

FREITAS, Artur. Memória e esquecimento: Adalice Araújo e a invenção da arte paranaense. In: COSTA, Hilton; PEGORARO, Jonas; STANCZYK, Milton. (Org.). *O Paraná pelo caminho: histórias, trajetórias e perspectivas*. Vol. 1 - Imagens. Curitiba: Máquina de Escrever, 2017.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO:  
ADALICE ARAÚJO E A  
INVENÇÃO DA ARTE  
PARANAENSE

Artur Freitas

## Paraná e esquecimento: uma querela

Era um projeto ambicioso. Instaurar uma nova ordem na arte brasileira. Ou melhor, elaborar uma releitura de conjunto capaz de colocar a produção artística nacional no *mapa mundi* da arte globalizada. Desconfiado, o repórter da Folha de São Paulo questionou: “Não é pretensão demais querer passar a limpo a história da arte brasileira no século XX com uma exposição?”. “É”, admitiu o curador geral Nelson Aguilar, “mas se a Bienal não tiver essa pretensão ela estará servindo a maus propósitos” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1994, p. 7). A Bienal Brasil Século XX abriu suas portas três dias depois, em 26 de abril de 1994. Com obras de 250 artistas brasileiros, a megaexposição ocupou os três andares do Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Realizada com o auxílio de seis curadores adjuntos, a expografia orientou-se por parâmetros cronológicos. No primeiro andar ficou a arte contemporânea, no segundo, os artistas atuantes nos anos 1960 e 1970 e, no terceiro, a produção realizada na primeira metade do século XX, dos “Pré-Modernos” aos “Modernos” e “Abstratos”.

Em acréscimo à ambição inicial, a exposição pretendia ainda reinterpretar a diversidade regional da arte brasileira. No caso do Paraná, cinco artistas foram selecionados: Alfredo Andersen, como “Pré-moderno”, Guido Viaro, Miguel Bakun e Poty Lazzarotto, no segmento “Moderno”, e Eliane Prolik no âmbito contemporâneo, intitulado “Atualidade”. Como toda exposição pretensiosa, a Bienal Brasil deu origem a diversas polêmicas. Para o crítico de arte Daniel Piza, o ar pretensioso da mostra colidia com seu próprio gigantismo. Quem se dispusesse a percorrer os três andares do Pavilhão, afirmou, sairia “com a sensação de que não existe arte brasileira de qualidade que encha o prédio”. Em sua opinião, “a quantidade de trabalhos medianos, medíocres e ruins não escapa nem a otimistas” (PIZA, 1994b, p. 6). Em outro texto, Piza foi taxativo: a Bienal havia errado ao “recuperar” alguns artistas desconhecidos, dentre os quais dois paranaenses. Para o crítico, Miguel Bakun e Guido Viaro seriam artistas menores, irrelevantes, “secundários” (PIZA, 1994a, p. 5). A seleção das obras dos dois artistas havia sido feita pelos curadores Annateresa Fabris e Tadeu Chiarelli, responsáveis pelo segmento

“Moderno” da Bienal. Na prática, a ideia era apresentar duas versões do modernismo brasileiro, sendo uma hegemônica, marcada pela confluência entre vanguarda e nacionalismo, e outra alternativa ou secundária, porque dedicada aos artistas situados à margem do projeto nacionalista. A cargo de Annateresa, a primeira versão abrangia artistas consagrados, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari, ao passo que a segunda, pensada por Tadeu, apontava para o “processo de marginalização” do modernismo, ali incluídos Bakun, Viaro, entre outros (CHIARELLI, 1994a, p. 84-94).

A polêmica irradiou para além de São Paulo. Conhecida pela militância em favor da arte paranaense, a crítica de arte Adalice Araújo publicou um longo texto de desagravo no jornal *Gazeta do Povo* (ARAÚJO, 1994a, p. 4). Para a autora, Miguel Bakun e Guido Viaro eram “dois mestres” da arte local e não mereciam o ultraje de Daniel Piza. E ainda mais Viaro, principal artista moderno do Estado e professor de toda uma geração, incluindo Adalice. A explicação para o caso? “Incompreensão” e “preconceito”, afinal não era a primeira vez que o Paraná e seus artistas eram preteridos pela “Visão Paulista” do que seria ‘Arte Brasileira’. Aos olhos de Adalice, Daniel Piza era um crítico de São Paulo comentando uma exposição de São Paulo montada exclusivamente por curadores paulistas. Um círculo fechado, portanto. Um clube restrito. E por isso as ausências. João Osório, Helena Wong, Zimmermann, Rettamozo, Rogério Dias, Rossana Guimarães, Raul Cruz, Letícia Faria, Paolo Ridolfi e Edilson Viriato foram alguns dos artistas paranaenses lembrados por Adalice, mas esquecidos pela Bienal. De todo modo, o problema mesmo era Viaro, o mestre “secundário”. Para a crítica paranaense, a má recepção do artista devia-se, na verdade, à má escolha de suas obras. A Bienal Brasil havia “queimado em praça pública a imagem de Guido Viaro”. A culpa, portanto, era do curador Tadeu Chiarelli, que das duas, uma: ou não conhecia “a fundo as obras” dos selecionados ou, pior, agiu “de má fé, tentando comprovar que os artistas paranaenses não seriam capazes de resistir ao ‘confronto’, sendo efetivamente secundários” (*Idem*).

Embora público, o debate ganhou ares privados. Em carta aberta a Adalice, Tadeu Chiarelli afirmou que não “agiu de má fé” e que os argumentos da crítica eram provincianos e ressentidos (CHIA-

RELLI, 1994b, p. 6). Na sua leitura, era incompreensível que “uma paranaense” questionasse uma curadoria que se propôs, justamente, a incluir “artistas paranaenses numa das principais mostras de arte brasileira”. Para o curador, em resumo, Adalice “agiu por despeito” por não ter participado da escolha das obras. “Mas a senhora não é dona da arte paranaense”, concluiu. Adalice sentiu-se profundamente caluniada. Em novo artigo publicado na Gazeta do Povo, a crítica não se limitou a reiterar a “equivocada seleção” de Tadeu (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Era preciso afirmar seu compromisso pessoal com a arte do Estado. Pedindo desculpa aos leitores, se viu obrigada a esclarecer seu “percurso e atuação profissional”. Com 63 anos de idade, Adalice Araújo era 25 anos mais velha que o jovem curador paulistano e possuía uma trajetória de várias décadas de atuação ininterrupta, no campo das artes visuais. Como crítica, professora, historiadora da arte, gestora, júri, colecionadora e agitadora cultural, a Tia Dadá, como lhe chamavam os mais íntimos (FERNANDES, 2012, p. 15), era não apenas a figura mais proeminente do Paraná em todas essas áreas, mas a maior conhecedora da arte paranaense. Ao longo de décadas, Adalice lançou inúmeros artistas, formou gerações de críticos, dirigiu museus, sacudiu a cena local. E lutou incessantemente, como crítica, historiadora e arquivista, pela preservação da arte do Paraná. Uma luta pela memória. A batalha de uma vida. Somando-se à calúnia pessoal, o ultraje com a obra de Guido Viaro não passava, portanto, de um sintoma, uma espécie de traço visível e doloroso de uma crença ultrajada. Para a crítica, o esquecimento da arte local era uma injustiça imposta por forças externas, e caberia a ela, por meio de um projeto memorialístico e historiográfico titânico, corrigir essa distorção. Por outras palavras, como veremos nas próximas páginas, Adalice era, sim, um pouco dona da arte paranaense.

## **Adalice antes de Adalice: os anos de formação**

Adalberto Carvalho de Araújo era um influente empresário da cidade de Ponta-Grossa, no interior do Paraná. Seus cinco filhos ganharam nomes curiosos: Ada, Adalberto, Adalice, Adaline e

Adalto (DIÁRIO DO PARANÁ, 1964, p 4). Além de proprietário da Indústria Adalberto Araújo SA (COSTA, 2013), fundada em 1929 e composta por uma ervateira e uma exportadora de ervamate (BOGUZEWSKI, 2007, p. 32), o pai de família era também superintendente e sócio fundador do Jornal do Paraná, o periódico mais importante da cidade (SOUTO, 1952). Sua esposa, Inece Gambassi de Araújo, descendia de uma geração de italianos outrora integrantes da Colônia Cecília, célebre comunidade anarquista do Estado (FERNANDES, 2010, p. 6). Ao que parece, o ambiente familiar foi favorável à formação artística. Adalberto Araújo “era um colecionador de quadros que tinham como tema a paisagem paranaense” (RIBEIRO, 1999, p. 1). A mãe e as tias “eram dadas à poesia” (BERTOLI, 2012). Um dos cinco filhos do casal, Adalto Gambassi de Araújo, foi um poeta de certo prestígio, primeiro ocupante da cadeira 26 da Academia de Letras José de Alencar e autor de *Cântico para o século XX* (SOUTO NETO, 2014). Dentre os irmãos Araújo, todavia, seria Adalice quem de fato marcaria seu nome na história da arte do Paraná.

Nascida em 18 de setembro de 1931, a ponta-grossense Adalice Maria de Araújo foi trazida a Curitiba ainda na infância, aos dez anos de idade, em 1941 (RIBEIRO, 1999, p. 1). A ideia, comum nas famílias abastadas, era dar boa educação à menina. Nos próximos anos, frequentou o curso primário e o médio no Colégio Sion, tradicional escola católica para moças, onde aprendeu francês e cresceu como uma filha legítima da elite paranaense. Para ser justo, Adalice era belíssima na juventude. E até o fim da vida assumiu uma elegância precisa e vaidosa. Em qualquer ocasião, exibia um farto guarda-roupa temperado por gestos finos e um cabelo impecável, sua marca registrada. O gosto apurado logo a inclinou para as artes. Em 1948, foi aprovada na primeira turma do curso superior de Pintura, da recém-inaugurada Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a EMBAP, onde foi colega dos pintores Fernando Velloso e Domício Pedrosa (FERNANDES, 2001, p. 6), além da artista Anna Maria Comodos (ARAÚJO, 1994c, p. 6). Como os demais, assistiu às aulas do pintor e gravador italiano Guido Viaro, um dos fundadores da Belas Artes. Ao longo dos anos 1950 e 1960, Viaro foi o professor mais influente da instituição. De suas aulas brotaram

ao menos duas gerações de artistas modernistas paranaenses, entre os quais Alcy Xavier, Calderari, Jair Mendes, João Osório, Luiz Carlos de Andrade Lima, Violeta Franco e Zimmermann. Junto a Poty Lazzarotto, Viaro era, na opinião de Adalice, o artista de maior expressão do Paraná (ARAÚJO, *apud* JORNAL DO ESTADO, 1999, p. 1). Relembrando-se dos tempos de EMBAP, a crítica não apenas reconheceu sua admiração pelo mestre, como chegou a confessar, muitos anos depois, que continuava sendo “uma discípula de Guido Viaro” (ARAÚJO, 1994b, p. 4).

No campo teórico, Adalice Araújo teve seus primeiros contatos com a história da arte pelas mãos do artista e intelectual Nelson Luz, a quem admirava. “Mas a Escola de Belas Artes foi muito falha nesse aspecto”, reconheceu (ARAÚJO, *apud* IZZA, 1989, p. 15). Diante disso, a ideia era ampliar sua formação artística num curso de pós-graduação em artes visuais, inexistente na Curitiba dos anos 1950. Formada pela EMBAP, Adalice partiu para a Itália com sua irmã Ada, que se dedicaria à alta-costura (FERNANDES, 2010, p. 6). No total, foram quatro anos de estudos entre Florença e Roma, de 1953 a 1956. Valendo-se do suporte financeiro da família, Adalice realizou cursos de aperfeiçoamento em Desenho, Pintura, Língua Italiana e História da Arte na Universidade para Estrangeiros de Florença (GAZETA DO POVO, 1987a). Mas foi somente em Roma que, em suas palavras, pôde realmente “aprender história da arte” (ARAÚJO, *apud* IZZA, 1989, p. 15). Aceita no curso de especialização em História da Arte, Desenho e Pintura, da prestigiosa Accademia Di Belle Arti, contou com a orientação pessoal de Mario Rivosecchi, “a quem considerou seu verdadeiro mestre” (ARAÚJO, 2006, p. 292). Nascido em 1894 e autor de vasta bibliografia sobre arte romana, Rivosecchi era um reconhecido poeta e historiador da arte que se formara nos quadros do futurismo italiano. Em 1938, havia assumido a direção da própria Accademia, reformando-a por completo (PEPE, 1982). Sob sua supervisão, Adalice mergulhou na cultura italiana e chegou a defender, em 1956, uma monografia sobre o Panteão romano, intitulada *Il Pantheon*. Com a conclusão do curso de especialização, era hora de voltar para casa.

Cheia de ideias, Adalice Araújo retornou a Curitiba em 1957, um ano-chave para o modernismo paranaense. Criada por Ennio

Marques Ferreira, a galeria Cocaco estava a pleno vapor. Artistas e intelectuais como Alcy Xavier, Eduardo Virmond, Fernando Velloso e Garfunkel frequentavam a galeria com assiduidade para discutir as possibilidades de renovação cultural da cidade. Em 19 de dezembro, onze pintores inconformados com as premiações do Salão Paranaense, vários dos quais frequentadores da Cocaco, retiraram suas próprias obras do evento e montaram, com o apoio de Ubaldo Puppi, diretor da Biblioteca Pública do Paraná, uma exposição paralela, que ficou conhecida como o “Salão dos Pré-Julgados” (FREITAS, 2003, p. 100-103). Para Adalice Araújo, o evento “inaugurou oficialmente o modernismo no Paraná” (ARAÚJO, 2006, p. 88).

Era um momento de intenso debate acerca dos novos rumos da arte local. Doze dias antes do Salão Paranaense, em 07 de dezembro de 1957, ocorreu a fundação formal do Círculo de Artes Plásticas do Paraná (DIÁRIO OFICIAL, 1958, p. 8; MAC-PR, 1957) – uma iniciativa pessoal de Adalice em parceria com os artistas Alcides Teixeira, Constantino Viaro, Ivany Moreira, Jair Mendes e Luiz Carlos de Andrade e Lima, “todos influenciados em suas obras iniciais por Guido Viaro, de quem haviam sido alunos de desenho” (ARAÚJO, 1980, p. 46). Ativo a partir de 1958, o Círculo funcionou como um espaço de cursos, debates e exposições temporárias. Ao que parece, o perfil da entidade foi idealizado pela própria Adalice, que vira algo semelhante em Roma: o Círculo de Artes Plásticas da Via Margutta (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Todas as atividades ocorriam no subsolo da Biblioteca Pública, em sala cedida por Ubaldo Puppi. Nos próximos anos, cerca de quatrocentas pessoas receberam orientação gratuita na área artística. Alcy Xavier, Jair Mendes e Nilo Previdi foram alguns dos professores vinculados à entidade (*Ibidem*; CÍRCULO DE ARTES, 1959). Além de Presidente do Círculo, Adalice teve ali suas primeiras experiências docentes, ministrando cursos de História da Arte, Modelagem, Desenho e Pintura, normalmente voltados à preparação de alunos para o vestibular da EMBAP (ARAÚJO, 1989, p. 3). Em termos amplos, a meta era colaborar, no campo pedagógico e cultural, com a difusão de um pensamento artístico aberto ao ideário modernista. Apesar da falta de recursos, a iniciativa logo rendeu seus primeiros frutos. No final dos anos 1950, o Círculo de Artes Plásticas já havia

formado alguns importantes artistas do Estado, como Antonio Arney, Érico da Silva, Helena Wong e René Bittencourt.

Àquela altura, Adalice parecia disposta a investir numa futura carreira docente. Em dezembro de 1959, licenciou-se em Belas Artes, pela Faculdade Católica de Filosofia de Curitiba (DIÁRIO DO PARANÁ, 1959a, 5), antecessora da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Em paralelo, ensaiou seus primeiros passos como crítica de arte. A experiência foi breve mas significativa. Entre novembro e dezembro de 1958, Adalice Araújo publicou quatro textos críticos no caderno cultural Letras Artes, futuro Letras & Artes, do jornal Diário do Paraná. Embora bem informados, os ensaios da autora eram ecléticos e englobavam teatro, cinema e arquitetura, além de rápidos comentários sobre artes visuais. No primeiro artigo, Adalice dedicou-se ao teatro contemporâneo. Ao final do texto, porém, mencionou algumas atividades no campo plástico curitibano, com destaque, justamente, para o Círculo de Artes Plásticas e a Cocaco, além do Centro de Gravura (ARAÚJO, 1958a, p. 6). No terceiro artigo, intitulado “A conquista do espaço fechado”, a crítica retomou o tema de sua especialização na Itália, abordando a relevância da invenção do espaço fechado no Panteão romano (ARAÚJO, 1958b, p. 8). Como se vê, Adalice ainda titubeava em sua atividade crítica. Sem uma área artística definida, seus textos misturavam o interesse pelo presente moderno, herdado de Guido Viaro, com uma vocação classicista ainda presa aos ensinamentos de Mario Rivosecchi, seu mestre romano.

Na realidade, os interesses de Adalice Araújo naqueles anos eram tão múltiplos quanto as atividades por ela exercidas. Seu futuro artístico era um rio aberto ladeado por margens opostas, mas ainda indissociáveis: de um lado, a teoria da arte, e de outro, a prática pictórica. Além de professora e crítica de arte, Adalice era, afinal, formada em Pintura, e como tal se permitiu algumas experiências, ainda que breves, como artista plástica. Suas obras, de um modo geral, aproximavam-se da poética de seus companheiros no Círculo de Artes Plásticas. Como Jair Mendes, Luiz Carlos de Andrade Lima e Nilo Previdi, as pinturas, desenhos e gravuras de Adalice ecoavam a figuração expressionista de Guido Viaro, típica da volta à ordem, e com ela variavam, no plano temático, entre o realismo

cotidiano e o simbolismo literário. O auge de sua produção ocorreu entre 1957 e 1961, quando conquistou alguma projeção no cenário artístico curitibano. Em 1959, por exemplo, foi considerada a artista revelação da I Exposição de Artistas Paranaenses Contemporâneos, na Galeria do Edifício Tijucas (DIÁRIO DO PARANÁ, 1959b, p. 8). Em 1957, 1958 e 1961, participou do Salão da Primavera do Clube Concórdia, sendo premiada na edição de 1958 (ARAÚJO, 2006, p. 293). O ápice de seu reconhecimento foi a menção honrosa que recebeu, também em 1958, no Salão Paranaense, onde voltaria a ser selecionada no ano seguinte (JUSTINO, 1995, p. 260 e 294).

Estimulada pelo reconhecimento inicial, Adalice Araújo decidiu ampliar sua formação artística no Rio de Janeiro. Entre 1960 e 1961, realizou dois cursos práticos de gravura: um na área de xilo com Goeldi e Adir Botelho, na Escola Nacional de Belas Artes; e outro de gravura em metal com Anna Letícia no Museu de Arte Moderna. Nesse meio tempo, dividiu ateliê com alguns importantes artistas da cena informalista do Rio (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Além disso, ajudou na divulgação nacional do Salão Paranaense, entregando pessoalmente aos artistas cariocas a ficha de inscrição do evento (ARAÚJO, *apud* MOURA, 2011). Um gesto que marcaria a história do Salão, que entre 1961 e 1963 foi dominado por artistas do Rio ligados à abstração informal (FREITAS, 2011, p. 97; LEÃO, 2002).

Ainda no Rio de Janeiro, Adalice casou-se com o empresário milanês Ermínio Giannati, seis anos mais novo que ela (MILLARCH, 1989, p. 3), com quem teve seu primeiro e único filho, o carioca Marco Francesco Gianatti, nascido em 26 de setembro de 1963. No mesmo ano, o casal retornou a Curitiba por “questões familiares” (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Ermínio era proprietário da Indústria de Molduras Rex Ltda, futura Artenatti Indústria, a maior fábrica de quadros e molduras do Paraná e uma das mais antigas do país (JUK, 1979, p. 6; MILLARCH, 1989, p. 3). Mas não foram tempos fáceis. Em meio a uma série de turbulências conjugais, o casamento durou pouco. Em novembro de 1963, Adalice se separou de Ermínio “por ser insuportável a vida em comum” (SILVA, 1964, p. 4). Hospedada na casa dos pais, a crítica precisou entrar na justiça para garantir a restituição de seus bens, ali incluídos “quadros e obras de grande

valor artístico”, como uma gravura de Guido Viaro, um desenho de Loio-Pérsio, uma aquarela de René Bittencourt, um desenho de Luiz Carlos de Andrade Lima, cerâmicas nordestinas, esculturas chinesas, entre outros itens. Em meio à separação litigiosa, Adalice perdeu seu pai, falecido em 11 de dezembro de 1964 (DIÁRIO DO PARANÁ, 1964, p. 4). A vida parecia fora de prumo. Era preciso dar um tempo. Pôr a cabeça no lugar e se reencontrar. Em luto, divorciada e com um filho pequeno para criar, a artista de outrora esmoreceu e sumiu. Inicialmente ligada à figuração, Adalice abandonou a atividade plástica justamente no momento em que a abstração predominava no meio artístico local. Entre 1965 e 1966, recolheu-se do espaço público, fazendo pequenos trabalhos na área de decoração de interiores (ALMEIDA, 1965, p. 11; FRANCIOSI, 1966, p. 3; DIÁRIO DA TARDE, 1966, p. 2). Adalice Araújo parecia sem voz. Algo curioso para quem ainda escreveria milhares de textos, literalmente. Mal sabia ela que a sua contribuição à arte paranaense estava prestes a começar.

## **Adalice, a onipresente**

Por cerca de três décadas, Adalice Araújo foi a mais atuante teórica da arte do Paraná. Como júri, professora, crítica e pesquisadora, a autora foi responsável pela narrativa mais influente sobre o passado e o presente da história da arte no estado. Qualquer aspirante à pesquisa sabe do que estou falando. Ainda hoje, não há como estudar a produção visual paranaense sem passar pelas interpretações de Adalice, nem que seja para contrapô-las a novas teses, sempre necessárias. No plano da docência, ela foi a professora de história da arte mais proeminente de Curitiba. Até os anos 1990, quando se aposentou, lecionou ininterruptamente em todos os cursos de visualidade da UFPR e da EMBAP.

Em 1966, Adalice ingressou por concurso na Universidade Federal do Paraná. Como ainda não havia cursos específicos na área visual, assumiu a cadeira de História da Arte no curso de Biblioteconomia (GAZETA DO POVO, 1995; IZZA, 1989, p. 15). Na passagem dos anos 1960 aos 1970, lutou pela criação de cursos novos

dedicados à visualidade. Para tanto, contou com o apoio pessoal do historiador Temístocles Linhares (ORTE, 2006, p. 52; FERNANDES, 2010, p. 6), que assumiria em seguida a primeira direção do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes (ARAÚJO, 1994b, p. 4). A consequência imediata foi a criação do Departamento de Artes. Entre 1972 e setembro de 1973, Adalice foi a primeira chefe do Departamento, quando respondeu pelo projeto de criação dos cursos de Educação Artística e Desenho Industrial, implementados oficialmente em 1975, na UFPR (*Ibidem*; ARAÚJO, 1982, p. 2). Até sua aposentadoria, em 1991 (GAZETA DO POVO, 1995), a professora dominou a historiografia da arte na Federal, onde se tornou livre-docente, em 1974, e professora titular, em 1977, além de assinar o Plano Diretor Cultural da instituição.

Simultaneamente, Adalice foi também a principal professora de história da arte da EMBAP, onde se formara nos anos 1950. Concursada em 1968 na instituição, deparou-se com um currículo defasado e conservador. Apesar da “forte oposição não só da direção como de grande parte do corpo docente da Escola”, dispôs-se de pronto a reformar e atualizar a estrutura de ensino então vigente (ARAÚJO, 1981, p. 41). Para tanto, contou com o apoio caloroso de estudantes, representados pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro, além de professores mais jovens, como Ivens Fontoura. Inicialmente, a ideia consistiu em viabilizar o contato da Belas Artes com alguns dos principais artistas e críticos ativos no cenário artístico nacional, todos trazidos a Curitiba por intermédio de Adalice, que, para tanto, mobilizou sua rede de contatos. O resultado foi a elaboração dos Encontros de Arte Moderna, uma série de eventos anuais ocorridos na capital paranaense entre 1969 e 1980, com destaque para o intervalo entre 1971 e 1974. Nos últimos anos, venho estudando com interesse a importância desses eventos para o quadro mais amplo da vanguarda brasileira (FREITAS, 2014a; 2014b; 2016). Para o momento, todavia, cabe apenas mencionar que essa importância deriva em grande parte da capacidade de mobilização da própria Adalice. Contando com a presença de artistas, como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como

Frederico Morais, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense” (ARAÚJO, *apud* BARREIROS, 1994, p. 12; ARAÚJO, 2006, p. 128) – uma interpretação genealógica, diga-se, reiterada com frequência pela historiografia subsequente (GOTO, 2001; REIS, 2010, p. 108-109; BINI, 2012).

Mais importante, contudo, que a prática docente e a agitação cultural de Adalice foi a sua prolífica atividade como crítica de arte. Prolífica, aliás, é um eufemismo modesto. Os números são realmente assustadores. De 1969 a 1994, Adalice Araújo publicou ininterruptamente uma infinidade de textos críticos nos principais jornais do Estado, primeiro no Diário do Paraná, até 1974, e depois na Gazeta do Povo. Além disso, contribuiu de modo esporádico com artigos para diversos periódicos nacionais, como Guia das Artes, Revista de Cultura Vozes, revista Galeria, Crítica de Arte, Revista Cultura e Jornal do Commercio. O volume de textos na imprensa é tão vasto que o mero mapeamento da produção crítica de Adalice exigiria uma pesquisa à parte, ainda não realizada. Ao que parece, foram mais de dois mil artigos publicados sobre exposições, salões, bienais, vertentes diversas, artistas novos ou veteranos. Nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo, não houve artista de Curitiba que, em se tornando expositor, tenha passado incólume à pena de Adalice.

Depois de uma breve passagem pelo Diário do Paraná nos anos 1950, Adalice Araújo retomou a atividade crítica no mesmo jornal, ao fim da década seguinte. Em 1969, Ennio Marques Ferreira, então diretor do Departamento de Cultura do Estado, apresentou Adalice ao jornalista Aroldo Murá, que dirigia um caderno especial no Diário do Paraná. A ideia era simples: para Ennio, a crítica “poderia preencher a lacuna que existia nas artes plásticas no Estado” (ORTE, 2006, p. 52). Uma carência evidente. “Adalice Araújo”, mencionou um jornalista, “está seriamente interessada em dedicar-se à crítica de

artes plásticas, atividade de suma importância, e de que estamos em falta no Paraná” (SOUZA, 1969, p. 6). Dito e feito. A convite de Murá, Adalice assumiu a coluna Artes Visuais, que seria publicada semanalmente no jornal, via de regra aos domingos (ARAÚJO, *apud* IZZA, 1989, p. 15; RIBEIRO, 1999, p. 1; ARAÚJO, 1994b, p. 4). De saída, resolveu adotar uma postura diferente daquela dos anos 1950, quando ainda titubeava na atividade crítica. Ao invés de falar sobre teatro ou cinema, por exemplo, optou por dedicar-se exclusivamente às artes visuais. Além disso, abriu mão de escrever sobre contextos longínquos, como no texto “A conquista do espaço fechado”, de 1958, em que analisara a arquitetura do Panteão romano. “Logo vi que não ia agradar”, gracejou (ARAÚJO, *apud* FERNANDES, 2012, p. 15). A partir de então, foram 25 anos de militância crítica permanente. E atenta ao presente.

Publicado no dia 03 de agosto de 1969, o texto inaugural da coluna Artes Visuais é sintomático, pois, permite reconhecer, já na origem, algumas questões que atravessariam a trajetória crítica de Adalice (ARAÚJO, 1969a). O artigo analisa a obra da artista Helena Wong, a pretexto de sua exposição recente na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, que a crítica, em viagem, tivera a oportunidade de ver. Em poucas palavras, Wong foi uma pintora sino-brasileira que, entre os anos 1950 e 1970, variou entre a abstração informal e uma figuração convulsiva, de matriz expressionista. No geral, teve uma vida muito difícil, pois, sofria de uma grave doença reumática. Para Adalice, a fase abstrata da artista era consistente, mas “sem grandes possibilidades”, porque inscrita em uma “tendência demasiado intelectual”. O ponto forte, por contraste, seria a sua figuração expressionista, a “dramaticidade brutal” (*Ibidem*) de todas aquelas figuras intensas, dionisíacas, perturbadoras. Por outras palavras, as pinturas de Helena Wong interessavam na exata medida em que pareciam traduzir, em obra, os dramas pessoais da artista. A abordagem é conhecida e se aproxima das teorias emotivistas ou expressivas de autores como Collingwood ou Croce, segundo os quais uma obra de arte seria primordialmente a expressão de um sentimento privado (DICKIE, 2008, p. 103-114; PAREYSON, 1997, p. 83-89). Até os anos 1990, quando abandonou a crítica de arte, Adalice permaneceu fiel a essa abordagem. Nesse meio tempo,

defendeu a subjetividade latente de obras e artistas que tinham por eixo a expressividade da figura humana, como nos casos confessos do expressionismo de Viaro e do neoexpressionismo da geração 1980, além das performances vitalistas dos Encontros de Arte Moderna.

Somando-se a isso, há ainda uma segunda questão, igualmente recorrente. Para Adalice Araújo, Helena Wong era uma artista paranaense que, por força de sua obra, ultrapassara as barreiras do próprio estado, fazendo-se reconhecer no Rio de Janeiro. “Embora nascida na China”, afirmou, a pintora “aqui cresceu e é uma paranaense” (*Ibidem*; ARAÚJO, 1969a). Todavia, apesar do entusiasmo com o reconhecimento nacional de “uma artista nossa”, Adalice lamentou abertamente que “os críticos cariocas considerem-na autodidata”. Uma afirmação inadmissível, pois, desconsiderava que a obra da artista, elogiada no Rio, tinha raízes no Paraná. Nas próximas linhas, a crítica passou em revista a formação artística de Helena Wong na Curitiba dos anos 1950. Era uma questão de honra. A pintora não apenas havia frequentado o Círculo de Artes Plásticas, uma iniciativa pessoal de Adalice, como a própria crítica teria sido uma das primeiras pessoas “que acreditaram no talento dessa artista”. Além disso, Helena Wong “teve um encontro com Mestre Viaro, e algo deste grande expressionista também ficou em sua obra”. Como se vê, o expressionismo humanista e algo dramático de Guido Viaro, típico da volta à ordem, teria o efeito de uma caução identitária, como se dele emanasse uma espécie de essência da arte moderna paranaense. Tal leitura, claro, tinha algo de pessoal. Não bastasse a reverência de Adalice a Viaro, seu antigo professor, a crítica pertencia a uma geração formada nos quadros da figuração expressionista, e como tal, faria dessa linguagem a expressão mais bem acabada de uma modernidade “paranaense”. Embora viesse a se mostrar aberta às mais diversas correntes artísticas, é inegável que Adalice tenha feito da obra de Viaro o eixo central de sua atividade crítica subsequente. Daí o elogio, no próximo artigo, a Miguel Bakun, o mártir expressionista, a vítima trágica da “ditadura abstrata”, o Van Gogh paranaense que, como tal, só encontrou alívio no suicídio (ARAÚJO, 1969b). Daí também, no texto seguinte, a defesa pessoal diante dos detratores, que a acusaram de “antiabstracionismo” (ARAÚJO, 1969c).

Nos próximos anos, Adalice cobriu as mais diversas áreas da produção imagética curitibana, das exposições formais à arte popular e o artesanato, passando pela ilustração, o *design* e, eventualmente, a arquitetura. De um lado a outro, manteve firme a militância em prol da arte do Estado, ainda que o ímpeto expressionista-figurativo tenha arrefecido, dada a nova conjuntura. Em outubro de 1974, saiu do Diário do Paraná, transferindo sua coluna Artes Visuais para o jornal Gazeta do Povo, onde foi recebida com entusiasmo (GOMES, 1974; GAZETA DO POVO, 1974). O primeiro texto publicado na Gazeta abordou a obra gráfica e ligeiramente surrealista de dois jovens artistas, Bia Wouk e Carlos Eduardo Zimmerman (ARAÚJO, 1974a). No futuro, Adalice se orgulharia de ter “lançado” diversos artistas paranaenses da geração 1970, como Elvo Benito Damo, Izabel Bakker, Rogério Dias, além de Wouk e Zimmerman (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Na década seguinte, aproveitou sua coluna na Gazeta para acompanhar e defender artistas da geração 1980 local, vários dos quais atuantes até hoje, como Eliane Prolik, Francisco Faria, Geraldo Leão, Leticia Faria e Rossana Guimarães, além dos falecidos Mohamed e Raul Cruz.

Como júri de salão, Adalice Araújo foi também bastante ativa. Sua experiência nesse campo teve início pouco antes de assumir a coluna Artes Visuais, no Diário do Paraná, dia 17 de junho de 1969, quando, ao lado do artista Mário Rubinski e da crítica literária Sonia Regis Barreto, fez parte da comissão julgadora do 13º Salão de Artes Plásticas para Novos, na Biblioteca Pública do Paraná (DIÁRIO DO PARANÁ, 1969, p. 3). A partir de então, participou da seleção de diversos eventos, com destaque para o Salão Paranaense, onde foi júri oito vezes, entre 1969 e 1993 (JUSTINO, 1995, p. 271-293). Nessas ocasiões, posicionou-se habitualmente a favor dos artistas do Estado, uma vez que o Salão, sem dúvida o evento mais importante do Paraná, sempre atraiu, em graus variados, artistas de todo o país.

Em 1985, Adalice fez parte do júri do 42º Salão Paranaense. Além dela, a comissão julgadora foi composta na ocasião por dois artistas de Curitiba – João Osório Brzezinski e Ronald Simon – e dois conhecidos críticos de outras localidades – Olívio Tavares de Araújo, de São Paulo, e Paulo Herkenhoff, do Rio de Janeiro (*Ibidem*, p. 287). A seleção foi tensa. Apesar de sete dos dezesseis artistas

premiados serem radicados no Paraná, houve muitos artistas do estado recusados, sobretudo do interior. Inconformada com o resultado, Adalice Araújo denunciou a situação nos jornais (ARAÚJO, 1985). Curiosamente, segundo ela, a maioria dos cortes de artistas paranaenses não foi feita pelos críticos externos, que deixaram os três júris locais à vontade para decidir os critérios de seleção. Nas suas palavras, “noventa por cento dos cortes” foram “feitos a pedido de João Osório e Ronald Simon”. Adalice sentiu-se traída. Dada a falta de apoio dos dois jurados paranaenses, “foi impossível defender a posição do artista local, principalmente do interior”. A resposta veio em seguida. Depois de uma série de esclarecimentos sobre os critérios estabelecidos, João Osório criticou severamente o “apadrinhamento maternal” de Adalice (OSÓRIO, 1985). Na sua opinião, o artista paranaense “quer ser julgado em pé de igualdade com os dos demais Estados: é-lhe vexatória tal defesa”. O “mal de Adalice”, como lhe nomeou, “é querer julgar pessoas, ao invés de julgar obras”. Uma resposta dura, certamente, mas que expunha uma das contradições fundamentais do pensamento da crítica sobre arte, ser regional, mas sem abrir mão de uma pretensão humanista e universal.

No âmbito da produção cultural, Adalice foi obcecada por dois problemas gerais da arte paranaense. De um lado, a sua falta de projeção nacional. E de outro, em nível local, a marginalização do artista do interior, via de regra preterido em benefício de Curitiba. Ao menos no plano teórico, a correção dessas distorções passava pela democratização – evidentemente utópica – dos meios de produção, circulação e consumo da arte, respeitadas as diversidades regionais do estado e do Brasil. A partir dos anos 1970, Adalice militou em favor da profissionalização do campo das artes visuais do Paraná, com ênfase na participação direta do poder público. No final da década seguinte, a crítica teve a chance de pôr em prática suas concepções particulares de política cultural. Eleito pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), Álvaro Dias assumiu o governo do Paraná no início de 1987. Com a proximidade da posse do advogado René Ariel Dotti para a Secretaria da Cultura, começaram as especulações em torno do nome que assumiria a direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR),

a mais importante instituição museológica do estado na área de artes visuais. Um grupo de artistas de Londrina iniciou um *lobby* em favor de Adalice Araújo (GAZETA DO POVO, 1987a). A seu lado, os jornais também levantaram o nome do artista e professor Ivens Fontoura (JORNAL DO ESTADO, 1987; FOLHA DE LONDRINA, 1987). O *lobby* londrinense, todavia, repercutiu pelo estado. Nomeada por René Dotti, Adalice Araújo foi empossada como diretora do MAC-PR, em 27 de fevereiro de 1987 (DIÁRIO POPULAR, 1987; GAZETA DO POVO, 1987b).

Uma das metas do governo Álvaro Dias era a descentralização das ações do poder público – mas uma descentralização, como veremos, entendida de modo muito particular. No início de sua gestão, Adalice pretendeu aplicar essa meta em duas frentes complementares. Primeiro, por meio da consideração dos “inúmeros valores artísticos que surgem também em outras cidades paranaenses”. Segundo, através da minimização da “preterição e do isolamento dos artistas paranaenses no contexto nacional” (ARAÚJO, *apud* CORREIO DE NOTÍCIAS, 1987). A crítica não escondia sua empolgação. A “integração dos polos culturais do Estado” e a possibilidade de colocar o Paraná “na rota das programações dos museus nacionais” pareciam objetivos afinados com a proposta de descentralização do novo governo (GAZETA DO POVO, 1987a). Sem meias palavras, Adalice não apenas acreditou na campanha de Álvaro Dias, que prometera “manter e equipar os museus estaduais”, como chegou a afirmar que René Dotti seria capaz de “inaugurar uma nova era para a política cultural das artes plásticas no Paraná” (ARAÚJO, 1987a). Em pouco tempo, redigiu um projeto de cem páginas sobre as futuras ações do Museu. A integração estadual e a descentralização foram tratadas como metas prioritárias, além do estímulo direto a áreas ainda carentes ou inexistentes na instituição, como o centro de pesquisa e documentação, o setor de arte-educação, a conservação e o restauro de obras do acervo (ARAÚJO, 1987b).

A lua de mel, entretanto, durou pouco. Na educação ou na cultura, o projeto de descentralização proposto pelo governo Álvaro Dias consistiu, na realidade, na redução das obrigações do Estado com a coisa pública (LIMA; VIRIATO, 2000, p. 7-8). Por meio do Decreto nº 1778/87, o MAC-PR tornou-se um subdepartamento

da Coordenadoria de Museus. Sem autonomia, o Museu ficou à míngua. Falta de recursos, ausência de museólogos, carência de equipamentos, restrição de materiais diversos foram alguns dos problemas enfrentados. E, sobretudo, falta de apoio às ações no interior do estado. O choque de realidade foi demais para Adalice. Em carta aberta ao artista paranaense, a crítica denunciou a condição deplorável do Museu e anunciou sua demissão do cargo (ARAÚJO, 1988). Depois de um ano e meio de dificuldades, sua gestão chegava ao fim em julho de 1988. A carta ganhou repercussão (MILLARCH, 1988), mas foi só. Adalice foi substituída pela crítica Maria Cecília Noronha e a vida seguiu em frente. Mas, como dizem, há males que vêm para bem. Com o fim de sua frustrante experiência na área de gestão pública, Adalice pôde dar sequência ao seu projeto mais ambicioso.

## **A história sem fim de uma publicação**

Era a história de uma vida, mas também a história da arte e da imagem de um estado. No total, foram 44 anos ininterruptos garimpando documentos, fazendo entrevistas e arquivando fotografias de obras. Dos sambaquis ancestrais ao vernissage de hoje à noite, nada deveria ser esquecido. Era preciso fazer a devassa da tal arte do Paraná. Encontrá-la, registrá-la, classificá-la. Discípula de Mario Rivosecchi, cuja larga história da arte romana ia do Fórum a Canova (RIVOSECCHI, 1975; 1978), Adalice Araújo pertencia à geração de historiadores, como Cecília Westphalen, ou, no caso específico da arte, como Frederico Moraes, para quem a atividade historiográfica não caberia na especialidade de um período. Dentre os mil e um papéis desempenhados por Adalice, o de historiadora da arte foi sem dúvida o mais importante, uma vez que, com o passar do tempo, a própria atividade crítica, em si mesma monumental, seria absorvida como parte de sua prática historiográfica.

Pelo que consta, tudo teve início com um convite. No final dos anos 1960, o jovem crítico de arte Roberto Pontual, nascido em Pernambuco e radicado no Rio de Janeiro, trabalhava na pesquisa e na elaboração do seu importante *Dicionário das artes plásticas*

*no Brasil*. Ambicioso, o livro contou com o auxílio direto de uma extensa equipe de colaboradores, entre os quais Aracy Amaral, Pietro Maria Bardi, Walmir Ayala, Walter Zanini (PONTUAL, 1969, p. V). A ideia era realizar um mapeamento da produção artística brasileira que englobasse todos os estados da federação. Para tanto, Pontual mobilizou uma ampla rede de contatos, sendo auxiliado por “colaboradores espontâneos” de todas as regiões (*Ibidem*, p. IV). Contatado pelo crítico, o Departamento de Cultura do Estado do Paraná enviou-lhe “dados de apenas três artistas paranaenses”: Andersen, Bakun e Viaro (ORTE, 2006, p. 52). Uma representação pífia, ao menos se considerarmos que, em termos econômicos, o Paraná representava quase 7% do PIB nacional, a percentagem mais alta da história (LOURENÇO, 2011, p. 2-4).

Já concursada como professora da EMBAP, Adalice Araújo foi passar as férias no Rio de Janeiro no final de 1968 (ARAÚJO, 1994b, p. 4). Em um encontro casual, a crítica foi apresentada a Pontual, que se mostrou preocupado com a baixa representatividade dos artistas paranaenses no *Dicionário* (ORTE, 2006, p. 52). Disposta a auxiliá-lo, Adalice, já de volta a Curitiba, dirigiu-se aos acervos documentais do Departamento de Cultura. A situação era dramática. Não bastasse o pequeno número de artistas locais presentes na documentação da entidade, as poucas informações continham equívocos graves. Num documento, Guido Viaro, sempre ele, era apresentado como “impressionista” (*Ibidem*); noutro, não passava de um artista “acadêmico” (IZZA, 1989, p. 15). “Foi então”, afirmou Adalice, “que tomei consciência da necessidade não só de resgatar a nossa memória, como de analisar e divulgar a produção recente de nossos artistas” (ARAÚJO, 1994b, p. 4). A tarefa imediata foi cumprida. Adalice figurou na lista de colaboradores do crítico (PONTUAL, 1969, p. V). E o *Dicionário*, publicado em 1969, contou com dezenas de artistas paranaenses, entre os quais Álvaro Borges, Andersen, Arney, Bakun, Calderari, De Bona, Fernando Velloso, Freyesleben, Garfunkel, Helena Wong, Jair Mendes, João Turin, Lange de Morretes, Luiz Carlos de Andrade Lima, Maria Amélia Assunção, Mário Rubinski, Poty, Previdi, Renato Pedroso, René Bittencourt, Traple e, claro, Viaro.

Em pouco tempo, o convite de Roberto Pontual virou um desafio e uma missão de vida. Como vimos, a coluna Artes Visuais da professora teria início poucos meses depois, em agosto de 1969. Assim que publicou seu primeiro artigo – sobre Helena Wong –, Adalice “guardou-o numa pasta e nasceu como crítica” (FERNANDES, 2010, p. 6). Mas, mais do que isso, nasceu como arquivista. Até o fim da vida, coletou milhares de documentos sobre todos os períodos da arte paranaense, organizando-os em pastas. Irrefreável, o ímpeto classificatório levou-a a arriscar algumas sínteses de interpretação. Em paralelo à atividade crítica, publicou nos jornais os primeiros ensaios sobre a história da arte do Paraná. No primeiro deles, intitulado “A evolução da arte paranaense”, já é possível perceber o tom de suas futuras empreitadas, com mapeamentos de longa duração acompanhados de uma abordagem historiográfica essencialmente cronológica, descritiva e fatural (ARAÚJO, 1969d). A sequência dos fatos narrados é simples e linear, mas Adalice teve o mérito de ser a primeira a propô-la: sítios arqueológicos, pinturas pré-históricas, sambaquis, Hans Staden em Paranaguá, Debret no Paraná, pintores viajantes do século XIX, a Escola de Mariano de Lima, Andersen e seus discípulos, Guido Viaro – o “pioneiro da pintura moderna” do Estado –, seus alunos modernistas, a abstração de Calderari e, por fim, a arte contemporânea, sintomaticamente representada pelo I Encontro de Arte Moderna, em 1969, coordenado pela própria Adalice.

Nos próximos anos, as pesquisas subsequentes deram origem ao primeiro grande texto historiográfico de Adalice Araújo, que seria a base de todos os seus estudos posteriores. Em 1974, a crítica redigiu uma volumosa tese intitulada *Arte paranaense moderna e contemporânea*, defendida em prova pública no Concurso de Livre-Docência da UFPR. O subtítulo da tese – “em questão 3000 anos de arte paranaense” – é suficiente para que se compreenda a dimensão do escopo pretendido (ARAÚJO, 1974b). Em termos metodológicos, a tese era uma ampliação, amplamente documentada, do artigo “A evolução da arte paranaense”, de cinco anos antes. Mais uma vez, a abordagem é cronológica, bastante informativa e se divide em grandes períodos, que vão se comprimindo em direção ao presente. Com algumas exceções, a periodicidade proposta na

tese se manteria inalterada em toda a obra futura de Adalice. Em linhas gerais, o esquema histórico da autora divide-se em seis ciclos básicos. A “pré-história”, marcada pela cultura material indígena. A “proto-história”, que engloba as missões jesuíticas, as vilas militares e alcança a arquitetura colonial. A “fase itinerante”, definida pelos chamados pintores viajantes do século XIX, alguns dos quais eventualmente radicados no estado. O período da “infraestrutura”, dominado pelas experiências docentes de Mariano de Lima e Andersen, entre fins do século XIX e início do XX. O “movimento de integração”, que é basicamente o contexto de entrada e difusão do modernismo no Paraná. E, por fim, a “contemporaneidade”, iniciada pelos Encontros de Arte Moderna e desdobrada dali em diante. Apesar da pretensão totalizante, era evidente, todavia, a ênfase de Adalice nos dois últimos períodos, em boa medida vivenciados pela crítica; das mais de quatrocentas páginas da tese, quase trezentas delas dedicavam-se à arte do século XX (p. 151-424).

De todo modo, a partir de então, Adalice Araújo passou a acalantar o sonho de ver publicada a sua tese de livre-docência. Em maio de 1978, quatro anos depois da redação do texto original, os jornais anunciaram, enfim, que a tese da crítica seria lançada “nos próximos dias” (MILLARCH, 1978, p. 4). Mas nada aconteceu. Nos anos seguintes, Adalice seguiu levando em paralelo suas múltiplas atividades. Em 1980 e 1981 respectivamente, teve a oportunidade de publicar dois grandes textos sobre arte paranaense: “Arte no Paraná I” (ARAÚJO, 1980<sup>1</sup>) e “A evolução das artes plásticas no Paraná” (ARAÚJO, 1981). Nos dois casos, a proposta de periodização histórica da tese foi mantida, bem como parte do conteúdo. A principal novidade, entretanto, consistiu no acréscimo, em ambas as publicações, de uma espécie de justificativa, como se agora fosse necessário esclarecer para os seus leitores não apenas os porquês de se pesquisar a arte paranaense, mas quais seriam, afinal, as suas especificidades históricas e culturais.

---

1 Em tempo: a ficha catalográfica desta primeira publicação, datada de 1976, está errada, pois, além de divergir das informações presentes na capa e no editorial da revista (que confirmam a data de 1980), também entra em conflito com o conteúdo do próprio texto, que descreve vários eventos e obras posteriores a 1976.

O primeiro texto tem início com uma importante pergunta de fundo: se “o Paraná é uma economia de exportação”, inclusive em termos internacionais, então por que o Estado “não exporta, sequer a nível nacional, o seu produto cultural”? (ARAÚJO, 1980, p. 8-10). O escritor Dalton Trevisan, o crítico literário Wilson Martins, o cineasta Sylvio Back, o urbanista Jaime Lerner e inclusive o físico César Lattes foram alguns dos poucos paranaenses mencionados como exceções que confirmavam a regra. Entre críticas à visão paulista de Mário de Andrade e elogios pontuais ao simbolismo paranaense e à revista Joaquim, Adalice salientou a “autarquização da nossa cultura”, ou seja, o fato de que “fazemos arte para consumo interno”. Mesmo “figuras lendárias” do modernismo local, como Viaro e Bakun, “não são nacionais” (*Ibidem*, p. 8-9). Para a autora, os motivos dessa falta de projeção seriam múltiplos e hipotéticos. Em termos comportamentais, talvez derivassem da introversão típica do paranaense, mencionada por Munhoz da Rocha e David Carneiro. Ou ainda, da falta de iniciativa coletiva, uma vez que, quando emigrados para outros estados, os paranaenses não “se organizavam em clãs” como os mineiros, os gaúchos e os nordestinos. De qualquer forma, Adalice deixou claro, ao final, que os principais culpados seriam “as nossas instituições culturais e científicas”, ali incluídas as “nossas universidades”, que “não intensificavam o intercâmbio com as de outros centros” (*Ibidem*, p. 10).

O segundo texto, contudo, seria mais melancólico e resignado, porque visivelmente entregue a explicações deterministas. Para Adalice, o eventual vigor artístico de uma região derivaria de seu vigor econômico. Assim, o modernismo paulista seria uma consequência do “pioneirismo industrial” de São Paulo. Da mesma forma que a “estrutura econômica fechada” do Paraná, basicamente agrária ao longo do século XX, justificaria o fato de que a arte paranaense “se manifeste presa a parâmetros conservadores” (ARAÚJO, 1981, p. 32). Por conta disso, seria necessário compreender que a “cultura é algo visceral”, e que como tal exigiria, a cada caso, uma leitura “à sua própria maneira”. Como consequência, “o nosso grande erro”, concluiu, era “julgar o Paraná tomando como modelo o que acontece em Paris, Nova York, ou mesmo o Rio de Janeiro e São Paulo”.

Adalice seguiu alimentando o projeto de publicar a sua tese. Passados alguns anos, em junho de 1985, os jornais noticiaram que o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, por meio da Secretaria da Cultura e do Esporte, patrocinaria a publicação (CURITIBA SHOPPING, 1985; GAZETA DO POVO, 1985). A história virou um imbróglio. De acordo com Adalice, a artista Elizabeth Tilton, então diretora do MAC-PR, havia se comprometido em publicar o livro. Diante da promessa, a crítica conseguiu uma licença temporária da EMBAP para trabalhar no texto (ARAÚJO, *apud* GEMAEL, 1986, p. 21). A pesquisa se alongou até 1986. Simultaneamente, o Museu começou a planejar a importante exposição retrospectiva *Tradição/Contradição*, que marcaria época. A ideia era realizar uma mostra que apresentasse uma síntese da arte paranaense. O problema, contudo, é que não havia recursos suficientes para patrocinar, ao mesmo tempo, a exposição e a publicação da tese. A solução encontrada foi convidar a crítica para colaborar com o catálogo da mostra, que deveria conter textos sobre a história da arte do Estado. Adalice recusou com veemência. Sua tese não caberia nas dimensões reduzidas de um catálogo. “Seria um absurdo da minha parte trair meu próprio projeto”, afirmou. Em junho de 1986, *Tradição/Contradição* foi inaugurada no MAC-PR. O catálogo da mostra contou com ensaios de outros críticos de Curitiba (MAC-PR, 1986). Adalice sentiu-se preterida e atacou publicamente a exposição, que julgou apressada, sem lógica e com muitas lacunas históricas (MILLARCH, 1986a; 1986b, p. 2; GEMAEL, 1986, p. 21).

Há algo importante nesse episódio. Já se passavam doze anos desde que Adalice, em sua tese de livre-docência, havia escrito a versão original de sua história da arte do Paraná. Para a autora, o conteúdo da tese estava agora “defasado”, o que significava, na hipótese de uma eventual publicação, que seria preciso ampliá-lo e atualizá-lo. Em termos historiográficos, tal atualização deveria ocorrer em duas frentes: na revisão dos dados do passado e na inclusão de eventos artísticos recentes. No primeiro caso, Adalice mencionou, por exemplo, a necessidade de incorporar as pesquisas do arqueólogo Igor Chmyz, que havia pouco realizara um levantamento arqueológico “das áreas inundáveis pelas hidrelétricas do Estado”. No segundo, afirmou não poder desconsiderar as obras e os artistas atuais, “da

geração 1980” (ARAÚJO, *apud* GEMAEL, 1986, p. 21). Com o passar do tempo, todavia, a necessidade de atualização permanente da pesquisa tornou-se um problema estrutural, sobretudo na segunda frente. Desde a escrita da tese, em 1974, Adalice já havia publicado mais de 600 novos artigos críticos semanais, muitos dos quais sobre artistas jovens que deveriam ser incorporados ao futuro livro. E, quanto mais o texto do livro se atualizava e crescia, mais a publicação era adiada, e quanto mais se adiava, mais artistas jovens expunham, implicando novas atualizações, e assim por diante. Adalice mostrou-se obcecada pela presentificação da memória. Nada poderia ser esquecido, nem o futuro, afinal, dentro de uma semana um novo texto crítico haveria de apresentar um novo artista, uma nova exposição, um novo talento paranaense. Sem contar os artistas do interior, que, como Alvarenga ou Aragão, ausentes na exposição *Tradição/Contradição*, haveriam de figurar no seu livro.

A dificuldade de publicação virou uma novela interminável. No final dos anos 1980, a crítica seguiu ampliando sua tese, já que, desde 1974, “surgiu muita gente e eu estou tentando justamente atualizar esse trabalho” (ARAÚJO, *apud* IZZA, 1989, p. 15). Entre 1990 e 1995, um dado novo. Adalice passou a propor a publicação não de um, mas de dois livros: uma *História da arte no Paraná* e um *Dicionário das artes plásticas no Paraná* (BARREIROS, 1994, p. 12; INDÚSTRIA E COMÉRCIO, 1995). Apresentado como um desdobramento da pesquisa sobre a história da arte do estado, o projeto do *Dicionário* foi inicialmente coordenado em parceria com o artista Domício Pedroso e sua esposa, Leyla Pedroso. Com o objetivo de “levantar a mais recente produção”, foram enviados questionários para inúmeros artistas, que deveriam “responder e devolver com a máxima urgência”, anexando duas ou mais fotografias ou slides de “sua produção mais recente” (ARAÚJO, 1990). Muita gente respondeu, ampliando ainda mais a quantidade já extensa de pastas e informações. Dali em diante, os arquivos documentais de Adalice cresceriam no ritmo de seu ardor pelo presente.

Uma nova mudança de rumos ocorreu no final da década 1990. A narrativa original da tese deveria ser incluída, de forma bastante reduzida, num texto de abertura do *Dicionário*, que desde então se tornou prioridade. Nos dez anos seguintes, entre 1996 e

2006, Adalice lutou como pôde para ver publicado seu *Dicionário*, que crescia a olhos vistos, dificultando a própria publicação. Foi um périplo cansativo, repleto de idas e vindas e dificuldades financeiras, com muitos lançamentos adiados (MODKOVSKI, 1998, p. 6-7; LEITE, 1998, p. 1; FERNANDES, 2002, p. 7). Quanto mais o texto crescia, mais caro ficava. Em 1997, com o projeto aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Adalice captou a fábula de 168 mil reais, que, todavia, correspondia a apenas 36% do orçamento total, avaliado em mais de 400 mil reais (FERNANDES, 2001, p. 6). Para manter o projeto em pé, a crítica chegou a investir um milhão de reais do próprio bolso, dilapidando seu patrimônio pessoal, inclusive com a venda de obras de arte de seu acervo particular (FERNANDES, 2010, p. 6). A aprovação do projeto, pela Lei Rouanet, veio acompanhada da dificuldade de captação de novos recursos (MODKOVSKI, 1998, p. 6-7; RIBEIRO, 1999, p. 1). Além disso, em 1999, Adalice foi vítima de um esquema que qualificou como “espionagem cultural”. Imprevisto, o caso foi parar na delegacia. Não bastasse o roubo de alguns documentos inéditos, realizado por alguns membros de sua equipe (JORNAL DO ESTADO, 1999 RIBEIRO, 1999, p. 1), cerca de dois mil verbetes concluídos também foram por água abaixo, por conta de uma sabotagem digital (FERNANDES, 2001, p. 6). Por outro lado, o projeto contava com amplo apoio da comunidade artística local (FOLHA DE SÃO PAULO, 1998, p. 6-7). Em 2001, 600 artistas paranaenses de doze cidades do estado assinaram um manifesto em favor da publicação do *Dicionário* (GAZETA DO POVO, 2001). Em meio à atualização permanente do livro, Adalice sofreu seu mais duro revés. Em 17 de novembro de 2003, seu filho único, Marco Francesco Gianatti, faleceu aos 40 anos, vítima de erros médicos (ARAÚJO, 2004; FERNANDES, 2004a, p. 4; 2004b, p. 3).

Ao longo desse tempo, o projeto de publicação do *Dicionário* cresceu de forma espantosa. Originalmente, em 1998, eram três mil verbetes sobre artistas, críticos, grupos, instituições e eventos ligados à arte paranaense (MODKOVSKI, 1998, p. 6-7). No ano seguinte, já eram quatro mil (RIBEIRO, 1999, p. 1). Entre 2001 e 2002, os verbetes se distribuiriam em dois volumes de 500 páginas cada (FERNANDES, 2001, p. 6; 2002, p. 7). Em 2004, já eram

três volumes de 600 páginas (FERNANDES, 2004a). No final das contas, o plano geral da obra ficou tão monstruoso quanto simétrico: quatro mil verbetes parcelados em quatro volumes. Às 19 horas do dia 06 de junho de 2006, Adalice Araújo lançou o primeiro volume do *Dicionário das artes plásticas do Paraná*, no saguão do Museu Oscar Niemeyer (MATEVSKI, 2006a, p. 1; 2006b, p. 4). Lembro-me com prazer da expressão de alegria da crítica, naquela dia, que recebia com a elegância de sempre a infinidade de artistas que a rodeavam, e ainda guardo comigo um exemplar do livro autografado. Com 752 páginas, 1118 verbetes e inúmeras ilustrações a cores, o imenso volume abrange apenas as letras A, B e C, o que dá o tom da titânica empreitada de Adalice (ARAÚJO, 2006). A capa é um mosaico de obras de artistas paranaenses e os verbetes são antecedidos por uma “Síntese da história da arte no Paraná”, um longo ensaio de exatas 200 páginas que, enfim, atualiza e torna público o conteúdo de sua tese de livre-docência. Apesar de incompleto, as três letras do primeiro volume do *Dicionário* foram suficientes para que a autora ganhasse, no ano seguinte, o prestigioso prêmio Gonzaga Duque, da Associação Brasileira de Críticos de Artes (GAZETA DO POVO, 2007). A obsessão pelo presente, todavia, prosseguiu. “Adalice já avisou: se aos cinco minutos antes de mandar para o prelo o último volume do dicionário descobrir um novo artista paranaense de talento, parem as máquinas”, pois, vai incluí-lo no livro (FERNANDES, 2010, p. 6). Mas não houve tempo. Em 2012, aos 81 anos, Adalice faleceu sem finalizar o seu projeto de vida. Com verbetes situados entre as letras D e K, o segundo volume do *Dicionário* foi publicado sem lançamento no mesmo ano (ARAÚJO, 2012), e é ainda hoje uma raridade editorial.

## **Hipermnésia e a arte que não existe**

Inacabada, a obra de Adalice padece de seu próprio lema – “reunir o maior número possível de verbetes” (ARAÚJO, 2006, p. IX) –, o que, aliás, explica sua incompletude. Em termos editoriais, o volume inicial é um dos poucos dicionários do país dedicados à arte regional. Todavia, não há comparação com seus congêneres.

O dicionário da arte na Paraíba, por exemplo, possui 208 páginas e cerca de 500 verbetes (GOMES, 2010). O dicionário das artes plásticas em Goiás, por sua vez, tem 268 páginas (MENEZES, 1998). O livro sobre a produção artística do Centro-Oeste é um pouco maior, com 360 páginas (FIGUEIREDO, 1979). Mais robusto, o dicionário da arte do Rio Grande do Sul, por fim, conta com 440 páginas e cerca de 1500 verbetes (ROSA; PRESSER, 1997). Mas nada comparado com a proposta de Adalice Araújo. A crer no porte do primeiro volume, que sozinho já ultrapassa todos os seus congêneres, o *Dicionário das artes plásticas do Paraná* teria mais de três mil páginas e quatro mil verbetes: números muito maiores que qualquer dicionário da arte brasileira (PONTUAL, 1969; LEITE, 1988) ou mesmo mundial (READ, 1989; CHILVERS, 2001), ao menos no mercado editorial de língua portuguesa.

Na prática, o porte do projeto de Adalice replicava a extensão de seu próprio trabalho arquivístico. Desde 1969, quando colaborou com o *Dicionário* de Roberto Pontual e inaugurou a coluna Artes Visuais, a crítica seguiu à risca o célebre modelo de Walter Benjamin, para quem o historiador seria não apenas um colecionador, mas um *Lumpensammler* – um catador de papéis (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 276). No total, foram 37 anos dedicados à coleta ininterrupta de fragmentos da história, uma vida inteira acumulando vestígios sobre a arte do Paraná. Com o passar do tempo, toneladas de papéis e materiais diversos esconderam as paredes do apartamento-arquivo de Adalice, situado na Praça Ucrânia, em Curitiba (FERNANDES, 2010, p. 6). Sozinha, a crítica construiu um acervo documental capaz de rivalizar com o Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o maior do estado na área de artes visuais. Os números do arquivo de Adalice impressionam. São seis mil pastas recheadas de catálogos, recortes de jornais e documentos diversos; 4200 delas dedicadas a artistas, críticos, gestores e demais agentes do campo artístico paranaense; e 1800 pastas temáticas referentes a eventos, instituições e periódicos especializados. A coleção conta ainda com 6412 slides, 500 cromos de obras de arte e quase mil entrevistas gravadas em fitas cassete (ARAÚJO, 2006, p. IX). Por outras palavras, “Adalice morava na arte paranaense” (FERNANDES, 2012, p. 15).

As duas últimas décadas do colossal empreendimento arquivístico de Adalice Araújo coincidem com um momento peculiar do recente processo de globalização da cultura. Nomeado pela psicanalista Suely Rolnik como “furor de arquivo”, tal momento pode ser descrito como o desejo de romper com a “modernidade hegemônica” pela via do inventário de mundos esquecidos ou subalternos, uma vez que “a modernidade ocidental”, nas suas palavras, “funda-se sobre o recalque das culturas que compõem sua alteridade” (ROLNIK, 2009, p. 96-99). Nesses termos, a luta constante de Adalice contra o esquecimento da arte paranaense, implícita na sua compulsão arquivística, não deixa de fazer parte do “processo de reativação das culturas até então sufocadas” (p. 98) – embora, nesse caso específico, o tal agente sufocante seja a “visão paulista” da arte brasileira, tratada como um empecilho à repercussão da arte local. Entretanto, há também aí um risco complementar: negando-se a relacionar-se com o outro hegemônico, o furor de arquivo de Adalice aproxima-se daquelas visões essencialistas “que inventam uma identidade originária e nela se fixam” (*loc. cit.*). Na contramão de Maurice Halbwachs, para quem a memória de uma nação tenderia a instituir-se como memória oficial, as práticas e as representações recentes da memória coletiva tendem a reabilitar a periferia e a marginalidade, dando lugar à competição de memórias concorrentes (POLLAK, 1989, p. 4). No caso de Adalice Araújo, todavia, tal empreendimento memorialístico não se baseia, como de praxe, na história do trauma (*Ibidem*, p. 5-6), mas sim, numa abordagem fundamentalmente melancólica, porque orientada pelo desrecalque de uma história periférica até então esquecida pela memória nacional.

O projeto de Adalice a esse respeito foi obsessivamente peculiar. Como se sabe, não há memória sem esquecimento (PADRÓS, 2013, p. 84). Mas, para a crítica, ferida pelo recalque constante da arte paranaense, esquecer um artista local era especialmente doloroso. Como o vertiginoso personagem Funes, de Jorge Luis Borges, que se lembrava da totalidade do que havia vivido (BORGES, 1976), Adalice acalentou o sonho de nada esquecer. Sua implacável memória confundiu-se com o gigantismo de seu arquivo, e este com a atualização permanente de sua tese, agora transfigurada em um

*Dicionário* sem fim. Com as pesquisas de Adalice, a história da historiografia da arte do Paraná foi um pouco como aquele personagem, citado por Eduardo Galeano (1999, p. 216), que “possuía tão má memória que um dia se esqueceu de que tinha má memória e se lembrou de tudo”. Implícito nessa anedota, o furor de arquivo coincide com a chamada “virada memorialista”, que de acordo com o crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 273), consiste na recente obsessão por arquivos, listagens, coleções. Para o autor, todavia, tal virada pressupõe o risco do testemunho absoluto, ou seja, o risco de sofrer por não esquecer o que se deveria, como no sujeito traumatizado de Freud (*Ibidem*, p. 278). Além disso, a supermemória não deixa de ser uma outra forma de esquecimento, pois quando tudo se equivale, nada vale realmente. “Memória demais”, afirma Seligmann-Silva (p. 279), “leva também a um ‘apagamento’ da informação por impossibilidade de metabolização da mesma”. Assim, embora uma arte do esquecimento seja em si mesma improvável, é também compreensível, por outro lado, que a hipermnésia tenha na própria amnésia uma de suas consequências.

No final dos anos 1960, o conhecido crítico de arte Jacob Klintowitz admitiu que, em termos nacionais, a arte do Paraná não passava de uma ilustre desconhecida. “Estamos melhor informados sobre a lua”, afirmou, “que sobre os artistas paranaenses” (GAZETA DO POVO, 1985; CURITIBA SHOPPING, 1985). Para o crítico curitibano Eduardo Virmond, todavia, a ínfima projeção nacional da arte local não se devia à simples falta de informação. Em 1973, o crítico foi enfático: “Pintura paranaense é figura de retórica: na realidade fática simplesmente não existe” (VIRMOND, *apud* ARAÚJO, 1973, p. 6). Apesar do tom polêmico e provocativo, Virmond afirmava que sim, existia arte *feita* no Estado, mas não uma arte “paranaense”, na medida em que não havia nenhuma característica estilística específica da arte local. Não obstante essa ressalva, Adalice refutou a declaração do crítico em diversas ocasiões diferentes (ARAÚJO, 1980, p. 15; 2006, p. IX), e não seria exagero afirmar que toda sua obra posterior, da tese ao *Dicionário*, passando pelo furor de arquivo, tenha sido uma forma de responder à provocação de Virmond. À revelia de sua eventual “realidade fática”, o caso é que a arte paranaense foi mesmo inventada – documentada, arquivada,

classificada, narrada, difundida e defendida – por Adalice Araújo. No fim da vida, a crítica chegou mesmo a definir-se como “uma paranista”. “Muitos não gostam dessa palavra”, afirmou, “mas é o que sou” (ARAÚJO, *apud* FERNANDES, 2010, p. 6).

No coração de todo o empreendimento de Adalice, residia Guido Viaro, a imagem do velho mestre, a referência saudosa tantas vezes celebrada. Reconsidere-se agora, caro leitor, o impacto de ver Viaro, logo ele, vilipendiado em escala nacional, como na famosa querela de 1994, pela qual iniciei este texto. Imagine-se o calor da alma ao perceber o artista mais importante da arte paranaense tratado como “secundário” (PIZA, 1994a, p. 5). Vê-lo figurar como mais um autor de “trabalhos medianos, medíocres e ruins” (PIZA, 1994b, p. 6). A culpa, atribuída ao curador Tadeu Chiarelli, não deixava de ser uma reação intempestiva de Adalice diante de um risco impensado e impensável. Num estado cuja profusão de artistas seria capaz de render milhares de verbetes de dicionário, o que fazer quando o maior de todos é ultrajado como um artista menor? No fundo, claro, não se tratava de Viaro, ao menos não somente. Tratava-se de defender um projeto de vida, a memória de um estado, o arquivo de um mundo – de provar que Virmond estava errado e que a arte paranaense existia de fato. Surpreendido pela reação aparentemente desproporcional de Adalice, Chiarelli sentia-se livre para explorar as potencialidades da obra de Viaro, que afinal aprovava. No plano das interpretações, ninguém haveria de deter, sobre uma obra ou artista, qualquer forma de exclusividade patronal. Por outras palavras, Adalice Araújo não era “dona da arte paranaense” (CHIARELLI, 1994b, p. 6). Decerto que não. Mas não deixava de ser a sua mais importante inventora.

## Referências

- ALMEIDA, Dino. Considerando, **Diário da Tarde**, Curitiba, 16 jun. 1965.
- ARAÚJO, Adalice. Teatro contemporâneo e teatro em Curitiba, **Diário do Paraná**, Curitiba, 09 nov. 1958a.
- \_\_\_\_\_. A conquista do espaço fechado, **Diário do Paraná**, Curitiba, 07 dez. 1958b.
- \_\_\_\_\_. A propósito de Helena Wong, **Diário do Paraná**, Curitiba, 03 ago. 1969a.
- \_\_\_\_\_. O expressionismo e Miguel Bakun, **Diário do Paraná**, Curitiba, 17

ago. 1969b.

\_\_\_\_\_. Arte jovem dinâmica e protesto, **Diário do Paraná**, Curitiba, 24 ago. 1969c.

\_\_\_\_\_. A evolução da arte paranaense, **Diário do Paraná**, Curitiba, 02 nov. 1969d.

\_\_\_\_\_. Retrospectiva de artistas paranaenses no Paiol, **Diário do Paraná**, Curitiba, 08 abr. 1973.

\_\_\_\_\_. A exposição do ano, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out. 1974a.

\_\_\_\_\_. **Arte paranaense moderna e contemporânea**: em questão 3000 anos de arte paranaense. Tese de Livre-Docência, Curitiba, UFPR, 1974b.

\_\_\_\_\_. Arte no Paraná I, **Referência em planejamento**, Curitiba, Secretaria de Estado de Planejamento, Curitiba, vol. 3, n. 12, jan.-mar. 1980.

\_\_\_\_\_. A evolução das artes plásticas no Paraná, **IV Salão Nacional de Artes Plásticas**, Rio de Janeiro, Funarte, 05 a 30 nov. 1981. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. 42º Salão Paranaense: seleção ou massacre? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 jul. 1985.

\_\_\_\_\_. Depoimento sobre a política das artes plásticas no Estado do Paraná, datilogr. 4 páginas, 1987a. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. Propostas para agilização da política cultural na área de artes plásticas, datilogr. 107 páginas, 1987b. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. Caro artista paranaense, datilogr. 2 folhas, assinado, 14 de julho de 1988. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. Curriculum vitae, datilogr., 53 folhas, assinado, 22 fev. 1989. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. Prezado artista, carta, datilogr, assinada, acompanhada de Ficha de Levantamento de Dados anexa, 3 folhas, nov. 1990. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. O “olhar paulista” da “Bienal Brasil / Século XX”, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 maio 1994a.

\_\_\_\_\_. Quem tem medo de Tadeu Chiarelli, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 jul. 1994b.

\_\_\_\_\_. O espaço cultural Época Café lança a exposição “sem títulos/contemporâneos”, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 maio 1994c.

\_\_\_\_\_. O que é o projeto “Dicionário das artes plásticas no Paraná”, **Anais do Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, ANPAP, São Paulo, 22 a 26 out. 1996.

\_\_\_\_\_. Odes a Francesco, livreto [por ocasião da missa de um ano de falecimento de Marco Francesco Gianatti], datilogr., nov. 2004. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.

\_\_\_\_\_. **Dicionário das artes plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006. V. 1.

BARREIROS, Tomás. As artes plásticas no Paraná, **Indústria & Comércio**, Curitiba, 27 jul. 1994.

- BERTOLI, Mariza. Adalice Araújo: uma vida dedicada à invenção da arte paranaense, a despeito da sua existência, **Arte & Crítica**, Jornal da ABCA, n. 26, 05 dez. 2012.
- BINI, Fernando. Os encontros de arte moderna: os conceitualismos no Paraná. Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 10 nov. 2011 a 25 mar. 2012. Folder.
- BOGUZEWSKI, José Humberto. **Uma história cultural da erva-mate**. Dissertação (Mestrado em História) - UFPR, Curitiba, 2007.
- BORGES, Jorge Luiz. Funes, o memorioso. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- BRZEZINSKI, João Osório. Da consciência crítica, **Curitiba Shopping**, Curitiba, 11 a 17 ago. 1985.
- CHIARELLI, Tadeu. Às margens do modernismo. In: AGUILAR, Nelson (org). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994a. Catálogo de exposição.
- \_\_\_\_\_. Carta aberta a Adalice Araújo, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 jul. 1994b.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CÍRCULO DE ARTES Plásticas do Paraná, Programa, folha única, abr.-dez. 1959. Folder.
- CORREIO DE NOTÍCIAS, MAC, **Correio de Notícias**, Curitiba, 21 mar. 1987.
- COSTA, Paulo José da. Adalice Araújo em fotos, 03 out. 2013. Blog. Disponível em: <http://paulodafigaro.blogspot.com.br/2013/10/adalice-araujo-em-fotos.html>. Acesso em: 20/06/2016.
- CURITIBA SHOPPING, Adalice Araújo prepara livro sobre arte plástica [sic] paranaense, **Curitiba Shopping**, Curitiba, 02-08 jun. 1985.
- DIÁRIO DA TARDE, Prêmio à melhor vitrine, **Diário da Tarde**, Curitiba, 18 jun. 1966.
- DIÁRIO DO PARANÁ, Dia 10 a colação de grau dos licenciados da Faculdade Católica de Filosofia do Paraná, **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 dez. 1959a.
- \_\_\_\_\_. Exposição de artistas contemporâneos na Galeria Tijucas, **Diário do Paraná**, Curitiba, 03 maio 1959b.
- \_\_\_\_\_. Falecimentos [obituário de Adalberto Carvalho de Araújo], **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 dez. 1964.
- \_\_\_\_\_. Em poucas linhas. **Diário do Paraná**, Curitiba, 17 jun. 1969.
- DIÁRIO OFICIAL, Extrato de Estatuto para criação do Clube [sic] de Artes Plásticas do Paraná, **Diário Oficial do Estado do Paraná**, Imprensa Oficial do Estado, Curitiba, 21 jan. 1958.
- DIÁRIO POPULAR, Secretário da Cultura empossa novos diretores, **Diário Popular**, Curitiba, 27 fev. 1987.
- DICKIE, George. **Introdução à estética**. Lisboa: Bizâncio, 2008.
- FERNANDES, José Carlos. História sem fim, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22 maio 2001.
- \_\_\_\_\_. Depois dos moinhos de vento, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 jul. 2002.

- \_\_\_\_\_. Um verbete só para ela, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 maio 2004a.
- \_\_\_\_\_. Com mil motivos para continuar, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 abr. 2004b.
- \_\_\_\_\_. Guerrilheira dadá, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 set. 2010.
- \_\_\_\_\_. Adalice de “A” a “Z”, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 out. 2012.
- FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/MACR, 1979.
- FOLHA DE LONDRINA, Por amor à arte, **Folha de Londrina**, Londrina, 19 fev. 1987.
- FOLHA DE SÃO PAULO, Curador quer passar arte brasileira a limpo, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 1994.
- \_\_\_\_\_. Artistas paranaenses apoiam o projeto, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 1998.
- FRANCIOSI, Eddy. Coluna Sociedade, **Diário do Paraná**, Curitiba, 03 abr. 1966.
- FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná, **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, 2003.
- \_\_\_\_\_. et alii. **Solar da gravura: 25 anos do Museu da Gravura**. Curitiba: Medusa, 2011.
- \_\_\_\_\_. O tempo como profanação: situações mínimas de Artur Barrio. **História Questões e Debates**, UFPR, Curitiba, v. 61, 2014a.
- \_\_\_\_\_. Corpo em festa: Frederico Moraes e o Sábado da Criação. **Revista VIS**, UnB, Brasília, v. 13, 2014b.
- \_\_\_\_\_. O caleidoscópio ou a subversão da cidade. In: FREITAS, Artur; GRUNER, Clóvis; HONESKO, Vinicius; KAMINSKI, Rosane; REIS, Paulo. (Org.). **Imagem, narrativa e subversão**. São Paulo: Intermeios, 2016.
- GAZETA DO POVO, Adalice Araújo assina coluna Artes Visuais, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 out. 1974.
- \_\_\_\_\_. 3000 anos de arte paranaense, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 jun. 1985.
- \_\_\_\_\_. Adalice quer mostrar no MAC trabalho de descentralização, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 fev. 1987a.
- \_\_\_\_\_. Adalice, a nova diretora do MAC, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 fev. 1987b.
- \_\_\_\_\_. Adalice Araújo ganha homenagem na Federal, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 23 nov. 1995.
- \_\_\_\_\_. O caso Adalice Araújo, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 jul. 2001.
- \_\_\_\_\_. ABCA premia dicionário de Adalice Araújo, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 mar. 2007.
- GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GEMAEL, Rosirene. A amarga ressaca dos bastidores [entrevista com Adalice Araújo], **Correio de Notícias**, Curitiba, 24 out. 1986.
- GOMES, Dyógenes Chaves. **Dicionário das artes visuais na Paraíba**. João Pessoa:

- Linha D'Água, 2010.
- GOMES, Raul. Raul Gomes destaca a expressão de Adalice, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03 nov. 1974.
- GOTO, Newton. Situação “PR” – 69/01...ndo..., **Gazeta do povo**, Curitiba, 16 dez. 2001.
- INDÚSTRIA E COMÉRCIO, Homenagem a Adalice, **Indústria e Comércio**, Curitiba, 24 a 26 nov. 1995.
- IZZA. Adalice Araújo: a história da arte [entrevista com Adalice Araújo], **Correio de Notícias**, Curitiba, 16 set. 1989.
- JORNAL DO ESTADO, Direção do MAC, **Jornal do Estado**, Curitiba, 20 fev. 1987.
- \_\_\_\_\_. Falta de apoio e divulgação prejudica os artistas do Paraná [entrevista com Adalice Araújo], **Jornal do Estado**, Curitiba, 06 set. 1999.
- JUK, Luiz Augusto. Registro, Coluna Economia, **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 ago. 1979.
- JUSTINO, Maria José (Org). **50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes**. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1995.
- LEÃO, Geraldo. **Escolhas abstratas: arte e política no Paraná (1950-1962)**. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2002.
- LEITE, José R. Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEITE, Zeca Corrêa. Cores e nomes, **Folha de Londrina**, Londrina, 13 jun. 1998.
- LIMA, Antonio Bosco de; VIRIATO, Edaguimar. As políticas de descentralização, participação e autonomia: desestatizando a educação pública, **Anais da 23ª Reunião Anual da ANPED**, Caxambu-MG, 24 a 28 set. 2000.
- LOURENÇO, Gilmar. Cenários de recomposição do peso econômico do Paraná no Brasil, **Comunicado para o Planejamento**, n. 9, IPARDES, Curitiba, maio 2011.
- MAC-PR, Ata de Fundação do Círculo de Artes Plásticas do Paraná, datilogr, folha única, Curitiba, 07 dez. 1957. Disponível no Setor de Pesquisa do MAC-PR.
- \_\_\_\_\_. **Tradição / contradição**, Curitiba, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 03 de jun. a 03 de ago. 1986. Catálogo de exposição.
- MATEVSKI, Nicola. A obra de toda uma vida, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 2006a.
- \_\_\_\_\_. Um mosaico épico, **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 jun. 2006b.
- MENEZES, Amaury. **Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.
- MILLARCH, Aramis. De gente, fatos & coisas, **Estado do Paraná**, Curitiba, 05 maio 1978.
- \_\_\_\_\_. Denúncias de Adalice serão examinadas pela Associação, **Estado do Paraná**, Curitiba, 15 jul. 1986a.
- \_\_\_\_\_. Adalice denuncia mais um escândalo cultural, **Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jul. 1986b.

- \_\_\_\_\_. No campo de batalha, **Estado do Paraná**, Curitiba, 17 ago. 1988.
- \_\_\_\_\_. Marco levou arte para nossas ruas, **Estado do Paraná**, Curitiba, 08 jul. 1989.
- MODKOVSKI, Roger. Artes plásticas no Paraná terão dicionário, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 ago. 1998.
- MOURA, Sérgio et alii. Adalice Araújo na lente do Artixx [entrevista com Adalice Araújo], vídeo, 11 minutos, 14 jul. 2011. Disponível em: <http://artixxaoarlivre.blogspot.com.br>. Acesso em: 18/06/2016.
- ORTE, Paola de. A de Adalice, **Revista Ideias**, Travessa dos Editores, Curitiba, n. 49, 24 jul. 2006.
- PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história, **Literatura e Autoritarismo**, n. 22, jul.-dez. 2013.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEPE, Mario. Membri dell'Istituto scomparsi: Mario Rivosecchi, **Studi Romani**, 01 jan. 1982.
- PIZA, Daniel. “Bienal Brasil” quer “recuperar” nomes, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 maio 1994a.
- \_\_\_\_\_. Problema da exposição é a arte brasileira, **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1994b.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- READ, Herbert. **Dicionário da arte e dos artistas**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- REIS, Paulo. **O corpo na cidade**. Curitiba: Ideorama, 2010.
- RIBEIRO, Andrea. Busca pela arte, **Jornal do Estado**, Curitiba, 06 set. 1999.
- RIVOSECCHI, Mario. **Arte a Roma dai Fori imperiali a Raffaello**. Roma: Editalia, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Arte a Roma dal Borromini al Canova**. Roma: Editalia, 1978.
- ROLNIK, Suely. Furor de arquivo, **Arte & Ensaios**, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, dez. 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento, **Remate de Males**, Unicamp, Campinas-SP, vol. 29, n. 2, jul.-dez. 2009.
- SILVA, Ariél Ferreira do Amaral e [Juiz da Vara de Família]. Edital de notificação para o conhecimento de terceiros, **Diário da Tarde**, Curitiba, 24 set. 1964.
- SOUTO, Arary. Editorial, **Jornal do Paraná**, Ponta Grossa, 18 set. 1952.
- SOUTO NETO, Francisco. Emílio Pernetta, Enói Renée Navarro Swain e Adalto de Araújo revisitados no Jubileu de Diamante da Academia de Letras José de Alencar, **Crônicas do Nosso Bairro**, Curitiba, dez. 2014.
- SOUZA, Walcimar José de. Em cima da notícia, **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 ago. 1969.

