



NOS RASTROS DO MODERNO: O PARADIGMA LOCAL/GLOBAL NAS FALAS SOBRE ARTE EM CURITIBA - 1920 a 1950

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3650

Alice Freyesleben, UFPR

Resumo

Considerando as principais mudanças substantivas advindas da modernidade em Curitiba, capital do Paraná, nos anos compreendidos entre 1920 a 1950, o presente estudo busca compreender como artistas, escritores e críticos de arte procuraram, em suas práticas discursivas, dar sentido às novas conjunturas sociais por eles vivenciadas. Para tanto, utilizou-se de um corpo documental composto de textos, resenhas e críticas sobre a produção artístico-literária paranaense, extraídos dos periódicos locais que circulavam no período analisado, sobretudo, da revista *Joaquim*. A análise dessas fontes documentais foi realizada a partir de um substrato teórico-metodológico constituído principalmente pelas contribuições de Stuart Hall, Nestor Canclini, Roger Chartier e Raymond Williams. Vinculados ao campo de Estudos Culturais, esses autores sustentam que a maneira de ver, de escrever e de falar dos indivíduos deve ser o objeto primeiro da pesquisa histórica, o qual só pode ser compreendido no cotejo entre os códigos enunciativos, convenções e conformações sociais próprios de cada época. Por meio da interpretação das fontes, concluiu-se que os agentes produtores dos discursos analisados associaram semanticamente o par global/local com as noções de progresso/atraso. O periódico *Joaquim* preconizava como “província” o seu próprio meio de circulação, apontando como culpa do engessamento cultural a alienação da população para as questões da arte e a existência de um protecionismo por parte dos agentes políticos que suprimiam a “boa arte”. Sob tal lógica, a “boa arte” era aquela produzida nos grandes centros urbanos europeus como Paris e Londres ou nas duas maiores cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo.

Palavras Chave:

crítica de arte; Curitiba; moderno; estudos culturais.

Ferramentas da história cultural

“A modernidade é uma aventura do sujeito e da história: da historicidade do sujeito e do processo de enunciação dos fatos.” (ANTELO, 1996: 01)

Tendo como temática geral os discursos sobre a modernidade imanentes no meio artístico e literário curitibano, a partir dos anos 1920 até o final da década de 1940, o presente artigo pretende abordar as muitas mudanças que, como um todo, transformaram a vida cotidiana em diferentes proporções nos cenários citadinos na América Latina, discutidas por Nestor Canclini, na obra *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2000: 69-97). No que se refere ao estado do Paraná e especificamente ao seu centro administrativo, Curitiba, nos anos compreendidos entre 1900 a 1950, é notória a presença de um ideário “civilizador” entre as camadas urbanas; o adensamento populacional na cidade que se intensifica década a década; a migração de grupos eslavos, germânicos e italianos; o fortalecimento da máquina administrativa, verificável pelo aumento da presença de médicos sanitários, de agentes da polícia, do planejamento urbano, da limpeza e do embelezamento da cidade. Este último fator, aliás, acentuou também o incentivo ao progresso por meio da educação da população, criando escolas e ampliando o quadro de professores.

Da mesma forma, é no período compreendido entre essas décadas que se observa a consolidação de um meio artístico e literário curitibano. Tal espaço social encerra: a produção de objetos simbólicos (obras visuais e literárias), discussões críticas sobre a arte, validação da produção de artistas e escritores pelos seus pares e por instâncias legitimadoras como os escolas, saraus e salões de arte. Além da distribuição dos objetos artísticos através de editoras, periódicos culturais, livrarias, galerias de arte e *marchands*, bem como um mercado para arte formado por

público fruitor e alfabetizado (CANCLINI, 2000; 35-46). Um meio artístico, além de encerrar questões estéticas formais e mercadológicas, é sempre parte do processo de expansão cultural próprio ao alargamento urbano, e, assim, é também fonte produtora do aparato simbólico e histórico cultural da cidade.

Desse modo, a Curitiba nesta primeira metade do XX é um ambiente marcado pelo fenômeno da urbanização e pelo início da hegemonia dos valores compartilhados pelas camadas médias, como o anseio pelo progresso tecnológico, pelo consumo, lazer, vestuário e habitação (MAGAHLÄES, 2001: 51). Esses anos de “extremos” assistiram ainda às duas guerras mundiais, à formação do Estado Soviético e à intensificação das lutas por uma sociedade igualitária a partir do contato com as teorias socialistas e, simultaneamente, ao combate destas mesmas teorias que serviu de justificativa para instauração de regimes ditatoriais como o Estado Novo getulista, por exemplo.

Pra Stuart Hall, um dos aspectos substantivos que mais se destaca são as consequências da expansão comunicacional ocorrida no século XX (1997: 2-6) Mesmo que analisemos a primeira metade do período, tendo como foco a pequena Curitiba de então (antes da grande difusão do rádio e da televisão, portanto), a intensidade e rapidez do fluxo de informações cresce através da expansão do parque gráfico da cidade, do incremento da circulação de periódicos (KAMINSKI, 2012: 229-272), e, manifestamente, a partir da gradual alfabetização da população. Disposições que modificaram as formas como os indivíduos percebem o mundo que habitam e constroem.

É, portanto, a partir dessas discussões que o presente estudo se situa. Tentando responder a Canclini, quando fala da necessidade “de ciências sociais nômades”(2000; 19), procuramos pensar

uma história das práticas discursivas sobre a modernidade no meio artístico curitibano à luz dos desafios que atravessam o domínio historiográfico no presente. Ao propor uma abordagem sociológica da história das práticas culturais, Roger Chartier diagnostica que a verdadeira batalha dos historiadores na elaboração de seus produtos (conhecimento sobre o passado) se situa entre uma história alicerçada na objetividade das estruturas ou uma focada na subjetividade das representações (1990: 13-28). Nesse sentido, como sintetiza Peter Burke (2008: 78-90), a opção por desenvolver um estudo histórico a partir da noção de “prática” discursiva sobre as artes, ao invés de propor simplesmente uma história da arte por meio da crítica, ou uma história da crítica de arte, tenta lidar com essa divisão.

Como os artistas e intelectuais que se dedicaram à crítica de arte revestiram de sentido esta prática a partir do ambiente em que estavam inseridos? Por que escrever criticamente sobre as artes era importante? O que esperavam dos destinatários de seus discursos? Ou ainda, por que a ideia de *moderno* no meio artístico e intelectual da cidade era evocada constantemente assumindo significados múltiplos e por vezes contraditórios? Como historiadores nos lançamos numa tarefa ontologicamente inalcançável (conhecer uma realidade já perdida), de modo que, quando nos utilizamos do conceito de prática como dispositivo metodológico, assumimos que é por meio da mediação de atos simbólicos, como, no caso, os textos críticos acerca das artes no período, que podemos acessar o passado. Assim, as representações construídas sobre o real precisam ser compreendidas como formas de classificação, divisão e delimitação mediante as quais os indivíduos apreendem o mundo. Tais representações não são, portanto, discursos neutros ou desinteressados, mas condensam as tensões vivenciadas pelos homens, ao longo do tempo, em suas experiências

históricas (CHARTIER, 2003; 61-79). Logo, a chave interpretativa característica da História cultural intenta atravessar as balizas do momento de construção das representações considerando-as sob seu aspecto sincrônico, ou seja, a partir das conjunturas e prescrições de seu próprio tempo, e sobre elas lança um olhar diacrônico, que analisa a história de suas apropriações e valores de uso.

Nos rastros do moderno: o paradigma local/global

Inicialmente, a proposta de estudo circunscrevia-se aos anos 40. Contudo, a análise dos textos de *Joaquim* – revista cultural que teve ao todo vinte e um números publicados e que circularam em Curitiba com periodicidade irregular entre 1946 e 1948 – nos trouxe a percepção da importância que o movimento literário modernista dos anos 1920 na cidade tinha (mesmo que fosse para negá-lo) para “os moços da *Joaquim*”, como eles se auto intitulavam. Ao lado de Erasmo Pilotto, Antônio P. Walger, seus companheiros na direção da revista, Dalton Trevisan esclarece:

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo da escolas, como nas *províncias* em geral no ano da graça de 1922. [...] Fortaleceu-se assim certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo de “paranista”), que, em nome das santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. [...] Pois não é que realizam, hoje mesmo, os donos da arte no Paraná, concursos de poesia onde a partícula *que* ainda oculta é motivo de desclassificação [...]. A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica, define também a nossa, que não tem o que continuar. Ela tem tudo por criar. [...] Primeiro, *cumpria derrubar os muros* e esboroou-se ao eco de nossa grita a muralha da China. Segundo, por em dia a arte, no Paraná, com o seu tempo. (TREVISAN, 1947)

Por meio da leitura de outros estudos historiográficos sobre o meio artístico curitibano, identificamos, também, uma conjuntura equivalente (à dos modernistas de 1920 negados pelos *Joaquins*) entre a geração de jovens pintores curitibanos atuantes nos últimos anos da década de 1950 que buscaram romper com seus “velhos mestres” dos anos 1940. E, no sentido aqui abordado, portanto, a ideia de geração proposta pode ser aquela que já foi exposta por Dilthey:

[...] (uma) geração é constituída por um ciclo restrito de indivíduos que estão ligados a um todo homogêneo por sua dependência dos mesmos grandes eventos e transformações que aparecem em sua época de máxima receptividade, apesar da variedade de outros fatores. (DILTHEY Apud. SCHORSKE, 2000: 177)

Assim, é possível perceber no contexto curitibano, gerações de intelectuais e artistas fundando “modernidades” em momentos distintos. Da mesma forma, atestados de óbitos de movimentos artísticos predecessores são reiteradamente emitidos como principal tática de significação do *moderno*. Tal mecanismo se relaciona com as características estruturais do meio artístico curitibano, como, por exemplo, a ausência de um mercado consumidor capaz de absorver a produção dos objetos culturais e, ainda, a escassez de recursos privados para a criação de espaços artísticos como escolas de arte. Essas conjunturas, de alguma maneira, submetiam o circuito das práticas simbólicas à dependência do financiamento estatal, o qual operava a escolha de eleitos (“grandes” artistas e escritores) e estabelecia tradições ao financiar determinados segmentos em detrimento de outros nem sempre por critérios que se relacionavam especificamente às características

intrínsecas às obras produzidas.¹

Com o intuito de intensificar nosso diálogo com as discussões apresentadas por Stuart Hall e Nestor Canclini, dentre as muitas representações do moderno (e, conseqüentemente, do *não* moderno) – como sua articulação com o contemporâneo por meio da negação do precedente; a arte *moderna* como arte autônoma, livre do comprometimento com questões sociais; ou mesmo a posição antagônica, arte *moderna* como um dispositivo dotado de função social em meio a um mundo que se reconfigura drasticamente – priorizaremos, neste artigo, a análise de fontes documentais que atribuíram sentidos ao moderno na esteira de significação dos paradigmas *local-global*, *periferia-centro* em correspondência semântica com o par *atraso-progresso*. Todavia, não pretendemos traçar distinções substantivas que reiterem a concepção do suposto desequilíbrio simbólico entre contextos geográficos como uma expressão direta do desequilíbrio econômico ou político. Afinal, como acentua Canclini, não há utilidade em continuar estudando os “pares de oposição tradicionais.” (2000: 283) Sob o mesmo prisma analítico do autor, entendemos que a presença desse assunto nas práticas discursivas perpetradas por artistas e intelectuais do meio artístico curitibano na metade do século XX “expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de *realizar-se* em meio aos conflitos e entre diferentes realidades históricas que convivem em um mesmo tempo” (2000: 83) e não o simples “desajuste com a modernização socioeconômica” (Ibid: 83) Assim, o supracitado trecho de Dalton Trevisan é emblemático para pensar a dinâmica entre os aspectos substantivos culturais na capital do Estado e as práticas discursivas sobre a modernidade artística em tal

¹ Para maior aprofundamento sobre as vertentes artísticas priorizadas pelos dirigentes políticos no período mencionado consultar: CARMARGO,

Geraldo Veiga Leão. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)**. Curitiba, 2007. 215 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, 2007.

período.

De forma geral, o estudo dos *topoi* recorrentes na revista *Joaquim* se mostrou um caminho profícuo para a imersão nesse debate, uma vez que é a palavra *província*, presente no texto de Trevisan, a principal opção usada pelos “moços” como quando se referem ao Paraná. Tal opção pode ser melhor compreendida por meio de uma breve recuperação do usos históricos da palavra. Constantemente associada ao interior, ou seja, a uma região afastada dos centros políticos e culturais e, por isso, percebida como menos sofisticada, no contexto brasileiro a palavra *província* definiu também as divisões administrativas do Brasil Imperial (nesse sentido, portanto, a um passado já superado). Em alguns âmbitos, ela pode designar também uma localidade distinta das demais em razão da presença de uma etnia com tradições próprias, por exemplo. É fundamental notar, portanto, que todas essas dimensões podem estar presentes no sentido pejorativo com que a palavra é empregada pelos *joaquims*.²

Além do categórico texto de Trevisan que conclama a necessidade de “por em dia a arte, no Paraná, com o seu tempo” (1947: 3), outro elemento que reitera nossa interpretação é a existência da seção: “Oh! As ideias da província...”. Presente nos números 1, 4, 6 e 8, a intenção era reproduzir, recontextualizando-os de forma satírica e irônica, comentários de críticos de arte publicados nos demais periódicos de Curitiba e trechos de obras literárias paranaenses considerados de baixa qualidade pelos editores de *Joaquim*. As passagens literárias escolhidas eram especificamente frágeis em termos de conteúdo artístico. A título de exemplo, este trecho do primeiro número ilustra bem tal opinião artística literária da “província”:

O que mais assinala o êxito (sic) do escrito da sr^a. Didí Fonseca é essa porção de interesse que ele consegue despertar. Quem começa a ler, o “Dentinho de Ouro”, vai ao fim (!). Isso, talvez seja o maior elogio que se possa fazer... Apareceu um escritor, a quem eu saúdo.(FRANÇA, 1946: 9)

Na sexta edição de *Joaquim* a imagem escolhida para traduzir o panorama literário da “província” não melhora. Por certo, o recurso narrativo visível no trecho do conto de Angelo Guarinello, retirado da *Revista da Academia Paranaense de Letras* de 1946, soa um tanto monótono:

[...] o sujeito, calculando a altura do degrau que acusava a diferença de nível entre o piso do edifício e o plano inferior da rua, alteou a perna direita, descreveu com ela no espaço uma rápida curva geométrica, e, em seguida, executando a mesma manobra com a outra perna [...] e foi caminhando...(GUARINELLO, 1946: 9)

A escolha da passagem, extraída justamente da revista da única instituição literária subsidiada pelo Governo do Estado, não é casual. Desde os anos 1920, gerações de jovens literatos criticavam a parcialidade das instâncias políticas quanto à escolha de representantes de duvidosa vocação literária para as estâncias de consagração por afinidades políticas e pessoais, como no caso a Academia Paranaense de Letras (que na década de 1920 ainda era chamada de Academia de Letras do Paraná).

Outra crítica rotineira contra os grupos que gozavam de poder político se referia à forma, supostamente tendenciosa, com que esses grupos dirigiam os recursos destinados às artes, financiando apenas os projetos culturais adequados aos seus interesses regionalistas

² Vale destacar que até o ano de 1853 o Paraná era uma comarca de São Paulo e passa ser província (no sentido de unidade administrativa). Chamar

de província a cidade de Curitiba (que era capital da província) tem mesmo duplo (ou múltiplo) sentido.

e dando destaque a produções apenas por serem paranaenses. Observamos que tal discurso é evocado por diversas gerações de intelectuais e artistas (modernistas de 1920, *joaquins* dos 40 e os jovens pintores dos 50/60). Em uma entrevista de 1946, Poty Lazzaroto, artista curitibano que estudou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e também colaborador e ilustrador da *Joaquim*, nos dá igualmente indícios interessantes para a investigação.

[...] se pensarmos no Paraná... Novidades de mais de quarenta anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado! [...] Falta-nos importação. Parece que nos contentamos sempre com a prata de casa, sem nos preocuparmos se ela é mesmo boa. Além disso, os capitães do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. [...] Não creio que mandar vir de fora diminua o valor dos nossos artistas. Ou diminua nossa cidade. [...] De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando Campofiorito no Rio. [...] Além disso, creio que nos faz certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas em arte. é necessário que alguém cuide de importa-las para o nosso meio.(LAZZAROTTO, 1946, 6-7)

Enfim, a leitura dos discursos mobilizados na revista *Joaquim* é um caminho rico para compreender alguns elementos oriundos das mudanças substantivas no cenário cultural curitibano. As imagens de uma conformação cultural local debilitada, construída a partir da diferença do meio curitibano em relação a outros meios artísticos, a uma “diminuição” do valor do que é local, ou a percepção de uma disparidade na qualidade artística (frente ao que se entende por qualidade) do que era feito em Curitiba em relação aos centros europeus acima descritas, sa- o uma elaboração o voluntária de pessoas

interessadas em perpetuar e legar a s gerações futuras um testemunho sobre o refinamento artístico e sensibilidade de seus editores. Eles, assim, é que constroem uma memória e uma representação o sobre os movimentos artísticos.

Aliás – e este é um dos eixos de leitura por nós proposto neste trabalho –, mesmo os críticos e artistas acusados de chauvinismo nas páginas de *Joaquim* também não ficaram imunes aos dilemas culturais entre o local e o global advindos das transformações substantivas provocadas pela modernidade. Nelson Luz, um dos mais atuantes críticos paranaense de arte no recorte estudado (cujo nome nunca figurou entre as edições de *Joaquim*, senão como exemplo do despreparo crítico dos intelectuais e jornalistas da *provincia*), publica o seguinte comentário num dos jornais mais lidos na cidade (muito mais do que qualquer edição de *Joaquim*), após a realização do Salão Oficial de artes no Estado:

Lembro-me de uma entrevista em que Picasso falava sobre o ambiente artístico em Paris. E afirmava (...) que de uma laranjeira (Paris) só poderíamos esperar laranjas (arte arejada). Em proporção a Picasso (...), os nossos pinheiros só poderão dar frutos pinhões, mas é claro! (...) O IV Salão Paranaense foi a feira dos pinhões. Alguma falta de seleção, pois a oferta era pequena e eram fracos e carunchados. Isso fez com que os pinhões maiores parecessem gigantes de boa qualidade. (...) Fala-se agora na fundação da Academia (EMBAP). A ideia é interessantíssima e se se souber aproveitar os valores, daremos um pulo imediato para adiante.(LUZ, 1948)

Em certa medida, podemos interpretar esse mal estar frente às relações entre a política, o protecionismo e a arte produzida no Estado – demonstrado na fala de alguns literatos e artistas curitibanos (sobretudo quando se pronuncia em seu período de juventude)

que acusam a existência de “donos da arte no Paraná”, “capitães do atual selecionado cultural paranaense” – como efeito do que Nestor Canclini chamou de “institucionalização do favor” (2000: 3). Para o autor, tal contradição é característica dos *projetos emancipadores* associados à modernidade em toda a América Latina.

O favor é tão antimoderno quanto a escravidão, porém [...] mais suscetível de unir-se ao liberalismo [...] pelo jogo fluido de estima e auto estima ao qual submete o interesse material. É verdade que, enquanto a modernização europeia se baseia na autonomia da pessoa, na universalidade da lei, na cultura desinteressada, na remuneração objetiva e sua ética do trabalho, o favor praticava a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada e a remuneração de serviços pessoais [...] (CANCLINI, 2000: 77)

Contudo, mais do que nos atermos às críticas empreendidas, sobretudo pelos moços da *Joaquim*, contra os “favorecidos” pelo estado paranaense – suas percepções e discursos sobre o retardo cultural do local em que se encontram (como um sintoma da persistência de um governo oligárquico que escolheu ser representado por meio da simbologia paisagística visual e textual das obras de pintores como Alfredo Andersen ou de escritores como Emiliano Pernet, por exemplo) –, pretendemos, no âmbito de nosso estudo retomar os pressupostos dos estudos culturais, ao propor que o local onde tais críticas se processam configura-se como espaço de lutas de representação (ou seja, a condição dos críticos do “favor” poderia ser de outra ordem caso os “favorecidos” fossem eles). Isto é, não devemos tomar tais discursos como uma correspondência *direta* à realidade daquele período, e, sim, como articulações elaboradas por pessoas em seus lugares de ação. Em outras palavras, práticas culturais, como os discursos sobre

as artes, mais do que ações, são atuações

Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação. Isso acontece não apenas nas atividades culturais expressamente organizadas e reconhecidas como tais; [...] (também nos) discursos presidenciais ante um conflito insolúvel com os recursos que se têm, a crítica à atuação governamental de organizações políticas sem poder para revertê-la e claro, as rebeliões verbais do cidadão comum são atuações [...] (CANCLINI, 2000: 350)

Sob tal prisma, vale questionar o alcance das práticas discursivas analisadas. Será que a auto-percepção como “ocupantes de uma posição cultural periférica, atrasada” também se efetivava em outros âmbitos de sociabilidade na cidade? Será que o trabalhador do comércio, os jogadores de cartas na mesa do bar, a professora da escola, o médico da família também se concebiam numa situação de atraso frente ao *evolução global*, habitantes de uma *província*? Ou esse problema está em maior correspondência com o modo de experiência intelectual destinado a assumir conjuntamente a estrutura conflitiva da própria sociedade, sua dependência de modelos estrangeiros e os projetos de transformá-la, como entendeu Canclini? Se os modernismos e suas infinitas releituras (imagens-chave das relações entre local e o cosmopolita) aparecem onde há intersecção de temporalidades, como coloca o autor (CANCLINI, 2000: 73) quais são as temporalidades cujos cruzamentos geraram as contradições fazendo com que esses jovens curitibanos se sentissem apartados dos progressos culturais do mundo?

De acordo com Canclini, na América latina os traços centrais dos meios artísticos e literários são justamente as tentativas de “articular o local e o cosmopolita, as promessas de modernidade e as inércias das tradições”

(2000: 82) além das lutas pela conquista de um espaço autônomo, tendo como obstáculo o precário mercado artístico e literário e acrescentando à isto, ainda, a reorganização consciente e constante da cultura como forma de recriar as desigualdades.

Ora, se esses jovens artistas e escritores estavam na *província*, na *terras dos pinhões*, na periferia cultural, onde era o centro?

A comparação de nossa modernidade (latino-americana) com imagens otimizadas de como esse processo ocorreu em países europeus aparece de diversas formas nas práticas discursivas dos agentes culturais curitibanos. Como elucida Canclini, a “adoção de ideias alheias com sentido impróprio observável em grande parte da arte e da literatura latino americana”(2000: 77) acentua ainda mais a concepção de desajuste cultural correntes em tantos cenários intelectuais. Em alguns momentos, nota-se que a figura da “laranjeira” não é mais Paris ou Londres, mas cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. ‘

Os usos e significações do paradigma local-cosmopolita/atraso-sofisticação seriam, nesse sentido, um mecanismo capaz de aferir alguma coerência cultural para indivíduos cada vez mais conectados – por meio do aumento da alfabetização e do fluxo de informações através dos meios de comunicação, do êxodo para a cidade etc. – a uma rede difusa de histórias, modos de vida e de referências simbólicas. Buscar compreender como sujeitos dedicados à crítica da produção artístico-literária em seu próprio meio atribuíram sentido a tal prática perpassa, portanto, o próprio esforço desses indivíduos por assimilar as transformações substantivas vivenciadas através da lógica discursiva que as organiza. O *local*, sempre atrás de si mesmo. O global, o outro – ou seríamos o nós no idealizado e inalcançável porvir?

O global opõe-se tão pouco ao local pois é ele quem o produz. O global designa somente certa distribuição de diferenças a partir de uma norma que as homogeniza. O folclore é o efeito do cosmopolitismo (*assim como o é a necessidade de “por em dia a arte, no Paraná, com o seu tempo”*). Se nós não soubessemos que o local é local, ele seria para nós uma pequena globalidade. O local aparece na medida em que o global se torna (*im*) possível e necessário. (TIQQUN, 2011)

Considerações finais

Operar a escrita historiográfica considerando essas imagens do moderno (do local, do cosmopolita, bem como de seus contrários) como *representações* tem a potência, portanto, para exceder as visões dominantes, baseadas num vocabulário dicotômico, que funcionam “como normativa e exerce(m) uma ação inibitória sobre aqueles que, por alguma razão, dela(s) são excluídos” (GINZBURG, 1991: 60) Muito provavelmente nem todos os atores históricos no recorte estudado se sentiam em situação de atraso seja lá ao que fosse.

Críticas como a de Raymond Williams residem em entender o efeito que os modos de ver as outras pessoas (interpretações sobre a modernidade organizadas em antagonismos econômicos, políticos e culturais – culto/massivo, colônia / metrópole, autonomia / centralização, cosmopolita/local, desenvolvidos / atrasados) tiveram sobre hábitos de pensar pessoais e coletivos. Para ele, a ideia de que a sociedade seja uma área neutra na qual cada indivíduo é livre pelo direito natural para seguir seus próprios interesses camufla, justamente, modos de exploração política e cultural. (WILLAMS, 1969: 334)

O olhar lançado através da História cultural nos indica: as estruturas do mundo social na□ o sa□ o neutras, não existem objetivamente, mas, pelo contrário, são historicamente construídas num espaço de lutas de *representação* entre

grupos e indivíduos que manifestam suas posições e interesses ao descrever a sociedade tal como a pensam ou como gostariam que fosse. A proposta de Chartier do “mundo como representação” não anula a aproximação do factual. Antes, torna a *maneira* de ver, de escrever, de falar dos indivíduos o *objeto primeiro* da pesquisa, somente compreendido no cotejo entre os códigos enunciativos, convenções e conformações sociais próprios de cada época. (2003: 61-79)

O conglomerado de visões sobre o moderno e os modernismos é complexo e multifacetado. Para compreender o processo de formação dos valores associados às artes é necessário propor perguntas como: quais grupos predicaram o quê? Em quais conjunturas históricas? Com que relação a outras espécies de atividades e valores humanos? Assim, longe de propor uma conclusão definitiva, mais uma vez nos apropriamos das palavras de Canclini no momento de finalizar este texto:

[...] a queda dos relatos totalizadores não elimina a busca crítica [...] dos sentidos na articulação das tradições e modernidades. Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível continuar se perguntando como as artes constroem sentidos em suas mesclas inevitáveis [...] numa situação de trânsito interminável na qual nunca se encerra a incerteza do que significa ser moderno. (2000: 336-356).

Referências

- ANTELO, RAÚL. “Fins do moderno” in. **TRAVESSIA**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, n. 31, 1996.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. RJ: Jorge Zahar, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**, 3ª. Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.
- CARMARGO, Geraldo Veiga Leão. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)**. Curitiba, 2007. 215 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, 2007.
- CHARTIER, R. **À beira da falésia**. Porto Alegre, RS: EdUFRGS, 2003.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- DILTHEY, Wilhelm Apud. SHORSKE, Carl. E. **Pensando com a história – Indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2000
- FRANÇA, Aluizio. **Gazeta do Povo**. Apud., “Oh Ideias da provincial...”, Curitiba: **Joaquim**, n. 1, abr. 1946, p. 9
- GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1999.
- GUARINELLO, Angelo. In.: “Oh! Ideias da província...”, **Joaquim**, n. 6, nov. 1946, p. 9
- HALL, Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”, trad. Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa., p. 5. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/neceso/downloads_pesquisadores.htm> . Publicação original in. **Revista Educação & Realidade**, v. 22, nº 2, p. 15-46, 1997.
- KAMINSKI, Rosane. “Gosto Brejeiro: as revistas ilustradas e a formação de juízos estéticos em Curitiba (1900-1920)” in: BREPOHL, Marion; CAPRARO, André; GARRAFONI, Renata. (orgs), **Sentimentos na História - linguagens, práticas, emoções**, Curitiba: Ed. UFPR, p.229-272, 2012.
- LAZZAROTTO, Poty. “Poty e a pra de casas”, **Joaquim**, n. 1, arb. 1946, p. 6-7
- LUZ, Nelson. “Ecos do Salão Paranaense.” Curitiba, **Gazeta do Povo**, 22 jan. 1948.
- MAGALHÃES, Marion Brepohl de. **Paraná: política e governo**. Curitiba: SEED, 2001.
- TIQQUN, “Notas sobre o local”, trad. Vinícius Honesko in. **Sopro - panfleto político cultural**, Florianópolis: Cultura e Barbarie, n. 49, abr. 2011. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/notassobreolocal.html> acesso: 02 jul. 2017.
- TREVISAN, Dalton. “A geração dos vinte anos da ilha”, Curitiba: **Joaquim** n. 9, mar. 1947, p. 3
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade—1780-1950**, SP: Companhia Editora Nacional, 1969.