba, de 24 abr. a 20 mai. 1990. Catálogo de exposição

RISCHBIETER, M. *Violeta Franco*. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, 25 out. a 25 nov. de 2001, Catálogo de Exposição.

Entrevistas e Depoimentos

FRANCO, V. *Depoimento a Ennio Marques e Fernando Velloso*. Curitiba: Setor de Pesquisa do MAC/PR, 14 de maio de 1984.

FRANCO, V. *Entrevista realizada por Jair Mendes e Suzana Lobo no Centro de Pesquisa do Museu Guido Viaro*. Curitiba. 1978.

FRANCO, V. *Depoimento realizado por Ivana Carvalho*. Curitiba. nov. 1981. disponível no Centro de Documentação e Pesquisa Solar do Barão.

FRANCO, V. *Entrevista no Museu de Arte Contemporânea do Paraná por Sueli Deschemaier e Elizabeth Tilton*. Curitiba. 1985.

FRANCO, V. *Depoimento*, 1996. In: BINI, F. Violeta Franco: A "Garaginha" e a Arte Moderna no Paraná. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, Catálogo da exposição realizada de 06 de jul. a 10 de nov de 2013. p. 18-19.

VELLOSO, F. *Depoimento*. In: FRANCO, V. Depoimento da artista. Curitiba: Setor de Pesquisa e documentação do MAC/PR, [14 de maio de 1984].

Sites

BIOGRAFIAS Y VIDAS. Robert Delaunay. *Biografia y vidas*, 2015. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/delaunay.htm>>. Acesso em: 23 nov 2015.

BINI, F. Violeta Franco: A Natureza por Expressão. *MUVI - Museu Virtual*, 2014. Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/lendo_arte/bini/violeta_franco.htm>. Acesso em: 17 Setembro 2014.

BINI, F. B. Fernando Velloso e a Poética da Matéria. *Muvi - Museu Virtual*, 2001. Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/lendo_arte/bini/fernando_velloso_e_a_poetica_da_materia.htm>. Acesso em: 10 Abril 2015.

FONTANA, L. A. Estudo da Cor. *Slideshared*. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/yujiojima/estudo-da-cor-44524649>>. Acesso em: 13 março 2015.

FUNDACIÓN MAPFRE. Ernst Ludwig Kirchner (1880 -1938). *Fundación Mapfre*, 2012. Disponível em: <<http://agendacom.com/files/dbae078f6673b874ef6c3284c2c64202.pdf>>. Acesso em: 25 Julho 2015.

ITAÚ CULTURAL. Fernando Coelho. *Enciclopédia Itaú Cultural*, 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8473/fernando-coelho>>. Acesso em: 10 abril 2015.

PACHECO, J. O. Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias. *Spartacus*, Santa Cruz do sul, 2007. Disponível em: <http://www.unisc.br/site/spartacus/edicoes/012007/pacheco_joice_oliveira.pdf>. Acesso em: 20 Dezembro 2014.

RAMOS, N. A. R. R. A. D. O. *Dadaísmo no Brasil. Dodo x Dada*. Disponível em: <http://dododadaismo.blogspot.com.br/p/dadaismo-no-brasil.html> . Acesso em: 30 Maio 2015.

RODRIGUES, D. Patrimônio cultural. *Revista Eletrônica UBIMuseum*. Disponível em: <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-rodriques-donizete-patrimoniocultural-memoria-social-identidade-uma%20abordagem-antropologica.pdf> . Acesso em: 27 Dezembro 2014.

SILVA, S. A.; SILVEIRA, L. M. O mundo do trabalho na arte mural de Poty Lazzarotto: Um estudo inicial sobre as possibilidades de trabalho com a imagem artística no ensino de História. *Estudos do Trabalho*, 2009. Disponível em:

http://www.estudosdotrabalho.org/texto/gt1/o_mundo_do_trabalho.pdf. Acesso em: 27 Dezembro 2014.

WERNER, J. Cor: A cor na comunicação visual. *Aula de Arte*, 2015. Disponível em: http://www.auladearte.com.br/lingg_visual/cor.htm#axzz3dARhBBjx . Acesso em: 30 Maio 2015.

WERNER, JOÃO. Ritmo. *Aula de Arte*. Disponível em: http://www.auladearte.com.br/lingg_visual/ritmo.htm#axzz3as2iclbM . Acesso em: 20 Maio 2015.