

**FAVELAS, COROINHAS E VESTÍGIOS DA FLORESTA:
OS RUMOS DA PINTURA ABSTRATA NO PARANÁ**

***SLUMS, ALTAR BOYS AND TRACES OF FOREST:
TRENDS OF ABSTRACT PAINTING IN PARANÁ***

Prof.^a Dr.^a Katiucya Perigo¹

EMBAP/UNESPAR, Curitiba, Paraná, Brasil, e-mail: katiucya@yahoo.com.br

RESUMO: Depois de alcançarem a consagração, alguns artistas tendem a realizar uma produção uniforme, sem grandes variações. Outros, no entanto, modificam sua produção ao bel prazer do grande público. Para a História da Arte, essas situações são apontadas frequentemente como “comuns” e, conseqüentemente, podem ser também observadas nas carreiras de artistas do Estado brasileiro do Paraná. Assim, depoimentos concedidos por três pintores regionais – Domício Pedroso, Fernando Velloso e Érico da Silva – ilustram perfeitamente essa questão e contribuem para que acompanhem suas trajetórias artísticas. As reflexões de Pierre Bourdieu e Sílvio Zamboni permitem elucidar as escolhas feitas por eles. Foi possível verificar, por exemplo, a existência de dois tipos de consagração: a de mercado, ligada a um público mais amplo, de não iniciados, e a simbólica, aliada a um pequeno público seletivo de especialistas. Deslocando-se para fora do eixo Rio-São Paulo, este estudo objetiva ainda contribuir com a compreensão que se tem da história da arte brasileira.

Palavras-chave: Crítica de arte; História da Arte do século XX; Pintura.

ABSTRACT: *After reaching consecration, some artists tend to carry a uniform production without major variations. Others, however, modify their production at the whim of the public. Both situations are considered a commonplace for the History of Art and therefore can also be seen in the careers of artists from the Brazilian State of Paraná. The life and works of three local artists – Domício Pedroso, Fernando Velloso e Erico da Silva –, described in their testimonies can illustrate that issue and help us to follow their artistic careers. Pierre Bourdieu's and Sílvio Zamboni's reflections enlighten their choices. It was possible to verify, for example, the existence of two types*

¹ Professora Adjunta de História da Arte da EMBAP-Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Possui graduação em Educação Artística (1999) e mestrado em História (2003) onde realizou a biografia de um artista plástico paranaense. Ambos foram cursados na Universidade Federal do Paraná onde também realizou o doutorado em História (2008). Na tese estudou a constituição do meio artístico moderno no PR enfocando o campo das artes visuais. Tem experiência na área de História da Arte e Crítica de Arte.

of consecration: the market's, related to a broader laical audience, and the symbolic, associated to a smaller select audience of experts. Shifting from the Rio-São Paulo axis, this work aims to further contribute to the understanding of the History of Brazilian Modern Art.

Keywords: *Art criticism; Brazilian art history of the twentieth century; Painting.*

Após a consagração inicial, alguns artistas tendem a realizar, no decorrer de sua trajetória artística, uma produção uniforme, sem grandes variações. Tais artistas frequentemente recebem críticas por repetirem fórmulas desgastadas em suas produções. Esse fato pode estar ligado a uma adequação às exigências impostas pela consagração de mercado e/ou simbólica.

Uma obra de arte agrega valor simbólico quando se verifica que está submetida a algumas situações como quando o artista que a produziu dá nome a ruas, tem seu busto numa praça, ganha premiações, é convidado para expor seus trabalhos, aparece na mídia, torna-se objeto de palestras, etc. Este conceito é desenvolvido e discutido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2001, p. 200-202).

Os artistas que não alteram as suas produções agem assim por que a arte que produzem se tornou uma marca que imediatamente está associada aos seus nomes? Eles teriam o propósito de tornar mais evidente, e menos complicada, a autenticação das obras pelo público consumidor que não é perito? Ou simplesmente consideram que a pintura que realizam ainda não esgotou todas as possibilidades?

O desdobramento da produção dos artistas paranaenses Domício Pedroso (1930-2014) e Fernando Velloso (1930) revela que seus trabalhos recentes mantêm semelhanças com os produzidos no passado, quando eram vanguarda. Bem demonstram as obras de Domício, *Metrópole*, produzida em 2000, e *Favela A*, de 1970.



Figura 1 - Domício Pedroso, *Favela A*, 1970, óleo sobre tela, 89,5x129cm, acervo do MAC/PR.



Figura 2 - Domicio Pedrosa, *Metrópole*, 2000.

Da mesma forma, a produção recente de Fernando Velloso se assemelha com a do início da década de 1960. Desde a consagração propiciada pela medalha de ouro que ganhou com o quadro abstrato *Composição castanha*, no Salão Paranaense de Belas Artes de 1961, Velloso se manteve nessa linha de trabalho.



Figura 3 - Fernando Velloso, *Composição castanha I*, 1961, óleo sobre tela, 80x40cm, Paris.



Figura 4 - Fernando Velloso, *Totem da floresta imaginária*, 1986, técnica mista, 81x60cm.

Para contrapor o desdobramento da pintura de Velloso e Domício, podemos pensar nos rumos tomados pela produção de outro abstracionista: Érico da Silva (1932-2006). As temáticas da produção recente desse artista são as procissões, o circo, os coroinhas. Ela se distingue radicalmente da de caráter abstracionista da década de 1960.



Figura 5 - Érico da Silva, *Sem título*, 1965, óleo sobre tela, 140x140cm, Curitiba.

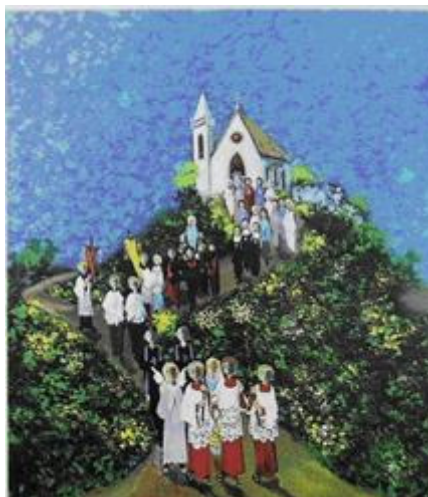


Figura 6 - Érico da Silva, *Coroinhas*, s/data, óleo s/tela, Curitiba. Catálogo de obras recentes.

Considerando a possibilidade de que Érico da Silva tenha alterado sua produção para atender a um público apreciador de obras que retratam ambientes e situações reconhecíveis no cotidiano, poderíamos inferir que o público recente, consumidor de suas obras, se distingue daquele que consome as obras de Velloso e de Domício.

Apesar de darem rumos distintos às suas produções, possivelmente para atender às expectativas de diferentes públicos, Domício, Érico e Velloso, no período inicial de suas carreiras, mantêm semelhanças: constituem o grupo dos abstracionistas da década de 1960 que arejaram o

circuito artístico local. Em 1961 no Estado do Paraná assume um novo governador: Ney Braga. Para o cargo de Diretor da Secretaria de Cultura (o equivalente ao atual Secretário de Cultura), convida Ennio Marques Ferreira. Ferreira era um agrônomo que simpatizava muito com a arte moderna. Ele tinha sido proprietário da primeira galeria de arte do Paraná que também era uma molduraria: a Cocaco. Ao assumir o cargo, entre as ações de Ferreira, destacam-se as modificações no Salão Paranaense de Belas Artes. Ferreira teria modernizado o salão cujo júri, antes de seu mandato, costumava selecionar trabalhos mais acadêmicos. Um conhecido acadêmico carioca, Oswaldo Teixeira (1905-1974), constantemente recebia premiações.

Em 1961 Ferreira convida críticos simpatizantes da arte moderna que vinham de São Paulo para comporem a comissão julgadora: Lourival Gomes Machado (SP), Eduardo Rocha Virmond (PR) e Arcangelo Ianelli (SP). A partir desse ano, trabalhos de cunho abstracionistas passaram a ser a maioria no salão. Foi uma importante transformação, porque o salão era uma vitrine da arte. Com a sua atitude, Ferreira institucionalizou, oficializou a produção abstracionista no Estado.

Quais foram as mudanças e quais foram as permanências pictóricas nas obras de Domício Pedroso, Érico da Silva e Fernando Velloso desde a década de 1960, quando despontaram como abstracionistas no cenário paranaense? A que público se dirige o trabalho desses artistas?

Essas são as questões que pretendemos investigar. Para isso será necessário conhecer melhor a produção desses artistas, a trajetória, a formação. Começemos por Domício Pedroso.

A localidade em que Domício Pedroso iniciou a carreira artística o impossibilitava de inovar demasiadamente sob pena de rejeição. Ele recebeu formação acadêmica na EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), aprendendo lá as técnicas necessárias à acuidade artesanal que levará por toda a carreira artística.

Pedroso fez parte da primeira turma da Escola que iniciou suas atividades em 1948. A EMBAP foi criada por iniciativa de uma burguesia culta e de uma intelectualidade europeizada que ansiava por frequentar salas de concertos, exposições e escolas de arte segundo os padrões europeus. Até o seu surgimento, era necessário estudar no Rio de Janeiro ou na Europa. O funcionamento da Escola era de interesse das classes mais abastadas, pois garantia a manutenção dos seus valores e a elevação do nível cultural da cidade. Surgiu com a ideia de ser uma instituição pública, contudo, mensalidades eram cobradas para o pagamento dos professores. Inicialmente os docentes trouxeram seus alunos particulares e assim a clientela da Escola foi se formando. Como outras instituições do período, tinha o propósito de formar a elite intelectual que iria orientar a sociedade (PROSSER, 2002, p. 24-27).

Apesar de frequentar as aulas de professores mais conservadores, Domício Pedroso foi tocado pelo estímulo libertário do professor e artista Guido Viaro (1897-1971). A temática das favelas logo começou a exercer um verdadeiro fascínio sobre Pedroso, contudo, ele fazia parte da geração marcada pelo abstracionismo que estava em voga. Dessa forma, o artista tomou como ponto de partida o conjunto das favelas e foi diluindo-o até captar a sua essência formal. Por fim, obtinha um emaranhado de formas geométricas. Elas eram edificadas com dezenas de linhas verticais cortadas em alguns pontos por pequenas linhas diagonais ascendentes e descendentes. As diagonais representam os telhados das ditas habitações.



Figura 7 - Domício Pedroso, *Vilarejo*, 1982, Acrílico s/chapa, 40x60cm, Coleção particular.

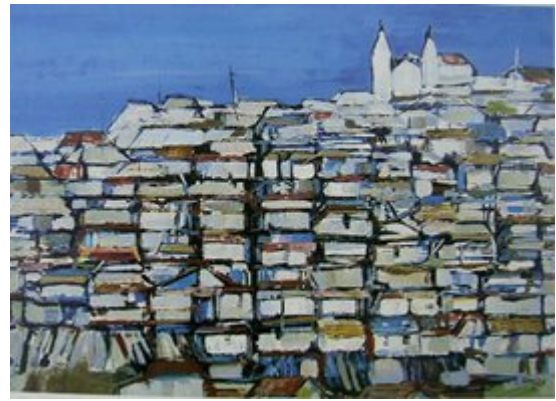


Figura 8 - Domício Pedroso, *Favela*, 1986, Acrílico s/chapa, 34,5x44cm, Coleção particular.

O tema das bandeirinhas está para Volpi (1896-1988) como o das favelas está para Domício. Elas foram um pretexto para o abuso da massa pictórica e, principalmente, para uma inesgotável combinação de cores. Em alguns quadros predominam as quentes, em outros as frias. A diversificação de cores é marcante de um quadro a outro. Aliando a esse fato a pouca variação formal conclui-se que a cor foi o seu grande interesse.

Em determinada obra mesclam-se linhas escuras e massas de cores claras, já em outras ocorre o contrário: misturam-se traços claros e massas de cores escuras. O espaço da tela é quase todo ocupado, o que é bem condizente com a imagem mental que fazemos das favelas: um emaranhado de habitações. Em cada quadro todas as cores e formas das casas são padronizadas. Domício destacou a beleza do conjunto de casas visto à distância e amenizou a triste condição habitacional da comunidade. O observador então verá com outros olhos o que é considerado sinônimo de marginalidade.



Figura 9 - Domício Pedroso, *Favela A*, 1970, óleo sobre tela, 89,5x129cm, acervo do MAC/PR.



Figura 10 - Domício Pedroso, *Casario em ocre - n.º 576*, 1995, acrílico sobre tela, 100x100cm.

Além de atuar como artista, Domício também se preocupou com a formação do público. Seu interesse educativo se manifestou durante os 20 anos em que esteve à frente de instituições culturais. Entre elas destacam-se: a direção da Sala de Exposições do BADEP (Banco Nacional de Desenvolvimento do Estado do Paraná), e a direção do escritório da Região sul da FUNARTE. Em

sua trajetória, acostumou-se a dividir o tempo entre a produção artística e a animação cultural que, não eram, para ele, funções tão diferentes assim².

Após mais de 40 anos de carreira artística, Domício se manteve fiel a um mesmo estilo, às favelas, ao abstracionismo, à experimentação de cores, às telas, à tinta a óleo, aos pincéis, à textura carregada, à pouca variação formal. Imaginamos, de início, que se o artista é reconhecido na comunidade por tais traços, ele recearia alterá-los por completo, temendo não mais ser prestigiado por ela – suas favelas seriam como uma marca a identificá-lo. Porém, não podemos atribuir essa insistência em manter-se fiel a determinado estilo às exigências do mercado. Em visita ao seu ateliê em 2006, observamos que, junto à tela que o artista estava trabalhando, ele guardara a maior parte de sua produção. Como Volpi, Domício dizia que enquanto vivesse não iria parar de pintar, suas favelas eram para ele fonte inesgotável de experimentação.

Fernando Velloso exibe uma trajetória profissional semelhante à de Domício. Como o pintor das favelas, Velloso também sente que a sua produção artística e o entendimento que tem de arte não se coadunam com a produção das novas gerações. Ele não domina a linguagem da arte contemporânea e está ciente de não pertencer a esse grupo. Afirma que a sua concepção de pintura está ultrapassada, mas que o seu trabalho está em evolução e não estagnado.

É uma dificuldade você não pertencer a essa geração, esse grupo [...]. Eu acho que a pintura é [realizada] num espaço limitado, é em tela, [...] não tem nada de revolucionário em pintar com pincel, espátula ou etc., na tela, ou que seja com o dedo, com pano [...] eu não estou mais numa linha de vanguarda há muito tempo (VELLOSO, 2004, não paginado).

Como no circuito artístico, no mundo da moda, também há oposições de discursos de acordo com o papel que cada um pretende assumir no seu meio. Os costureiros Christian Dior, Chanel e Courrèges, que sempre prezaram por uma imagem de elegância, manifestam suas aspirações que, aliás, são muito semelhantes às de Fernando Velloso.

“[...] Pessoalmente, desconsidero os efeitos da surpresa, do choque. A elegância não se une ao choque, mas ao refinamento.” Dior trabalha com “[...] a linguagem da exclusividade, da autenticidade, do refinamento com seus componentes específicos, sobriedade, elegância, equilíbrio e harmonia. À vanguarda oponho rigor.” Chanel sintetiza: “O que fiz de mais difícil na minha vida foi a minha recusa em ganhar dinheiro.” Courrèges conclui: “Só me tornei patrão e industrial em função do amor que tenho pelo que faço. Minha motivação não é ganhar dinheiro. Eu poderia conseguir um enorme faturamento promovido na política de facilidade, mas isso seria à custa de uma deterioração a curto prazo de minha marca e de uma perda de controle sobre meus produtos.” (BOURDIEU, 2004, p. 122-126).

Para manter a posição que ocupam dentro do mundo da moda, tais costureiros não poderiam se render às facilidades que cair na popularidade proporcionaria. O mesmo acontece com Velloso, que se recusa a mudar seu trabalho para atender a um público mais amplo.

Fernando Velloso recebeu formação acadêmica. Como Domício Pedroso, também foi aluno da primeira turma da EMBAP. A temporada de 1959 a 1961 que passou na Europa absorvendo a doutrina cubista de André Lothe (1885-1962) foi determinante na sua produção. Lothe era um artista francês que foi morar em Paris a partir de 1905. Lutou na 1.ª Guerra mundial e, retornando à Paris, se juntou aos cubistas. Em 1918 ele criou a revista de arte *Nouvelle Revue Française* para a qual escreveu artigos sobre teoria da arte até 1944. Foi professor de diferentes escolas de arte e em 1922 abre a sua própria Escola no bairro parisiense de Montparnasse, escola que será frequentada por Velloso de 1959 a 1961. Lothe o impulsionou a modernizar o já conquistado traçado preciso e o refinado bom gosto na combinação das cores que desenvolvera na EMBAP.

² Sobre a atuação de Domício Pedroso como administrador da Cultura ver: Perigo (2010).

O artista, que até então tinha reprimido o desejo de expressar-se através de formas abstratas, liberou-se, curiosamente, a partir dos estudos realizados no ateliê cubista. Velloso optou pelas formas abstratas ainda que o seu mestre não fosse além do retrato baseado na observação do real. O cubismo se inspirava no objeto real. O objeto era então desmembrado, facetado e remontado sobre a tela. Velloso não se contentava apenas com o facetamento do objeto, deleitava-se mais ao abstrai-lo até alcançar a essência da sua forma. Agora, a imagem retratada em nada mais se parecia com o motivo que a inspirou. Antes o artista conteve o seu impulso abstracionista por motivos ideológicos. Ele compactuava com as ideias comunistas, mas o comunismo repudiava a arte abstrata acusando-a de burguesa e adotara como estilo artístico o realismo panfletário. Contudo, em 1960, depois de pôr os olhos na produção da delegação russa exposta na Bienal de Veneza – considerada decepcionante pelo artista – não restavam dúvidas, a abstração era a direção que Velloso buscava.



Figura 11 - Fernando Velloso, *Composição em azul 3*, 1960, óleo sobre tela, 120x60cm, Paris.

À medida que a trajetória artística avançava, as formas angulosas que retratava se tornaram mais precisas, ganharam mais solidez. Elas se alongam verticalmente enraizando-se e esticando-se até as alturas. As abundantes massas de cor, habilmente combinadas, é que dão a profundidade a essas formas alongadas. Enquanto uma forma recua, as que a ladeiam são trazidas à tona. O aspecto sombrio dos trabalhos lembra a grande poesia que para tocar de fato os leitores se oferece com pouca luz, só a necessária para que cada um a conclua como bem lhe convir.



Figura 12 - Fernando Velloso, *O enigma de signos confrontados*, 2000, técnica mista sobre tela, 81x100cm, Curitiba.

A impressão de que somente uma parte é mostrada é confirmada nos títulos que exibem as ações de revelar, lembrar, evocar, resgatar, germinar, esconder, emergir, colher. Se nas obras recentes o artista esbanja títulos sugestivos, inconfundivelmente relacionados à imagem como o *Clamor da espera*, *Totem em branco*, *Ritual de Outono*, as telas antigas, da época em que contraiu a febre abstrata, tinham nomes genéricos: *Composição 1*, *Composição 2*, etc. Os nomes constituíam uma evidente tentativa de que o observador não associasse nada do mundo real às telas, postura compartilhada pelos adeptos mais radicais do abstracionismo.



Figura 13 - Fernando Velloso, *O clamor da espera*, 1968, técnica mista sobre tela, 100x100cm, Curitiba.



Figura 14 - Fernando Velloso, *Totem em branco*, 1972, óleo sobre tela, 65x54cm, Curitiba.

Contudo, há um detalhe importante a ser mencionado. Estando na França, no início da década de 1960, Velloso havia dado às suas obras nomes genéricos. Numa exposição que encerrava as suas atividades por lá, ele recebeu a visita da curadora responsável pelo Museu de Arte Moderna que lhe pediu a doação de um dos quadros para o museu. Na ocasião, ela sugeriu algo que acabou por influenciar a obra de Velloso.

– “Por que você não dá um nome... eu tenho a sensação, quando eu vejo esse quadro, que é uma Floresta Petrificada.” E eu dei o nome: *Forêt pétrifiée*, em francês [...]. Bom, a partir dessa coisa que ela plantou na minha cabeça, eu comecei a fazer uma série posterior a essa inicial, em que eu assumi essa coisa da floresta. Então, eu passei a chamar *Florestas reconstituídas*. Em que, realmente, a estrutura toda parecia troncos, lugares [...] mas, depois eu abandonei. Então, eu comecei a ver que dentro daquelas... daqueles troncos eram totens, seriam, sei lá, habitantes da floresta, figuras. Não eram mais as árvores. Eles assumiam uma vida própria no conteúdo daquela floresta. Eu fiz os totens e mais não sei o que. Mas, sempre com uma menção mais da cor do que do tema: era *Totem em bege*, *Totem em ocre*, *Totem... Floresta constituída azul* (VELLOSO, 2004, não paginado).

Além de orientar as primeiras escolhas do artista, a sugestão da curadora influenciou, inclusive, a forma como a sua obra tem sido vista.

Posteriormente, se deduziu que eram [imagens inspiradas na natureza] e foi embora, só que não tem nada a ver. As pessoas continuam a olhar e a dizer que são os troncos, as árvores, mas não tem nada a ver. Então, quando trabalho, eu não tenho a menor ligação com o mundo objetivo. Eu não estou me lembrando de nada, eu não estou compondo. Como um compositor que compõe num piano, os sons têm que ser juntados dentro de um espaço que é oferecido, que é a tela (VELLOSO, 2004, não paginado).

O artista Wassily Kandinsky (1866-1944), grande expoente da arte abstrata, menciona que a abstração consiste no esforço de eliminar, aparentemente por inteiro, a semelhança entre o que é retratado e o real. É a tentativa de corporificar o conteúdo da obra em formas imateriais. “Assim, quando em um quadro uma linha se liberta da tarefa de caracterizar uma coisa e atua ela mesma como uma coisa, sua ressonância interior não é enfraquecida por nenhum papel secundário e ganha a plenitude de sua força interior.” (CHIPP, 1999, p. 163).

Velloso afirma então, que apesar de ter passado uma fase de seus trabalhos relacionando-os às florestas ou totens, sua grande preocupação não é a referência ao mundo real, mas sim aos arranjos formais, principalmente aos colorísticos. Em frente aos trabalhos, surpreende-nos tamanha habilidade e refinamento no trato das cores e formas. Eles são uma demonstração de que, mesmo em nosso tempo, tão avesso aos conceitos tradicionais da arte, também é válido relacioná-la à ideia de beleza. Nas obras há apenas indícios. A sensação diante da imponência das grandes telas mostra que elas guardam algo precioso, mágico – querem que as decifremos.



Figura 15 - Fernando Velloso, *Passageiros da noite imaginária*, 2000, técnica mista sobre tela, 120x120cm, Curitiba.

A carreira do pintor Érico da Silva em nada se assemelha às de Domício e de Velloso. No início, o ourives e vitrinista Érico enturmou-se com o pequeno grupo de artistas da cidade de Curitiba da década de 1950. Reunia-se com eles para bate-papos, tragos e troca de experiências artísticas na Biblioteca Pública. Ele fazia parte do “Círculo de Artes Plásticas”, uma Associação que começou a funcionar regularmente em uma sala da Biblioteca Pública do Paraná em 1958. O grupo fundador era composto por ex-alunos da EMBAP e se incumbiu de aglutinar os modernos. Érico produzia suas telas a partir da intuição, ao contrário de seus colegas, não havia cursado a academia. Ele raramente as vendia, desventura que, aliás, não lhe era exclusiva. Vez ou outra expunha seus trabalhos nas vitrines das lojas que decorava, ou se aliava a outros artistas e alugava uma sala para expor numa pequena temporada. Érico conta que essa foi uma ideia sua e que geralmente ele mesmo arcava com as despesas da exposição, porque os colegas eram mais pobres. Eles ficaram conhecidos na localidade como o “Grupo Um”.

A praticidade que ele esbanjava nas vitrines com o arranjo de formas, cores, texturas, balanço, jogo de luz, espacialidade, veio a calhar quando o abstracionismo despontou, a partir de 1961. Atento a tudo o que se destacava no ramo artístico, Érico logo captou as dicas das autoridades culturais da época e lançou-se rumo ao abstracionismo. Desenvolveu verdadeira paixão por tal

orientação artística e deliciou-se com mil experimentos, dentre os quais mencionou com orgulho as vezes que chegava até a pôr fogo nas telas para obter surpreendentes cores e texturas.



Figura 16 - Érico da Silva, *Fragmento de paisagem*, 1966, óleo sobre tela, 114x114cm, Curitiba.

O ambicioso Érico notou que os seus trabalhos surpreendiam os especialistas em abstracionismo. O artista, então, começou a enviá-los para conceituados concursos de nível nacional e, confirmando as suas apostas, vários foram premiados. Na volta, era recebido com todas as pompas pela imprensa e pelas autoridades locais. Percebendo o seu sucesso, os colegas artistas da região também tomaram coragem e lançaram-se às tentadoras promessas dos grandes centros.

O êxito de Érico se deveu à refinada intuição artística – capaz de deixar boquiabertos os especialistas –, à desenvoltura com que manejava as propostas modernas. Sua marca nessa fase da produção é a grande massa monocromática disposta sobre a tela com o mínimo de desenho. Érico abusava da textura obtida através das grossas camadas de tinta.

Motivado pelo reconhecimento dos especialistas, ele planejava sobreviver exclusivamente da venda de seus trabalhos. Contudo, era a beleza vista no dia a dia que o público queria ver captada nas telas. Os possíveis consumidores admiravam um belo pôr do sol e ansiavam por gozar dessa mesma beleza nos trabalhos. Era essa imagem que desejavam ter na parede ao pé da cama. Ansiavam ver todos os dias São Francisco, a Santa Ceia, a procissão abrilhantando a sala de jantar. Refeições seriam preparadas com a cozinha iluminada com uvas, maçãs e aquelas saborosas jarras de vinho feitas por Érico com suas pinceladas soltas, arredondadas, contínuas. Que requinte receber os convidados na sala de estar em que as aconchegantes poltronas coadunam-se tão bem com as variadas e intensas cores quentes que o artista habilmente combinou.



Figura 17 - Érico da Silva, *São Francisco*, s/data, óleo s/tela, Curitiba. Catálogo de obras recentes.

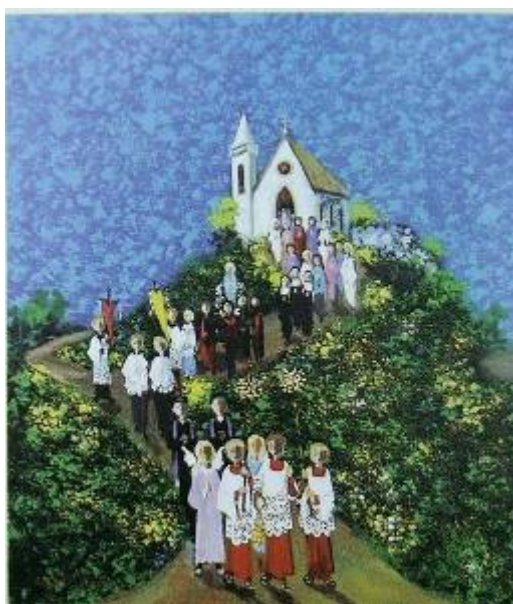


Figura 18 - Érico da Silva, *Procissão*, s/data, óleo s/tela, Curitiba. Catálogo de obras recentes.



Figura 19 - Érico da Silva, *Natureza morta*, s/data, óleo s/tela, Curitiba. Catálogo de obras recentes.

Incansável, Érico apressou-se em atender aos pedidos da inúmera clientela composta por conhecidos políticos da região e admiradores estrangeiros espalhados pelos Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Portugal, Argentina, Peru. O artista viajou o mundo todo expondo trabalhos. Solitário em seus afazeres, em certa época concordou em dar algumas aulas, mas, tal tarefa não perdurou, porque o agradava mais o ofício de pintar. Na ocasião em que concedeu uma entrevista, Érico esbanjava o bom humor que é reflexo da satisfação por ter conseguido viver bem com a família que sustentou com a arte.

Se compararmos o momento em que obtive o reconhecimento dos pares, através do estilo abstrato, na década de 1960, com o período em que, em seu ateliê, passam a figurar uma enorme variedade de pinturas figurativas, concluiremos que os seus trabalhos sofreram uma mudança expressiva. Ainda que satisfeito com sua fase figurativa, Érico revelou que, às vezes, se sentiu tentado a retomar os trabalhos abstratos:

- Eu só fico pensando que de repente é capaz de me dar uma louca dessas. Eu fico me segurando. De vez em quando faço um alarme lá dentro de casa: “Amanhã vou pintar só um negócio que eu pensei”. E todo mundo diz sempre assim para mim: “Ooolha...”
- E depois, coloca em prática, ou não?

- Não.
- Nem de brincadeira? [...]
- Não, não sobra tempo (SILVA, 2006, não paginado).

O grande público parece inclinado a um gosto que se diz realista. Frequentemente não possui a percepção apurada e o conhecimento das mudanças na Arte que permitiria a percepção imediata das diferenças de estilos e a compreensão, por exemplo, das obras modernas. Assim, ele aplica às obras de arte a mesma forma de percepção que emprega na existência cotidiana (BOURDIEU, 1996, p. 350). Se aprecia um pôr do sol, ele irá encomendar o retrato de um pôr do sol para decorar sua casa ao invés de, por exemplo, uma obra abstrata, que não possui um tema reconhecível.

Para a crítica Adalice Araújo, artistas como Érico da Silva e Domício Pedroso experimentaram diversas tendências artísticas. Mas, com a maturidade, cada qual se preocupou com a comunicação com o público. Ignoraram as teorias estéticas mais recentes. Vivendo há vários anos de sua pintura, eles sempre estiveram conscientes daquilo que representam, não precisando pedir permissão à crítica ou à vanguarda mais sofisticada para darem a sua mensagem (ARAÚJO, 1974, p. 227).

O discurso de Érico se assemelha muito ao dos componentes do mundo da moda que, ao contrário de Dior, Chanel e Courrèges, buscam a popularidade.

Quando vejo minhas roupas na rua, sei que venci. A costura é como a canção: o êxito é estar sendo cantolada por todo mundo [...]. O costureiro não veste o cliente, mas a sua subjetividade, as suas inquietações, a ternura, a ansiedade de uma massa de homens e mulheres. Alta costura é um laboratório, fazemos pesquisas, ensaios e a prova é a rua (BOURDIEU, 2004, p. 123).

Na entrevista em questão, Érico aponta para um dos quadros da parede do ateliê:

E vou perder meu tempo se tenho que fazer dez daquele lá. Porque se não fosse isso, se não fosse a necessidade que eu sinto, [mas] eu tenho que cuidar da minha vida, da minha família, [se não], eu faria outras coisas. Mas na realidade, na verdade a gente... [eu] fico atrás da máquina. Porque eu quero que as pessoas gostem e comprem os meus quadros. Quer dizer, no fundo a gente continua fazendo concessão. No fundo mesmo, na parte artística, sem concessão não se sobrevive. [Chegar ao] ponto de dizer cada um faz: “eu faço o que quero”, não é isso, não é bem assim (SILVA, 2006, não paginado).

Infelizmente faltou mesmo tempo para que Érico pusesse em prática os trabalhos que imaginava. O artista receptivo e bem humorado nos ofereceu a sua última entrevista. Pouco menos de dois meses depois veio a falecer de infarto em novembro de 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de artista plástico, Fernando Velloso atuou como administrador da cultura. Chegou a ser Secretário da Cultura do Estado na década de 1990, também idealizou e dirigiu o MAC PR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná) por 14 anos (1970-1984). O artista expressa que canalizou todos os seus esforços para a administração da cultura porque acreditava que tinha o dever de retribuir à comunidade o auxílio que tivera do Estado nos anos em que estudou em Paris. Afirma, ainda, que o funcionalismo público foi fundamental em sua carreira. “[...] eu vivi a minha vida graças a essa função pública. Pude fazer o meu trabalho artístico, pude comprar as minhas tintas, as minhas telas, porque eu tinha essa posição que me permitiu.” (VELLOSO, 2004, não paginado). Velloso contribuiu para erigir no Paraná a estrutura de museus, espaços de exposições, acervos de obras e bibliotecas equipadas com uma vasta documentação sobre arte. Contudo, ele

acredita que teria sido mais valorizado se tivesse investido na carreira artística (VELLOSO, 2004). Somente em 2003, afastado dos cargos públicos e já com mais de 70 anos, Velloso publica um livro sobre a sua obra com versão em inglês para ser divulgado no exterior. Desde o início de sua carreira optou por um reconhecimento circunscrito à localidade. Certamente a administração da cultura preencheu muito tempo de sua vida impedindo-o de dedicar-se como gostaria à sua carreira artística. Essa situação também é observada na trajetória de Domício Pedroso.

Quando sugerimos que o desdobramento da produção de artistas como Érico da Silva demonstra adequação ao gosto do público, consideramos que a ocorrência dessa situação também foi observada em outros locais e períodos. Nossa preocupação não recai sobre a qualidade da obra de arte, uma vez que parece não existir relação direta entre a liberdade dos artistas e a qualidade estética de suas obras. Se o limite de liberdade interferisse, as mais belas obras de arte só existiriam num regime de total anarquia (GOMBRICH, 1999, p. 271).

Da mesma forma, também não estamos julgando a qualidade da obra de Fernando Velloso e Domício Pedroso. O processo que levou à conformação das obras desses dois artistas em determinado formato é inteiramente comum, não constitui uma exceção. Quando provocaram uma grande ruptura, os artistas eram vigorosos, tinham tudo a fazer, pois eram movidos por uma visão nova que permitia recriar tudo de maneira original. Contudo, nos períodos em que persistem a estabilidade e a credibilidade, os artistas trabalham apenas pequenas mudanças e variantes, mexendo na aparência sem alterar a essência (ZAMBONI, 2001, p. 32-37).

Érico da Silva parece ter buscado uma consagração de mercado. Já os trabalhos recentes de Fernando Velloso e Domício Pedroso talvez se dirijam a um círculo mais restrito de pessoas. Ao contrário de Érico, Velloso e Domício possuem poucas obras nas galerias e possivelmente seus maiores apreciadores são seus pares, amigos, profissionais da área de artes ou áreas afins. A produção desses artistas provavelmente se dirige à preservação do reconhecimento simbólico e local.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3.000 anos de arte. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Setor de Ciências Humanas Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1974.

BOURDIEU, P. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CHIPP, H. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Lisboa: LTC, 1999.

PERIGO, K. O *making off* da cena artística: mediação da arte no Paraná. In: ENCONTRO DA ANPAP – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “Entre Territórios”, 19, set. 2010, Cachoeira, Bahia. **Anais...** Cachoeira, Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/katiucya_perigo.pdf>.

PROSSER, E. Sociedade, arte e educação: os intelectuais e a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE DA EMBAP, I, 2002, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2002.

SILVA, É. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 14 set. 2006.

VELLOSO, F. **Entrevista concedida à autora**. Curitiba, 21 set. 2004.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paradigma entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. p. 32-37.