

**MODERNIDADE E QUALIDADE DE VIDA. IMAGENS DA CIDADE DE MARINGÁ
SOB A ÓTICA DE PINTORES DA REGIÃO.**

Sandra C.A. PELEGRINI

Resumo: O presente artigo visa apresentar a pesquisa “A moderna Maringá nas representações pictóricas dos artistas da cidade”, cujo objetivo centra-se no levantamento e sistematização de obras voltadas para o registro do espaço urbano da cidade e das alterações da paisagem local, na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Cidade; Arte; Representação.

Abstract: This article seeks to present the research “The modern Maringá in the artists’ of the city pictorial representations”, whose objective is centered in the rising and systematization of works returned for the registration of the urban space of the city and of the alterations of the local landscape, in the second half of the century XX.

Keywords: City; Art; Representation.

O tema desta reflexão está centrado na idéia de apresentar as trajetórias da pesquisa “A moderna Maringá nas representações pictóricas dos artistas da cidade”, cujo eixo principal assenta-se no levantamento de pintores que se ocuparam de registrar o espaço urbano da cidade através de suas obras, entre os anos 1950 e 1990, destacando aqueles que o fizeram captando as significativas alterações da paisagem local. Nessa direção, destacará os procedimentos adotados para promover a seleção, o registro fotográfico, a digitalização e a formação de um acervo de obras que indicam diferenciadas representações que esse espaço urbano adquire no imaginário das pessoas que habitam a cidade.

Cabe assinalar que esse projeto foi se esboçando a partir de questões emergentes no exercício didático-pedagógico referente à disciplina Estética e História das Artes, ministrada ao curso de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Estadual de Maringá. Na ocasião, o programa da disciplina apenas indicava a perspectiva de promover a interpretação dos movimentos estéticos emergentes ao longo da história da humanidade. A abrangência dessa proposta somada a inviabilidade de discussão circunscrita a periodizações cristalizadas apontou a necessidade de se repensar recortes possíveis para tal abordagem. Assim, foi se delineando a opção pelo estudo das representações pictóricas e dos conjuntos arquitetônicos que, de certa maneira, evidenciavam transformações na concepção de espaço, do ambiente citadino e do viver urbano.

A predisposição de pensar as manifestações no campo da pintura e da arquitetura, em tempos e lugares distintos, como expressões de saberes e desejos de seus produtores, como lugares de manifestação ou registro das sociabilidades ou como referenciais da tessitura de redes de relações sociais, de trabalho, lazer, entre outras possibilidades, passou a nortear a seleção de obras a serem estudadas. Nesse período, o contato com uma bibliografia que se ocupava da história das artes de maneira fragmentada, ora destacando a técnica, ora salientando a periodicidade dos movimentos estéticos que se sucediam no tempo histórico indicavam a necessidade de uma outra abordagem.

Por certo, a ampliação do universo documental manifesta na pesquisa histórica nas últimas décadas do século XX tornou a fonte imagética muito mais recorrente. Assim, o emprego das representações pictóricas como fonte documental não podia mais ser negligenciado ou ser reduzido a mera ilustração. A valorização da fonte imagética, segundo Zélia Lopes da Silva¹, pressupunha a necessidade de se evitar as simplificações, de se enveredar pela análise iconográfica e de suplantar as barreiras do discurso historiográfico que colocava *obstáculos ao uso dessa fonte pelo historiador, uma vez que o seu ofício definia-se em torno do acontecido e não de elaborações que se inscreviam no campo das representações*². O reconhecimento da especificidade do documento artístico somado à questão da natureza das fontes históricas e sua problematização frente às questões postas pela historiografia que se convencionou chamar de “Nova História” possibilitou outras abordagens. Os desdobramentos de tais reflexões, propostos nos trabalhos de Natalie Davis, Carlos Guinzburg, Roger Chartier, Foucault, entre outros pesquisadores, implicaram na construção de diferenciadas narrativas explicativas, bem como no reconhecimento de múltiplas versões da história³. Enfim, nesse âmbito, o trato do material imagético exigia o estudo do universo conceitual das artes plásticas (e também da arquitetura), sem incorrer-se no erro de atribuir as fontes imagéticas qualquer *força messiânica*, nem tampouco colocar toda e qualquer fonte textual sob suspeição⁴.

Todo esse percurso indicava ser adequado que se reconhecesse a materialidade das obras estudadas e tal que abordagem se pautasse pelo enfoque da arte enquanto uma das dimensões da própria historicidade⁵. Jorge Coli chamava a atenção dos pesquisadores no sentido de que priorizassem a descoberta do meio cultural nos quais as obras foram produzidas, em quais pintores se inspiraram e em qual debate estético e artístico se inseriram. Nesse sentido, propunha que se colocassem de lado as noções previamente definidas e se buscasse *interrogar* as obras. No entendimento de Coli, seria *preferível tomar as telas como projetos complexos, com exigências específicas e precisas, muitas vezes inesperadas*⁶. Assim, o autor assinalava que não se tratava de optar por uma *análise ingênua* ou *culturalmente desarmada*, mas sim de perscrutar a esfera de atividades possíveis na confecção de uma obra: *afastando o véu das tiranias classificatórias*⁷.

Sem dúvida, as pesquisas concluídas nos anos 80 e 90 do século XX já apontavam para a importância de se perceber que a *totalidade histórica* poderia ser apreendida *a partir de qualquer ponto, inclusive da arte*⁸. Mas ainda persistia um enfoque historiográfico com certa dificuldade de admitir a impropriedade de se abordar uma *história da arte stricto sensu* ou a inviabilidade da incansável busca da função social ou política da arte. Não obstante, as reflexões levadas a termo por Christian Metz⁹, Jacques Aumont¹⁰ e Martine Joly¹¹ a respeito da análise da imagem e também da produção artística assinalavam que essas produções, apesar de toda a sua especificidade técnica e de sua cronologia, remetiam a uma representação do seu tempo, saberes e vontades de seus criadores, ao gosto de seus admiradores. E mais, apontavam as armadilhas das análises que reduziam a noção de imagem à de analogia. Nessa linha de argumentação, a produção artística poderia ser tomada como expressão de valores, sentidos e escolhas de indivíduos ou grupos, num determinado espaço. E mais, a arte manifesta por meio da composição de imagens revelava-se como uma forma de linguagem capaz de confidenciar um pouco sobre a maneira como os seres humanos relacionavam-se entre si e com temáticas pertinentes ao seu cotidiano, a sua religiosidade e a sua necessidade de perpetuar existência humana.

Dessa maneira, tornava-se impossível ignorar que os documentos pictóricos, como resultados interativos do contexto em que emergiram, expressavam tendências estéticas e os desejos de seus produtores. Mas, um outro problema despontava: na prática a análise do projeto artístico não poderia restringir-se aos seus aspectos formais. A proposta encerrada nesses documentos mostrava-se muito mais complexa do que a análise do estilo ou da escola ao qual se mantinham vinculados os pintores ou arquitetos responsáveis pelas obras estudadas podiam revelar. Fazia-se necessário enveredar pelo conteúdo objetivo da obra, analisar sua intencionalidade plástica, a carga subjetiva de suas formulações e sua inserção sócio-cultural. Talvez, dessa maneira, fosse possível perceber os artistas como cronistas das sociabilidades humanas, como homens do seu tempo.

Nessa direção, tanto a pinturas como os conjuntos arquitetônicos passaram a ser observados como suportes da memória social capazes de evidenciar imagens do poder e da ordem pública, necessidades básicas da dinâmica sócio-econômica, modos de viver que incluem a economia doméstica, as relações sociais, as formas de lazer e de convivência, as paixões e as dores humanas. Flagrantes da vida surgiam nos registros da urbs, nos seus vínculos com a memória individual, constituinte de interfaces da memória coletiva¹². Por certo, tais imagens apontavam interconexões entre a memória individual do pintor e da memória coletiva preservada e perfilhada como parte integrante de uma identidade cultural e do patrimônio histórico de uma comunidade.

Contornado o problema do ensino da história das manifestações artísticas e das opções estéticas expressas nas obras, restava compreender melhor de que maneira os lugares da cidade poderiam remeter ao estudo das transformações da paisagem e à questão das

sociabilidades. Sandra Jatahy Pesavento, em *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano*¹³, abalizou possíveis saídas para os impasses metodológicos então enfrentados. A autora salientava que gravuras, desenhos e fotografias que tematizavam os vários lugares e espaços originais da cidade de Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre, em meados do século XIX e inícios do XX, remetiam ao imaginário urbano inserido no processo de modernização citadina experimentado naqueles anos.

Além disso, a pesquisa realizada chamava a atenção para a Paris dos anos de 1739 a 1876, aos sobrados sombrios da Rue Marmousets, Pirouette e de la Colombe – hoje desaparecidas em função das reformas urbanas. Outras imagens revelavam paisagens de Porto Alegre (no início do século XX) e do Rio de Janeiro (na segunda metade do século XIX). O mercado público, as praças e as ruas da capital gaúcha eram flagrados em sua modesta suntuosidade por fotógrafos desconhecidos. A modernidade da Avenida Central da cidade carioca, com seus suntuosos palacetes, se justapunha aos registros de moradias populares (como os cortiços) e da destruição de morros da cidade – cenas captadas pelas lentes das câmeras de Victor Frond, Marc Ferrez e Augusto Malta.

A abordagem manifesta no referido livro recusava a simples descrição das imagens da cidade, ele traçava um quadro histórico fundamental para se entender a dinâmica urbana, explicitada nas singularidades arquitetônicas e no traçado das ruas de cada um dos espaços urbanos referidos, registrados nas fotografias, nos cartazes, nos selos, nas pinturas, nos desenhos e nas caricaturas. Todo esse material visual produzido, segundo Sandra Pesavento, tinha *o potencial de remeter (...), tal como a literatura, a um outro tempo*. Dessa maneira, a autora argumentava que o espaço citadino, *na sua materialidade imagética*, delineava-se como *um dos suportes da memória social da cidade*¹⁴.

Experiências de pesquisa anteriormente realizadas no campo da cultura também apontavam para o fato de que as mensagens evocadas nas imagens preservadas e nas manifestações artísticas constituíam representações que identificavam experiências vividas pelos habitantes da cidade¹⁵. Todos esses indicativos, somados aos resultados positivos do Projeto Portinari, levado a termo por João Cândido Portinari, no Rio de Janeiro, nas décadas de 1980 e 1990, estimularam a formulação da proposta de levantamento, pesquisa e organização de informações pertinentes a obra de artistas que tomaram a cidade de Maringá e as formas de expressão de seus habitantes como temas de suas pinturas.

O audacioso empreendimento de João Cândido Portinari buscou reunir o legado de cerca de 4.600 pinturas, desenhos e gravuras de seu pai, falecido em 1963. Tratava-se de obras segregadas em coleções particulares, em salas de visitas residenciais ou conjuntos arquitetônicos civis e religiosos dispersos no continente europeu e americano. Essa proposta constituía um nítido exercício da interdisciplinaridade, uma interação entre a ciência e a tecnologia que permitia criar e adaptar metodologias adequadas à recuperação de parte da obra de Portinari, reunindo documentos relativos à sua confecção, à vida e à época em que

viveu o pintor. O acervo reunido conta com fotografias, filmes e recortes de periódicos (cerca de 10 mil), monografias e livros, textos de cunho memorialista e 6 mil correspondências, inclusive as cartas enviadas por Portinari para Mário de Andrade, cedidas pelo Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Além disso, o projeto previa um programa de depoimentos de pessoas que conviveram com Portinari, compartilharam seus anseios e seus propósitos. Foram colhidos 72 depoimentos, num total de 130 horas de gravação, entre amigos, parentes e contemporâneos de pintor¹⁶. O levantamento realizado levou a equipe do Projeto Portinari a percorrer todo o território brasileiro e cerca de vinte países das três Américas, da Europa e do Oriente¹⁷.

Esse trabalho pioneiro figurou como atestam os artigos publicados na imprensa¹⁸, como um importante recurso para utilização de *processos digitais e tecnologia de informação* na recuperação e disponibilização de obras de arte. Assim, o referencial teórico acima indicado e os resultados positivos de projetos voltados para o propósito de tornar a obra de arte mais acessível, bem como a ausência de estudos sistematizados sobre a produção artística na cidade de Maringá estimularam a formulação desse projeto que foi apresentado como atividade de pesquisa, justificada no regime de dedicação exclusiva na Universidade Estadual de Maringá, em 2003. Posteriormente, a mesma proposta, adequada aos requisitos exigidos para o financiamento da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná teve seu mérito reconhecido e aprovado o financiamento no período de doze meses¹⁹.

O projeto de pesquisa “A moderna Maringá nas representações pictóricas dos artistas da cidade” foi contratado pela Fundação Araucária através do Edital 01/2004 – Apoio a Infra-Estrutura de CT&I para Jovens Pesquisadores (Recém-Doutores). Trata-se de um desdobramento do projeto: “Imagem e Cidade - Representações pictóricas de Maringá” que visa levantar imagens pictóricas e fílmicas que caracterizem o processo de urbanização da cidade de Maringá, no Estado do Paraná. A pesquisa referida, no entanto, em função dos limites de prazo para sua realização se devotou ao levantamento, catalogação e digitalização apenas dos registros pictóricos da cidade entre 1940 e 1990.

Além das celeumas que envolvem o estudo das artes, nos últimos anos as diversas temáticas que abrangem a cidade têm despertado, sob os mais distintos enfoques, o encantamento de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. O estudo sistemático de pinturas cujos referenciais se ocupam de representações do mundo ocidental também têm indicado certo fascínio dos artistas no tocante ao registro das paisagens urbanas. Assim, observa-se que homens e mulheres, personagens do cotidiano, integrantes da natureza citadina ou campestre surgem representados por meio dos elementos da linguagem visual. Linhas, cores, volumes e formas sob o comando dos sentidos de artistas que ousaram captar as imagens de seu tempo, recriam lembranças, memórias, ausências ou utopias. Essas composições repletas de referenciais sócio-culturais revelam ainda as intenções de seus

criadores, as tramas da técnica pictórica e os segredos da arte. Produções que, sejam elas, *naifs* ou acadêmicas, conjugam a imaginação do artista, suas lembranças e vivências, mas, comportam imagens da cidade em suas múltiplas facetas.

Nessa linha de abordagem, o projeto de pesquisa “A moderna Maringá nas representações pictóricas dos artistas da cidade” tem visado o levantamento de representações pictóricas que sinalizam modificações na paisagem e modos de ver a cidade, entre 1940 e 1990. Nesse sentido, essa pesquisa remete, necessariamente, à ação da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, fundadora da cidade. Essa empresa confiou ao urbanista e arquiteto Jorge de Macedo Vieira um planejamento da cidade que optou por seguir o padrão das chamadas “cidades jardins” inglesas e cujo traço característico assenta-se na projeção de espaços públicos abertos, como praças e parques e cuja inspiração urbanística remetia-se ao trabalho do inglês Ebenezer Howard²⁰. Essa concepção de planejamento urbano ia além da projeção de *jardins* e *espaços abertos* na área urbana, previa um método racional e ordenado do crescimento citadino capaz de promover o *equilíbrio* e a *autonomia* entre ambos, sem, no entanto, comprometer a unidade do conjunto.

Ao longo de sua história, Maringá seria conhecida como uma cidade-modelo em termos de indicadores da qualidade de vida e, durante algum tempo, foi nomeada “Cidade Verde”, um símbolo da deferência à natureza²¹. Mas, as origens da cidade remetiam a um passado de profundo desrespeito e destruição do ecossistema existente na região, como assinalavam os estudos de Zueleide Casagrande de Paula²² e José Henrique Rollo Gonçalves²³. Ao contrário do que se poderia supor Maringá não foi concebida como um oásis permeado por jardins e árvores frondosas retratadas em inúmeras obras dos pintores e artesãos locais. Essa representação da cidade começa a ser acalentada a partir dos anos 80, do século XX, quando a árvore foi alçada a condição de símbolo da preservação ambiental. A profusão desse imaginário iria ser reforçada por meio da promoção da identidade entre a comunidade e as questões relativas ao meio ambiente, levadas a termo pela municipalidade entre as décadas de 1980 e 90. Essa mudança de enfoque na relação entre os habitantes da cidade e imagem construída acerca de Maringá interessava particularmente a pesquisa intrigada com a percepção de um dado imaginário da população, ora assinalado nas pinturas dos artistas locais ora questionado nas imagens da grandiosidade do conjunto urbano edificado.

O projeto previa algumas etapas de realização, entre as quais se destacam: 1-um amplo embasamento teórico voltado para compreensão do tema das cidades e das culturas, bem como, o aprofundamento do estudo de procedimentos metodológicos mais adequados para trato das fontes pictóricas; 2- a sistematização dos artistas da cidade de Maringá que se ocuparam da paisagem urbana e registraram através de suas tintas e cores as mutações desse espaço; 3- a realização de entrevistas, coleta de dados sobre a vida e a obra dos referidos; 4- o levantamento temático das obras selecionadas, registro fotográfico das telas e digitalização das mesmas; 5- a organização do material reunido num banco de dados; 6- a disponibilização das

imagens pictóricas no acervo do Programa de Estudos e Pesquisas do Espaço Urbano (PEPEU)²⁴.

Todavia, o maior desafio da pesquisa assentava-se no levantamento e registro das produções pictóricas por meio da captação fotográfica. A ausência de ambientação de áreas adequadas ao armazenamento de fotografias nos laboratório de apoio à pesquisa, a dificuldade de investimento no treinamento de técnicos necessários para o manuseio do material levantado, a degradação comum às transparências coloridas e documentos, acelerada pela manipulação dos pesquisadores (mesmo a dos mais cuidadosos), pela ação silenciosa dos fatores climáticos associados ao calor, a umidade e luz, além dos de poluentes atmosféricos cada vez mais agressivos, assinalava a necessidade de se tentar driblar os limites da organização de um acervo de imagens fotográficas das pinturas levantadas.

Além da axial questão do acondicionamento dos registros fotográficos, uma das maiores preocupações assentava-se na preservação dos matizes de cores originais das telas, um dos aspectos fundamentais na análise das obras tomadas como objeto de estudo e pesquisa. Esse impasse ainda não superado tende a ser parcialmente resolvido mediante o levantamento e sistematização de leituras que se ocupam de discussões acerca da preservação de imagens fotográficas e das experiências relatadas sobre o enfrentamento desse problema. A par do que as práticas do Projeto Portinari indicavam, foi adotada a idéia de preservar as fotografias do acervo selecionado por meio de imagens digitalizadas, cujo armazenamento seria efetivado através de meios óticos de comprovada permanência²⁵. Muito mais complexa seria a tentativa de alcançar um controle cromático preciso. Esse problema também seria parcialmente resolvido mediante a possibilidade de correção da cor apresentada pelos originais no momento em que as telas fossem digitalizadas.

As primeiras imagens foram captadas por meio de máquinas fotográficas convencionais²⁶. Posteriormente, esse material foi scaneado, todavia, as dificuldades não se mostravam de fácil superação. Os scanners disponíveis na Universidade, além de raros, não apresentavam alta resolução e profundidade cromática, capazes de registrar os matizes e as nuances das pinturas selecionadas. Os especialistas da área recomendam que o ideal no caso da condensação da imagem pictórica seria que cada slide conseguisse captar cerca de 100 pontos por milímetro. Muito longe do ideal, as primeiras obras reunidas ficaram a mercê da tecnologia possível.

Foram utilizados scanners e programas de armazenamento da imagem que exigiam muitos bytes, questão que colocava em pauta outra questão a ser resolvida: o da dimensão dos arquivos. Entretanto, o acelerado desenvolvimento no campo das tecnologias de informação rapidamente ofereceu soluções passíveis de aplicação nesse projeto. Atualmente, as imagens têm sido captadas através de máquinas digitais que permitem uma revisão imediata do foco da imagem selecionada, condições de iluminação, entre outras facilidades.

Cabe ressaltar que o exercício da pesquisa tem ora mostrado a necessidade de avanços, ora de revisões das práticas empiristas. Em termos práticos, a captura digital das imagens tem se mostrado mais apropriada, especialmente no tocante à fidelidade dos matizes de cor das telas registradas por meio das lentes da câmera. A catalogação das obras e a recuperação das informações pertinentes ao processo criador têm se realizado por intermédio de entrevistas com os próprios artistas que relatam as condições de sua produção e intencionalidade plástica. Além disso, as obras são mensuradas e datadas com vistas à formação de um banco de dados multimídia que permita a consulta dos interessados (docentes, discentes da universidade e da comunidade maringense)²⁷.

Ao longo desses 24 meses de pesquisa, a contar dos primeiros passos ensaiados no projeto original, a equipe do projeto tem se deparado com produções de vídeo que também apontam o processo de transformação da paisagem de Maringá. Esses vídeos, entendidos como uma outra forma de narrativa imagética também deverá constituir um acervo de imagens em movimento que reúnem depoimentos dos habitantes que se dirigiram para a cidade na época da ocupação do Norte do Paraná, canções, poemas e relatos da população a respeito das formas de convívio nesse espaço citadino. Parte dessas imagens integra entrevistas e depoimentos coletados num projeto de recuperação da memória dos “pioneiros” de Maringá que se encontra condicionada no Centro de Documentação do Teatro Regional Calil Hadaad, por uma iniciativa da Secretaria de Cultura do Município datada da década de 1980. As apreensões da cidade expressas nessas imagens indicam várias possibilidades de interpretação, uma vez que, foram produzidas em função de determinados interesses locais. Algumas apresentam nítido cunho político, outras buscam fixar representações imaginárias do passado recente cuja baliza assenta-se no resgate da idéia de uma “natural” tendência à modernidade e ao desenvolvimento da região, potencializando as possibilidades de crescimento econômico e social para o futuro próximo²⁸.

A relevância do projeto tem se evidenciado na medida em que se reconhece que as transformações urbanas têm provocado mutações nesse espaço que chegam a apagar os traços da história de uma população que para se dirigiu em busca do sonho do “eldorado”, da riqueza e da prosperidade. Mais do que isso, se forem consideradas as assertivas no sentido de que a preservação da memória coletiva e a conquista da cidadania tangenciam a defesa dos bens culturais e que estes constituem recursos fundamentais para o desenvolvimento da população de determinada região, certamente, perceber-se-á a importância de se manter viva a historicidade das imagens da cidade registradas através da produção pictórica, preservando a memória coletiva e individual expressa por meio do traçado, das cores e das opções estéticas de cada pintor, em cada obra produzida.

Nesses termos, o estudo da produção pictórica é considerado contribuição destacada no âmbito da ampliação da percepção e da necessidade de preservação dos bens culturais, que em última instância conjugam as manifestações que vinculam o ser humano ao seu

passado, quer no plano coletivo ou individual, quer no público ou privado, e não apenas pelos objetos do passado, histórica e oficialmente reconhecidos. Nesse horizonte, se reforça a necessidade imperiosa de tomar o estudo dos bens culturais de uma dada região como um dos primeiros passos para a posterior execução de projetos de preservação mais ambiciosos no sentido do investimento em pesquisas que promovam o desenvolvimento e enriquecimento identitário das populações locais.

Em síntese, a opção pelo levantamento de representações pictóricas que alguns artistas fizeram sobre o espaço urbano de Maringá busca evidenciar que tais imagens representam parte significativa da memória social urbana da região. E, como tal, revelam não apenas o repertório cultural desses produtores, mas também as transformações da paisagem urbana no decorrer do processo de ocupação até os anos finais do século vinte, quando a cidade completa mais de meio século de existência. Essas pinturas tomadas como documentos transformados em fontes da pesquisa histórica devem ser indagadas e percebidas no contexto de suas próprias materialidades, portanto, caberá ao historiador atuar como um detetive artiloso, parafraseando Guinzburg²⁹, capaz de decodificar através de seu desempenho, o fascínio exercido pelas imagens, sem negligenciar a percepção de suas conexões com o social e a contextualização de suas escolhas estéticas, apreendendo a diversidade explicativa que a obra de arte possibilita.

Como bem o lembram Gombrich³⁰ e Jorge Coli³¹, ao pesquisador caberá decifrar os signos apresentados nas obras, entender o repertório cultural de seu produtor buscando compreender onde e como esses artistas viveram, quais as intenções manifestas por intermédio dos traços projetados, volumes ou cores utilizadas. E ainda, como afirmou Sandra Pesavento, adquirir a perspicácia de “enxergar diferente”. Os historiadores, segundo a autora, *vêm o mundo com os olhos no passado*. Esse olhar seria então *capaz de presentificar uma ausência, vendo o que outros não vêem*. E mais, os historiadores seriam *capazes de buscar a palavra onde imperava o silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência*. Pesavento salienta ainda que essa não deva constituir *uma tarefa isolada ou solitária*, guardada a sete chaves pelo historiador *como um tesouro, uma visão mágica de uma temporalidade escoada*. *Atribuindo-se a responsabilidade da narrativa sobre o passado, o historiador assume também a tarefa de administrar ou mesmo construir a memória coletiva, esta que brota de um processo, social e histórico, de armazenamento de lembranças partilhadas por uma comunidade*³².

Sem dúvida, os historiadores de ofício também produzem representações do passado que conjugam um esforço de pesquisa documental, de reconstrução imaginária ou não de uma memória individual ou coletiva de lugares, vivências e sociabilidades. Não obstante, aqueles que visam empreender a “leitura das obras de arte” que se ocuparam do registro de diferentes lugares da cidade, certamente deparar-se-ão com fontes riquíssimas de representação da memória e da história de seu tempo. Talvez, o próprio artista, assim como o historiador, embora utilizando um instrumental diferenciado, atue como um viajante no tempo, como um

observador assíduo capaz de resgatar lembranças, reter imagens de sua infância ou juventude, e ainda, recriar paisagens que observou em registros fotográficos que não existem mais e que ele considera importante preservar, lugares da cidade ou da região que foram demolidos pelas imposições do planejamento urbanístico moderno ou simplesmente pelo crescimento imobiliário.

Enfim, o desenvolvimento do projeto “A moderna Maringá nas representações pictóricas dos artistas da cidade” faz aflorar desafios que precisam cotidianamente ser superados, mas que reafirmam cada vez mais a relevância do trabalho empreendido, convidando a novas experiências e exigindo constatações aperfeiçoamento técnico e metodológico.

Notas

-
- ¹ Cf. SILVA, Zélia L. Os dilemas da pesquisa: as fontes oficiais e a imagética. In: DI CREDDO, Maria do Carmo S. (coord.) **Fontes históricas: abordagens e métodos**. Assis/SP: Edunesp, 1996.
- ² Cf. SILVA, Zélia L.. **A República dos Anos 30: a sedução do moderno**. Londrina: Editora da UEL, 1999, p. 43.
- ³ Cf. CARDOSO, C. F. e VAIFAS, R. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- ⁴ Cf. DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. História e arte, história das artes, ou simplesmente história? In: **Simpósio Nacional da Associação Nacional de História / História: fronteiras / Associação Nacional de História**. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999.
- ⁵ A leitura das imagens sob diferenciados enfoques podem ser observados nas seguintes obras: FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. In: *Dossiê: arte e linguagens*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: Anpuh/Humanitas Publicações, vol. 18, no. 35, 1998 e PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad, Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ⁶ Cf. COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 375.
- ⁷ Idem, ibidem, p. 376.
- ⁸ Cf. FAGUNDES JR., Carlos E. Uchôa. **O beijo da história**. Picasso como emblema da contemporaneidade. São Paulo: Editora 34. 1996, p. 13.
- ⁹ Cf. METZ, Christian. Au-de-là de l'analogie, l'image. In: **Communications**, n. 15. Paris: Seuil, 1970.
- ¹⁰ Cf. AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo- Campinas: Papyrus, 1999.
- ¹¹ Cf. JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- ¹² Cf. HALBAWCHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p. 13-17.
- ¹³ Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- ¹⁴ Idem, ibidem, p. 16.

- ¹⁵ PELEGRINI, Sandra de C. A. Cultura y Patrimonio Histórico. Estrategias de conservación y rehabilitación del paisaje urbano y centros históricos latinoamericanos. In: **Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos**. México: CCyDEL- Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- ¹⁶ Entre os depoentes destacam-se Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Luis Carlos Prestes, Afonso Arinos, Raul Bopp, Antônio Callado, Maria Clara Machado, Pietro Maria Bardi, José Olympio, entre outros. Cf. PORTINARI, João Cândido. Projeto Portinari. In: **Estudos Avançados**, São Paulo: IEA – USP, 2000, vol. 14, no. 38, p. 373.
- ¹⁷ Idem, ibidem, p. 373.
- ¹⁸ Refiro-me especialmente ao artigo “Portinari no computador”, publicado pela revista **Isto é**, em 20 de julho de 1983.
- ¹⁹ O projeto classificado na Chamada Pública 05-2003 foi contratado com financiamento previsto em quatorze mil e quatrocentos e quarenta e quatro reais, concedidos em duas parcelas. Esse montante está sendo canalizado para aquisição de material bibliográfico e equipamentos para o Laboratório de Apoio à Pesquisa e Documentação Imagética (LAPDI) e para o Programa de Estudos e Pesquisas do Espaço Urbano (PEPEU), ambos vinculados ao Programa de Pós-graduação em História e ao Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá – CCH - UEM.
- ²⁰ O projeto de Howard buscava superar o problema do *congestionamento* das metrópoles inglesas, nos anos finais do século XIX. Portanto, de modo geral as ações voltadas para o planejamento urbano propunham o redimensionamento das diferenças espaciais entre o campo e a cidade, de maneira a superar certa estagnação vivenciada por ambas as áreas, nos anos finais do século XIX, na Inglaterra. Segundo os especialistas da área, a singularidade desse projeto assentava-se na tentativa de ordenar os órgãos existentes da cidade, mediante o *princípio da limitação orgânica e do crescimento controlado*. Esse referencial estético superaria as barreiras continentais européias, tornando-se modelo urbanístico recorrente em algumas cidades da América do Norte e do Sul. Cf. BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- ²¹ Sobre o processo de ocupação e urbanização da cidade de Maringá, consultar os seguintes volumes: DIAS, Reginaldo Benedito e GONÇALVES, José Henrique Rollo (orgs.). **Maringá e o norte do Paraná: estudos de história regional**. Maringá: EDUEM, 1999; LUZ, France. **O fenômeno urbano numa zona pioneira**. Maringá. Maringá: Prefeitura Municipal de Maringá, 1997 e REGO, Renato Leão. **O desenho Urbano de Maringá e a Idéia de Cidade-Jardim**. Acta Scientiarum, Maringá, v. 23, n. 6, p. 1569-1577, 2001.
- ²² Cf. PAULA, Zueleide Casagrande de. O verde que se quis. **Cadernos de Metodologia e Técnica de Pesquisa (7)**: Revista anual de metodologia de Pesquisa/Suplemento História. Maringá: UEM, 1996.
- ²³ Cf. GONÇALVES, José Henrique R. Trabalhando com fontes orais. Reflexões a partir de uma pesquisa em andamento: “caboclo” e “pioneiros” em Maringá (1937-1953). **Caderno de Metodologia do Departamento de Fundamentos da Educação**. Maringá: UEM, 1991.
- ²⁴ O LAPDI constitui um projeto de ensino que busca fomentar a pesquisa com a documentação imagética desde 1991. O PEPEU é um programa voltado para o estudo e pesquisas sobre o espaço citadino, fundado em 2003. Ambos estão instalados no Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da UEM (bloco H 35 – sala 24 – térreo - UEM).
- ²⁵ No caso do Projeto Portinari, a questão da fidedignidade das cores dos originais foi redimensionada mediante a adoção de escalas-padrão de cores e de cinzas fornecidas pela empresa Kodak, parceira do projeto. A intenção dessa escolha assentava-se na possibilidade de que no *futuro, essas informações, fixadas em transparência colorida, pudessem ser transformadas em algoritmos de correção cromada*, pois no final da década de 1970 e início dos anos 80, o projeto não tinha acesso a *scanners de alta resolução e profundidade cromática, capazes de registrar todas as nuances da obra de um artista*. F. PORTINARI, João Cândido. Op. cit, p. 376-377.
- ²⁶ Foram utilizadas as câmeras Yashica Manual (zoom lens 2000N) e Canon Eos (500n).
- ²⁷ Inicialmente foi utilizada uma câmera digital Samsung – Dimigax 101 (1.3 Mega Pixels, 2x Digital Zoom, 1.6” Color TFT LCD Monitor, Multiple Language Support), atualmente as imagens estão sendo captadas

por meio da Câmera Digital Sony Cyber-Shot DSC-P52, resolução de 3.2 mega pixels Memory Stick de 16Mb – Zoom Optico de 2x e Zoom Inteligente Digital (6.4x con VGA). Até o momento foram reunidas 248 imagens, entre telas (óleo, acrílico e aquarela) e afrescos.

²⁸ Até um desenho animado assinado por Maurício de Souza foi produzido com vistas a reforçar a imagem de Maringá como um oásis de prosperidade no Estado do Paraná. Essa produção protagonizada pela personagem Ingazinho e a Turma da Mônica apresenta uma nítida intenção didática que busca educar a população a partir das faixas etárias vinculadas ao ensino fundamental e reforçar a imagem de Maringá como “Cidade Verde”, lugar de excelente qualidade de vida.

²⁹ GUINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

³⁰ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC Editora, 1993.

³¹ COLI, Jorge. Op. cit.

³² PESAVENTO, Sandra. Op. Cit.