

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

EDENISE DE FÁTIMA BITTENCOURT

UM OLHAR SOBRE GILDA BELCZAK
E O CONTEXTO ARTÍSTICO DE CURITIBA NA DÉCADA DE 1960

CURITIBA

2026

EDENISE DE FÁTIMA BITTENCOURT

UM OLHAR SOBRE GILDA BELCZAK
E O CONTEXTO ARTÍSTICO DE CURITIBA NA DÉCADA DE 1960

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Teoria e Crítica em Artes Visuais

Orientação: Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR com créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bittencourt, Edenise de Fátima

Um olhar sobre Gilda Belczak e o contexto artístico de Curitiba na década de 1960 / Edenise de Fátima Bittencourt. -- Curitiba-PR, 2026.

238 f.: il.

Orientador: Paulo Roberto de Oliveira Reis.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Gilda Belczak. 2. Modernismo em Curitiba. 3. Arte em Curitiba. 4. Anos 1960. 5. Gravura em Metal. I - Reis, Paulo Roberto de Oliveira (orient). II - Título.



TERMO DE APROVAÇÃO

Edenise de Fátima Bittencourt

Um Olhar sobre Gilda Belczak e o Contexto Artístico de Curitiba na Década de 1960

Dissertação apresentada e aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 15 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof.^a Dr.^a. Rosane Kaminski

Membro Avaliador | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - UFPR

Prof.^a Dr.^a. Katiucya Perigo

Membro Avaliador | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

Para minha mãe

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação foi possível graças ao apoio, à generosidade e à presença de pessoas fundamentais ao longo de todo o percurso.

À minha família, que sempre constituiu meu alicerce e fonte primordial de apoio, deixo meu profundo agradecimento.

À minha companheira Danielle Konrad, expresse minha sincera gratidão pelo apoio incondicional, pela escuta atenta e pela presença afetuosa nos momentos de desafio e conquista. Sua compreensão e incentivo foram essenciais para a concretização deste trabalho.

Ao meu orientador, Paulo Reis, agradeço pela pelo estímulo constante à reflexão crítica, fundamentais para o amadurecimento teórico e metodológico desta pesquisa.

À professora Katiúscia Périgo, devo a sugestão inicial que deu origem a esta pesquisa, ainda no âmbito do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), durante a graduação em Museologia (2019–2022).

Aos professores Rosane Kaminski e Artur Freitas, agradeço pela presença constante, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação e pelo acompanhamento atento ao longo do processo, oferecendo revisões, sugestões e aportes fundamentais para a consolidação desta escrita.

À Vera Belczak, da família de Gilda Belczak, manifesto meu sincero agradecimento pela confiança e generosidade ao compartilhar documentos, memórias e informações, contribuindo de forma decisiva para a preservação da história e do legado da artista.

À artista Estela Sandrini, agradeço pela entrevista concedida e pela partilha de suas memórias e reflexões, que enriqueceram significativamente a

compreensão do contexto artístico e das relações que envolveram Gilda Belczak.

Às minhas amigas de caminhada nesse trajeto — Stely Marchesini, Vania Andrade, Rita Vaz e Simone Landal —, agradeço pelo apoio nos momentos difíceis e pelas alegrias compartilhadas ao longo deste intenso processo de escrita.

A Lara Busnardo e Natalia Lucena, agradeço pela colaboração na revisão e no aprimoramento das imagens que integram esta dissertação.

Por fim, estendo minha gratidão a todos que, de diferentes maneiras, contribuíram para a realização deste estudo e para a valorização da memória artística de Gilda Belczak.

“A memória é uma escrita que não cessa”

Hélène Cixous

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEP	Colégio Estadual do Paraná
CJAP	Centro Juvenil de Artes Plásticas
EMBAP	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
FAAP	Fundação Alvares Penteado
IEP	Instituto de Educação do Paraná
MAA	Museu Alfredo Andersen
MAC/PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	Museu de Arte do Paraná
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MCAA	Museu Casa Alfredo Andersen
MGCC	Museu da Gravura Cidade de Curitiba
MGV	Museu Guido Viaro
MON	Museu Oscar Niemayer
SPBA	Salão Paranaense de Belas Artes
SPAC	Salão Paranaense de Arte Contemporânea
UFPR	Universidade Federal do Paraná

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Retrato de Gilda Belczak sem data.....	21
Figura 2: Guido Viaro, <i>Cabeças</i> , 1950. Água-forte sobre zinco, 30,7 x 30 cm.	28
Figura 3: Fernando Calderari, <i>Sem Título</i> , 1963. Água-forte/Água-tinta, 20 x 12,8 cm.	28
Figura 4: Guido Viaro, <i>Pobre Descansando</i> , 1950. Água-forte.	32
Figura 5: Gravura de Poty Lazzarotto. Década de 1940. Água-forte, 25,1 x 36,2 cm.	33
Figura 6: Loio Pérsio, <i>Ilustração para Zaratustra</i> , 1978. Desenho em tinta esferográfica, 27 x 17,6 cm.	41
Figura 7: Antonio Arney, <i>Sem Título</i> , óleo sobre tela, 567 x 454 cm.	41
Figura 8: Fernando Veloso, <i>Composição em Castanho</i> , óleo sobre tela.....	42
Figura 9: João Osório Brzezinski, <i>Mancha 9</i> , 1963. Desenho Nanquim e aguada sobre papel, 50 x 70,3 cm.	42
Figura 10: Retrato dos pais de Gilda Belczak, sem data.....	44
Figura 11: Retrato de Gilda Belczak e seu irmão Leopoldo, sem data.	45
Figura 12: Retrato de Fernando Calderari.....	46
Figura 13: Embarcando para a Bienal de São Paulo em 1961.....	47
Figura 14: Recorte do Jornal Diário Popular, 22 nov. 1968.	48
Figura 15: Recorte do Jornal Diário Popular, 22 nov. 1968.	48
Figura 16: Retrato de Guido Viaro.....	49
Figura 17: Guido Viaro, <i>As Marias</i> . Gravura, 1952.....	53
Figura 18: Gilda Belczak, <i>Sem Título</i> , 1969. Gravura em ponta seca, 25,2 x 17,7 cm.	53
Figura 19: Diploma do curso primário do Colégio da Divina Providência, 1955.	56
Figura 20: Boletim do Colégio Estadual do Paraná, 1959.....	56
Figura 21: Lembrança do Curso Normal do Instituto de Educação do Paraná, 1961.	57
Figura 22: Diploma de Normalista do Instituto de Educação do Paraná, 1962.	57

Figura 23: Cerimônia de formatura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.....	58
Figura 24: Desenho de Gilda Belczak no Convite de Formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.	58
Figura 25: Detalhes do convite de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.....	59
Figura 26: Detalhe do convite de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.....	59
Figura 27: Gilda Belczak, Cavalos. Desenho em nanquim sobre papel, 1965.	60
Figura 28: Diploma do Prêmio de “Medalha de Ouro em Desenho”, conferido pelo Salão Paranaense em 1965.	60
Figura 29: Gilda Belczak, Cartão de Natal, 1965. Gravura em metal.....	61
Figura 30: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data. .	62
Figura 31: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data. .	63
Figura 32: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data. .	63
Figura 33: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data. .	64
Figura 34: Ateliê Poty Lazarotto, detalhe.....	64
Figura 35: Ateliê Poty Lazarotto.	65
Figura 36: Ateliê Poty Lazarotto.	65
Figura 37: Ateliê Poty Lazarotto.	66
Figura 38: Ateliê Poty Lazarotto.	66
Figura 39: Ateliê Poty Lazarotto.	67
Figura 40: Ateliê Poty Lazarotto.	67
Figura 41: Ateliê Poty Lazarotto.	68
Figura 42: Retrato de Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.....	68
Figura 43: Retrato de Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.....	69
Figura 44: José Assumpção Souza e Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.	69
Figura 45: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho de nanquim sobre papel.	74
Figura 46: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Gravura em ponta seca.....	75
Figura 47: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho de nanquim sobre papel.	76
Figura 48: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, gravura em água-forte.....	80

Figura 49: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, entalhe em madeira, 44 X 57 cm.	81
Figura 50: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, gravura em água-forte e água-tinta.	81
Figura 51: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, desenho com nanquim sobre papel, 48 x 65 cm.	82
Figura 52: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, pintura a óleo, 40 x 50 cm.	82
Figura 53: Gilda Belczak, <i>Cavalos</i> , 1965. Desenho em nanquim sobre papel, 32 X 47 cm.	83
Figura 54: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, gravura em ponta seca.	83
Figura 55: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	84
Figura 56: Desenho de Gilda Belczak, 1966.	84
Figura 57: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.	85
Figura 58: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com lápis e nanquim sobre papel.	85
Figura 59: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	86
Figura 60: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	87
Figura 61: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	88
Figura 62: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	89
Figura 63: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho em nanquim sobre papel.	89
Figura 64: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.	90
Figura 65: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.	90
Figura 66: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.	91
Figura 67: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.	92

Figura 68: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	93
Figura 69: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , 1967. Desenho com caneta esferográfica e nanquim sobre papel.	94
Figura 70: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	94
Figura 71: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim sobre papel.	95
Figura 72: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	96
Figura 73: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	96
Figura 74: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	97
Figura 75: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data, Desenho com caneta esferográfica.....	98
Figura 76: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim.....	99
Figura 77: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	99
Figura 78: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	100
Figura 79: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	100
Figura 80: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	101
Figura 81: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	101
Figura 82: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	102
Figura 83: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	102
Figura 84: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim.....	103
Figura 85: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	104

Figura 86: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim sobre papel.	104
Figura 87: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	105
Figura 88: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim.	105
Figura 89: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	106
Figura 90: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	107
Figura 91: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	108
Figura 92: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	108
Figura 93: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	109
Figura 94: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	109
Figura 95: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com nanquim.	110
Figura 96: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica.....	110
Figura 97: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho em nanquim.	111
Figura 98: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Gravura em água-forte e água-tinta.	112
Figura 99: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	113
Figura 100: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Pintura com Aquarela.	114
Figura 101: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	115
Figura 102: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.....	115
Figura 103: Gilda Belczak, <i>Cavalos</i> , sem data. Desenho com grafite.....	116
Figura 104: Gilda Belczak, <i>Cavalos</i> , sem data. Desenho com grafite.....	116
Figura 105: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	117

Figura 106: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	118
Figura 107: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	119
Figura 108: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	120
Figura 109: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	121
Figura 110: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.	122
Figura 111: Gilda Belczak, <i>Cavalos</i> , 1965. Técnica: nanquim sobre papel. 32,4 x 46,8 cm.	123
Figura 112: Gilda Belczak, <i>sem título</i> , 1969. Gravura em metal com ponta seca. 25,1 x 17,5 cm.	125
Figura 113: Texto datilografado de Gilda Belczak. Sem data. Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.	132
Figura 114: Recorte de jornal com texto de Icléia Guimarães Rodrigues.	134
Figura 115: Retrato fotográfico de Gilda Belczak com boneco, sem data.	136
Figura 116: Retratos fotográficos de Gilda Belczak com fantoches, sem data.	136
Figura 117: Teatro de Fantoches, fotografia sem data.	137
Figura 118: Gilda Belczak, <i>Bonecos do Teatrinho do Saci</i> , 1969. Materiais diversos.	139
Figura 119: Gilda Belczak, Onça da peça " <i>A onça e o Macaco</i> ", 1969.	140
Figura 120: Gilda Belczak, <i>Lobo</i> . Teatrinho do Saci, 1969.	140
Figura 121: Gilda Belczak, <i>Macaco da Peça "A Onça e o Macaco"</i> , 1969. Materiais diversos.	141
Figura 122: Recorte do Jornal "Estado do Paraná", 1 jul. 1969.	143
Figura 123: Recorte do Jornal "Tribuna do Paraná", 1 jul. 1969.	143
Figura 124: Recorte do Jornal "Estado do Paraná", 1 jul. 1969.	144
Figura 125: Recorte do Jornal "Diário do Paraná", 3 jul. 1969.	144
Figura 126: Recorte do Jornal "O Diário do Paraná", 6 jul. 1969.	145
Figura 127: Transcrição do texto de Fernando Veloso. Diário do Paraná, 6 jul. 1969.	146

Figura 128: Recorte do Jornal “O Diário do Paraná”, 10 jul. 1969.....	146
Figura 129: Telegrama de condolências do Governador do Estado do Paraná, Paulo Pimentel, 31 ago. 1969.	147
Figura 130: Correspondência do Secretário de Educação e Cultura do Paraná, 1969.	148
Figura 131: Folder do 26º Salão de Arte Contemporânea do Paraná, 1969. .	149
Figura 132: Correspondência conferindo Prêmio a Gilda Belczak, 22 dez. 1971.	150
Figura 133: Folder Sala Especial Gilda Belczak, 1981.....	151
Figura 134: Transferência das obras de Gilda para Casa da Gravura, 1983.	152
Figura 135: Recorte do Jornal “O Estado do Paraná”, 10 jan. 1984.....	152
Figura 136: Casa Gilda Belczak no Solar do Barão, 1986.	153
Figura 137: Convite da Inauguração da Casa Gilda Belczak no Solar do Barão, 1986.	153
Figura 138: Recorte do jornal “Folha de Londrina”, 7 mai. 1986.	154
Figura 139: Entrada da sala Gilda Belczak no Solar do Barão, 2025.....	154
Figura 140: Projeto “Obra do Mês” do MAC, 1987.	155
Figura 141: Gilda Belczak, <i>Figuras Recostadas</i> , 1967. Desenho em Nanquim e Aguada, 44 x 64 cm.	156
Figura 142: Folder Exposição <i>Mostra Gilda Belczak</i> , 1991. Museu Alfredo Andersen.	157
Figura 143: Folder da Exposição <i>Mostra Gilda Belczak</i> , 1991, Museu Alfredo Andersen.	158
Figura 144: Folder da Exposição <i>Mostra Gilda Belczak</i> , 1991, Museu Alfredo Andersen.	158
Figura 145: Folder da Exposição <i>Imagens gravadas</i> em Londrina, 1993.	159
Figura 146: Recorte do Jornal “O Estado do Paraná”, 28 jun. 1994.	160
Figura 147: Recorte de jornal “Correio de Notícias”, 28 jun. 1994.	160
Figura 148: Recorte do Jornal “Folha de Londrina”, 7 jul. 1999.	162
Figura 149: Recorte do Jornal “O Estado do Paraná”, 13 jul. 1999.....	163
Figura 150: Folder da Mostra “Suporte em Papel - Segunda Pele” no MAC, 2003.	164

Figura 151: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea <i>Paraná Polônia</i> , sem data.	165
Figura 152: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea <i>Paraná Polônia</i> , sem data.	165
Figura 153: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea <i>Paraná Polônia</i> , sem data.	166
Figura 154: Folder da Exposição <i>Gilda Belczak e o Teatro do Saci</i> no Museu Alfredo Andersen, 2005.	166
Figura 155: Folder da Exposição <i>Gilda Belczak e o Teatro do Saci</i> no Museu Alfredo Andersen, 2005.	167
Figura 156: Recorte do jornal “Gazeta do Paraná”, 15 fev. 2005.	167
Figura 157: Folder da exposição “As Caras do MAC”, 2006.	168
Figura 158: Banner oficial da exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.	169
Figura 159: Registro da exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.	170
Figura 160: Obra “Cavalos” de Gilda Belczak 1965, na exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.	170

RESUMO

Esta dissertação investiga a trajetória e a produção artística de Gilda Elizabeth Belczak, situando sua obra no contexto das transformações das artes visuais em Curitiba nas décadas de 1950 e 1960. O problema de pesquisa consiste em compreender de que modo sua poética dialoga com o processo de consolidação do modernismo e com as tensões entre tradição acadêmica e renovação estética em Curitiba. O objetivo central é analisar sua formação, atuação e legado, destacando suas contribuições para a arte moderna em Curitiba. A metodologia articula abordagem histórico-cultural, análise formal e iconográfica de obras, além de pesquisa documental em acervos públicos e familiares, dialogando com outros pesquisadores e artistas que foram contemporâneos à artista. Conclui-se que, apesar de sua morte precoce, Gilda Belczak desempenhou um papel significativo e reconhecido no processo de renovação artística curitibana, consolidando um legado que articula arte e educação.

Palavras-chave: Gilda Belczak; Modernismo em Curitiba; Arte em Curitiba; Anos 1960; Gravura em Metal.

ABSTRACT

This dissertation investigates the trajectory and artistic production of Gilda Elizabeth Belczak, situating her work within the context of the transformations in the visual arts in Curitiba during the 1950s and 1960s. The research problem consists of understanding how her poetics dialogues with the consolidation of modernism and with the tensions between academic tradition and aesthetic renewal in Curitiba. The central objective is to analyze her training, activities, and legacy, highlighting her contributions to modern art in Curitiba. The methodology articulates a historical-cultural approach, formal and iconographic analysis of works, as well as documentary research in public and family archives, engaging with other researchers and artists who were contemporaries of the artist. The study concludes that, despite her premature death, Gilda Belczak played a significant and recognized role in the process of artistic renewal in Curitiba, consolidating a legacy that articulates art and education.

Keywords: Gilda Belczak; Modernism in Curitiba; Art in Curitiba; 1960s; Metal Engraving.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. ARTE EM CURITIBA: ENTRE OS ANOS 1940 E 1960	27
2. GILDA ARTISTA: ANOS 1960	44
2.1. Formação e influências: Fernando Calderari e Guido Viaro	45
2.2. Formação Escolar	55
2.3. Obras da artista em acervos públicos	71
2.4. Obras da artista no acervo familiar	78
2.5. Análise de duas imagens	123
3. OUTRAS FACETAS DE GILDA BELCZAK	128
3.1. Gilda educadora	129
3.2. Gilda bonequeira	135
4. O RECONHECIMENTO	142
4.1. A repercussão do falecimento	142
4.2. Mostras e homenagens póstumas	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS.....	175
ANEXOS	178
ANEXO 1 - Relação das exposições, premiações e eventos em homenagem a Gilda Belczak	178
ANEXO 2 - Entrevista com Estela Sandrini	182

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar a trajetória e a produção artística de Gilda Elizabeth Belczak (1944 - 1969), artista curitibana cuja atuação está inserida no contexto de transformação das artes visuais no Paraná durante as décadas de 1950 e 1960. Sua obra, marcada pelo rigor técnico e pela sensibilidade poética, constitui um testemunho expressivo do processo de formação da arte moderna em Curitiba, assim como da emergência de novas formas de subjetividade artística no período.



Figura 1: Retrato de Gilda Belczak sem data.
Fonte: Acervo Família Belczak.

A escolha de Gilda Belczak (Figura 1) enquanto objeto de estudo partiu de uma pesquisa iniciada ainda como Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia, concluído em 2022, a partir do qual delinearão-se as primeiras reflexões sobre sua trajetória e produção artística. Decorre também da

necessidade de reconhecer e valorizar artistas cujas contribuições, embora relevantes para a história local, permanecem pouco documentadas e visibilizadas nos registros oficiais da arte paranaense.

Inserida em um meio ainda dominado por figuras masculinas e por modelos estéticos tradicionais, Belczak destacou-se pela coerência e profundidade de sua pesquisa plástica, voltada à observação da figura humana e do movimento. Sua produção, que transita entre o realismo poético e o modernismo figurativo, revela uma busca pela síntese entre técnica e emoção, entre o olhar disciplinado e a liberdade do gesto.

O problema central desta pesquisa consiste em compreender de que modo a obra de Gilda Belczak permite uma compreensão mais aprofundada do contexto artístico e cultural de Curitiba nas décadas de 1950 e 1960; e também de que forma sua poética visual dialoga com as transformações estéticas e institucionais do modernismo que se processava na arte feita em Curitiba, sobretudo entre artistas de tendência moderna.¹ Busca-se, portanto, identificar as especificidades de sua produção e situá-la dentro de um panorama mais amplo, que envolve a formação artística, os salões de arte e as políticas culturais que moldaram o campo das artes visuais no estado do Paraná.

Como objetivo geral, portanto, propõe-se analisar a trajetória e a obra de Gilda Belczak, destacando seus vínculos com o ambiente artístico curitibano e

¹ Sobre a consolidação da arte moderna no Paraná, Adalice Araújo descreve: “Em realidade, cada estado viverá o seu próprio processo evolutivo, substituindo não só a sua ‘economia’ agrária/fechada pela ‘tecnologia/dinâmica’, como também integrar-se-á, no ponto de vista cultural, à realidade nacional e internacional, à sua própria maneira”. ARAUJO, Adalice. *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3.000 anos de arte Paranaense*. Tese de Livre Docência, UFPR. Curitiba: 1974, p. 157. Também Artur Freitas descreve: “consistiram numa soma de todos esses aspectos. Num contexto de modernização econômica, social e política pelo qual passavam o Paraná e o Brasil, poderia parecer evidente àquela altura a predisposição histórica à superação do ‘provincianismo’ cultural e, conseqüentemente, à aceitação de uma produção artística e intelectual igualmente moderna. Contudo, e como se verá, nem a infiltração do modernismo nas instituições culturais paranaenses esteve imune a rejeições e dificuldades de toda sorte, como nem sequer a própria noção de ‘modernismo’ deixou, num segundo momento, de se fragmentar internamente, dando origem a novos debates artísticos que se traduziram inclusive em disputas de viés político”. FREITAS, Artur. *A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná: Anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8. Curitiba, Set. 2003, p. 88.

suas contribuições para a consolidação da arte moderna no Paraná. Desta forma, busca-se contextualizar o panorama artístico de Curitiba na década de 1960, evidenciando as instituições, os artistas e os salões que estruturaram o campo artístico local; reconstituir a trajetória artística e cultural de Gilda Belczak, considerando seus vínculos com a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e o circuito cultural da época; analisar aspectos formais, simbólicos e técnicos de sua obra enquanto expressão de sua poética visual; e, por fim, evidenciar o seu legado no contexto da arte paranaense.

A justificativa desta pesquisa está ancorada na compreensão da importância de ampliar o repertório de estudos sobre artistas paranaenses, cuja produção permanece marginalizada em relação aos grandes centros nacionais – especialmente no que se refere às artistas mulheres. Ao trazer à luz a trajetória de Gilda Belczak, pretende-se contribuir para uma historiografia da arte mais inclusiva e descentralizada, capaz de reconhecer as múltiplas vozes e experiências que compõem a arte curitibana.

Sob o ponto de vista metodológico, esta pesquisa adota uma abordagem integrada, combinando procedimentos histórico-culturais e analíticos. O estudo fundamenta-se na combinação entre pesquisa documental (incluindo registros de exposições, catálogos, críticas de arte e documentação institucional), além da realização de entrevistas e a análise formal de um conjunto selecionado de obras. A perspectiva histórico-cultural permite compreender a produção da artista em articulação com o contexto sociocultural no qual se insere, enquanto as análises estética e iconográfica contribuem para a interpretação dos temas recorrentes e dos significados simbólicos presentes em suas composições.

Nesse sentido, a obra produzida por Gilda constitui a principal fonte desta pesquisa e, ao ser compreendida como documento histórico, permite ainda a análise de aspectos do contexto econômico, político e social em que se insere, por meio da dimensão cultural.

A análise dos temas e do estilo formal presentes nas obras de Gilda Belczak evidencia a sua inserção nos debates estéticos e dinâmicas culturais de seu tempo. Desta forma, a partir da proposta metodológica de Michael

Baxandall², a pesquisa tem como base a interpretação da sua produção artística a partir do “esquema de percepção da época”. Desse modo, as obras são compreendidas como resultado de uma criação “intencional”, o que possibilita tratá-las como documentos históricos cujas características técnicas, estilísticas e iconográficas remetem a formas específicas de percepção, moldadas pela experiência social e pelas condições possíveis de produção.

Reconhece-se ainda, conforme assinalado por Baxandall, que toda interpretação de obras de arte do passado é inevitavelmente mediada pelo presente. Portanto, as narrativas construídas pelo historiador refletem interesses, questões e categorias contemporâneas, o que, por sua vez, implica certo grau de anacronismo – ainda que controlado e criticamente assumido. Nesse sentido, a pesquisa busca compreender o tempo histórico vivido por Gilda Belczak e o contexto em que sua produção se desenvolveu, articulando aos documentos institucionais os registros críticos e relatos familiares.

Com esse intuito, o levantamento de fontes concentrou-se nos acervos de instituições culturais de Curitiba, destacando-se o Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o Museu Casa Alfredo Andersen, a Fundação Cultural de Curitiba e a biblioteca do Solar do Barão. Em paralelo, a pesquisa incluiu ainda o acervo familiar da artista, no qual foram encontradas obras inéditas, fotografias pessoais, certificados escolares e outros documentos relevantes.

Em relação à documentação arrolada, no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná foi possível acessar um expressivo conjunto de catálogos de exposições e recortes de jornais da época, material essencial para a elaboração de uma cronologia da participação da artista em eventos artísticos realizados tanto em Curitiba quanto em outras cidades do Paraná e no Rio de Janeiro. O Museu Casa Alfredo Andersen reúne principalmente documentos relacionados à atuação da artista como professora e cenógrafa, bem como o

² BAXANDALL, Michel. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. Companhia das Letras: 2006.

acervo de bonecos do Teatro do Saci. Já na Fundação Cultural de Curitiba encontra-se um conjunto significativo de gravuras, em sua maioria provenientes de doação do professor e amigo da artista, Fernando Calderari, responsável por reunir parte da produção realizada no Ateliê Poty Lazzarotto, vinculado ao Departamento de Cultura, e encaminhá-la ao MAC e à FCC após o falecimento da artista. No Solar do Barão, localizam-se ainda várias imagens e registros de exposições do Museu da Gravura, entre os quais o catálogo original autografado do salão em que a artista foi contemplada com a Medalha de Ouro.

Como procedimento metodológico desta pesquisa, destaca-se, ainda, a incorporação da entrevista realizada com a artista curitibana Estela Sandrini, contemporânea de Gilda e sua colega de graduação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A inclusão desse depoimento, transcrito e disponível integralmente em anexo, configura uma fonte primária original, especialmente relevante diante da escassez de registros sistematizados sobre o tema em questão. O testemunho de Sandrini, portanto, visa não somente a ampliação da documentação disponível, como também contribui para a elaboração de um perfil artístico e humano da artista, a partir da experiência de convivência direta entre ambas.

O estudo dialoga também com a produção de diversos pesquisadores dedicados à história da arte em Curitiba, cujos trabalhos extrapolam abordagens estritamente biográficas e se voltam para a análise do contexto cultural e artístico paranaense. Entre esses autores, a contribuição de Adalice Araújo destaca-se pelo caráter sistemático e abrangente de seu levantamento histórico. Outros pesquisadores, igualmente relevantes para a compreensão do período analisado, como Artur Freitas e Geraldo Leão, também fundamentam e enriquecem a análise proposta.

A fim de organizar e sistematizar a análise proposta, esta dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta um breve panorama artístico de Curitiba nas décadas de 1940 a 1960, destacando as instituições, os artistas e os movimentos que configuram o cenário em que Gilda Belczak se desenvolveu. O segundo capítulo dedica-se à trajetória pessoal e à

formação da artista, reconstruindo os principais marcos de sua atuação. O terceiro capítulo concentra-se na análise dos aspectos formais e simbólicos de sua obra. Por fim, o quarto capítulo traz uma síntese da recepção crítica de seu legado, bem como as homenagens póstumas que vieram a situar sua contribuição no contexto mais amplo da arte produzida no Paraná.

Ao reunir todas essas dimensões – o seu contexto histórico, sua trajetória, obra e recepção –, esta dissertação pretende oferecer uma leitura abrangente sobre Gilda Belczak e seu papel na constituição da identidade artística curitibana, reafirmando a importância de revisitar trajetórias individuais que, somadas, contribuem para a construção de uma compreensão mais plural e aprofundada da arte paranaense.

1. ARTE EM CURITIBA: ENTRE OS ANOS 1940 E 1960

Para uma maior compreensão sobre o ambiente artístico de Curitiba nos anos em que Gilda Belczak viveu e produziu, é importante retroceder à década de 1940, período fundamental para a consolidação das expressões artísticas que se desenvolveriam nas décadas seguintes. Foi a partir desse momento que alguns artistas do Paraná iniciaram um processo de integração às linguagens modernas, construindo as bases institucionais, estéticas e críticas que permitiram o surgimento de uma cena artística mais estruturada, capaz de acolher a experimentação e a formação de novas gerações de artistas. A compreensão desse contexto prévio é essencial para situar a atuação de Gilda na década de 1960, dentro de um panorama em constante transformação, marcado pela convivência entre a tradição, o fervilhamento de ideias modernistas e o surgimento de novos espaços e discursos no campo das artes visuais.

Nos anos 40 do século XX, Curitiba vivenciou um processo decisivo de consolidação de espaços dedicados ao ensino e à circulação artística. A Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), fundada em 1948, tornou-se o principal núcleo de formação de diversas gerações de artistas – entre eles Gilda Belczak, que viria a ser aluna dessa instituição na primeira metade da década de 1960. Desde o seu início, a escola reuniu mestres que desempenharam papel central no debate sobre o *moderno* nas artes, como Guido Viaro (1897–1971) e Fernando Calderari (1939–2021). Além de artistas consolidados (Figuras 2 e 3), ambos foram professores de Gilda. A importância da mentoria desses artistas em sua trajetória e no desenvolvimento de sua linguagem plástica será aprofundada no Capítulo 2.1, dada a relevância que tiveram em sua formação e em sua expressão artística.

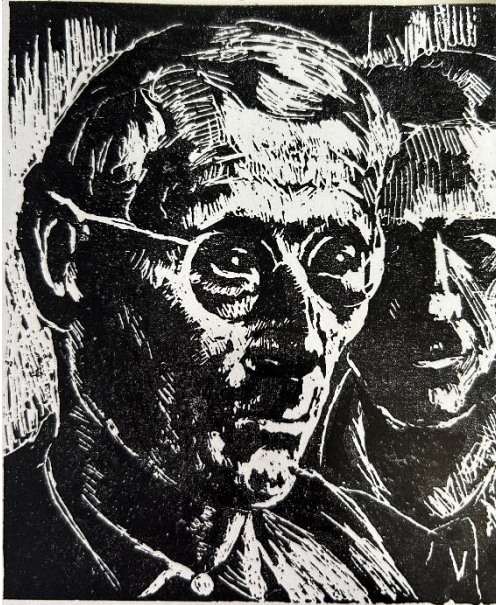


Figura 2: Guido Viaro, *Cabeças*, 1950. Água-forte sobre zinco, 30,7 x 30 cm.
Fonte: Revista Joaquim.

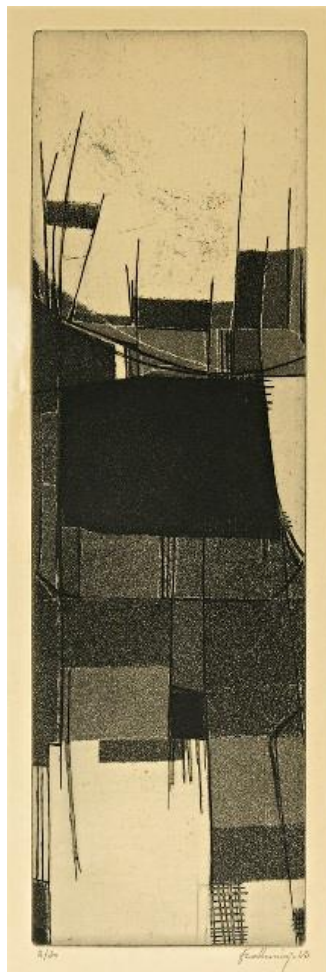


Figura 3: Fernando Calderari, *Sem Título*, 1963. Água-forte/Água-tinta, 20 x 12,8 cm.
Fonte: MAC-PR.

Também os salões de arte³ desempenharam papel estruturante. O Salão Paranaense de Belas Artes, criado em 1944, alcançou mais tarde, na década de 1960, um de seus períodos de maior vigor, recebendo artistas cuja expressão estava mais ligada ao contexto modernista das artes visuais e representando importante espaço de reconhecimento e legitimação. Foi nele que Gilda, aos 21 anos, viria a receber uma Medalha de Ouro em desenho, em 1965.

Como demonstra Araújo ao descrever a geração de 1945:

Já a chamada geração de 45, nascida entre duas grandes guerras, irá contestar os valores existenciais estourados pelo irracionalismo da sua própria época. A missão é messiânica. Contra os tempos malditos que exigem em holocausto o próprio homem a 'piadinha' não tem mais vez, daí reagirem aos gritos. Porém, é bem evidente seu 'humanismo social' que os coloca numa posição oposta aos dos dadaístas, que não só negam o valor da arte, mas o valor de qualquer situação humana. Eles acreditam no homem e tentam redimi-lo. Daí compreendermos facilmente por que os artistas da geração de 40 conservam a

³ Nessa época haviam outros espaços de exposição e de arte em Curitiba, conforme citados por Carla Emília Nascimento: "Mas apesar de oficiais, não eram os únicos locais onde se pensava em arte. Conforme escrito, a própria projeção de espaços públicos em Curitiba favoreceu a formação de bares e cafés, locais onde a intelectualidade podia usufruir do debate público, formar outros espaços de discussão, correr à margem do discurso oficial acadêmico em arte. São exemplos de espaços não oficiais em arte, os pequenos grupos de discussão formados por artistas, que encabeçariam mais tarde os movimentos de mudança na arte paranaense, caso do grupo nomeado de Cocaco e também a Garaginha. Além destes dois espaços, embora com curta duração, o Clube de Gravura reuniu uma série de artistas em torno de uma técnica que inicialmente não era ensinada na EMBAP, a gravura, e de onde nasceu o Centro de Gravura, entre outras coisas, outro espaço de discussões alternativo à época". NASCIMENTO, Carla Emília. *Nilo Previdi: Contradições entre a arte moderna e a arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2013, p. 162. Também podemos citar entre outros salões o Salão da Primavera do Clube Concórdia, fundado em 1947 que funcionou até 1993, conforme a mesma autora: "Paralelamente ao Salão Paranaense, os artistas locais podiam também participar do chamado Salão da Primavera, que era uma realização do Clube Concórdia, sendo lembrado por alguns artistas como um salão de tendência menos conservadora se comparado ao Salão Paranaense". Havia também o Salão de Arte no recém-inaugurado Museu de Arte do Paraná em 1961, conforme cita Geraldo Leão: "O novo Museu foi criado a partir da reivindicação de artistas, que fizeram "um movimento para pedir aos Diários Associados para se criar o Museu de Arte do Paraná", nos moldes do Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Apoiados por jornalistas como Aderbal Stresser, que era o representante no Paraná dos Diários Associados, o museu foi criado, pelo menos no papel e Virmond, que trabalhava num dos jornais da rede, o Diário do Paraná, foi indicado seu diretor. Mesmo sem possuir uma sede e sem verba fixa, o novo museu já começava a organizar o Salão de Curitiba, uma mostra competitiva patrocinada pelos Diários Associados com ajuda do Departamento de Cultura. Este Salão, que teve apenas duas edições, apresentava uma tendência modernizante, seguindo a orientação do seu organizador que militava contra o academicismo, escrevendo textos sobre os artistas modernos desde os tempos da fundação da Cocaco". CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas Abstratas: Arte e Política no Paraná (1950 - 1962)*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2002, p. 78).

figuração, e ao mesmo tempo por que a carregam de violência formal tipicamente expressionista. Se esta não era a manifestação mais 'vanguardista' num sentido 'internacional' - representava, contudo, um fato novo para a arte paranaense, que assim ingressava na fase de integração de forma totalmente autônoma. No ponto de vista plástico a linguagem objetiva tipicamente *andersista* passa a ser substituída por uma linguagem mais simples e subjetiva que ultrapassa a realidade fotográfica, para recriá-la à sua maneira - frequentemente deformando-a - de acordo com uma expressão ou convulsão íntima. Este será aliás um traço comum, não só às artes plásticas, mas a todas as outras formas de expressão.⁴

Assim, o panorama artístico curitibano que teve início nos anos 1940 pode ser compreendido como um momento de transição e amadurecimento, situado entre a tradição e a abertura a experimentações modernas, bem como entre a vida cultural provinciana e a inserção no circuito nacional.

Conforme Adalice Araújo (1931 - 2012) em classificação proposta em seu trabalho de livre docência da Universidade Federal do Paraná, no ano de 1974⁵, esse período inaugural de um pensamento moderno entre os artistas atuantes em Curitiba poderia ser nomeado como uma fase de "Integração ou Renovação" da arte paranaense. Independente da nomenclatura adotada, tratou-se de um período central para compreender a produção dos anos 1950 e 1960. Seu início remonta à década de 1940, impulsionada por dois marcos fundamentais. Primeiro, destaca-se a atuação da Revista Joaquim (1946 - 1948), fundada e dirigida por Erasmo Pilotto (1910 - 1992) e Dalton Trevisan (1925 - 2024), contando com a participação decisiva de artistas e escritores locais, dentre os quais se destacavam Guido Viaro e Poty Lazzarotto, que introduziram a figuração moderna o expressionismo⁶ e uma visão social da arte.

⁴ ARAUJO, Adalice. Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: em questão 3.000 anos de arte Paranaense. Tese de Livre Docência, UFPR. Curitiba: 1974, p. 193.

⁵ ARAUJO, Adalice. *Ibidem*.

⁶ Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo, na verdade, é uma tendência europeia com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* ("feras") e o movimento alemão *Die Brücke* ("a ponte"). Os dois movimentos se formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no Cubismo na França (1908) e na corrente *Der blaue Reiter* ("o cavaleiro azul") na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor. Literalmente, expressão é o

Na década de 1960, a arte brasileira vivenciou a retomada da figuração, em diálogo com o cenário internacional, mas com características próprias. Esse retorno não significou uma volta aos modelos acadêmicos, e sim a criação de novas formas de representação críticas à realidade social, política e cultural do período. Desta forma a Nova Figuração constituiu um campo plural, reunindo diferentes linguagens que responderam às tensões de um país em processo de modernização e instabilidade. A figuração passou a incorporar tanto o imaginário e a subjetividade quanto o cotidiano e a crítica social.

Entre suas vertentes, destacam-se abordagens ligadas ao fantástico e ao onírico, à expressão psicológica e à análise crítica do espaço urbano e das relações sociais. Paralelamente, propostas próximas ao Novo Realismo ampliaram os limites da representação ao incorporar elementos do mundo concreto às obras. Assim, a Nova Figuração brasileira não foi homogênea, mas um conjunto diverso de práticas que redefiniu a imagem figurativa como instrumento de reflexão crítica, articulando dimensões simbólicas, políticas e sociais. Em termos de artistas relevantes deste período, temos como destaque Guido Viaro e Poty Lazzarotto, ambos se tornaram importantes não apenas pela qualidade estética de suas obras, mas também por instaurarem uma nova atitude artística em Curitiba: moderna, crítica e conectada às questões humanas e sociais de seu tempo⁷.

Guido Viaro, pintor e professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), contribuiu também decisivamente para a renovação do ensino artístico local.⁸ Em suas pinturas, gravuras e desenhos, a figura humana ocupa lugar central, tratada com forte carga expressionista, por meio de deformações intencionais e pinceladas vigorosas. Essas obras eram dedicadas aos operários,

contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras. São Paulo, 2010, p. 227.

⁷ OLIVEIRA, Liliana Mendes de. Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, n. 1, p. 155-160, 2022

⁸ OSINKI, Dulce. *A Modernidade no Sótão: Educação e arte em Guido Viaro*. Editora UFPR, Curitiba, 2008.

músicos, crianças e cenas do cotidiano, revelando uma preocupação humanista e social, afastando-se da representação idealizada da tradição acadêmica.



Figura 4: Guido Viaro, *Pobre Descansando*, 1950. Água-forte.
Fonte: Revista Joaquim.

Em sua gravura (Figura 4), Guido Viaro evidenciava de maneira clara sua contribuição para a arte moderna em Curitiba, especialmente no diálogo com o expressionismo e com a chamada Nova Figuração moderna. Ao romper com os princípios acadêmicos de representação fiel e perspectiva rígida, Viaro adotava uma linguagem centrada na liberdade expressiva. As figuras são construídas por meio de traços rápidos e sobrepostos, com forte valorização do gesto. O desenho não buscava, portanto, a perfeição naturalista, mas uma interpretação subjetiva da cena. O expressionismo manifesta-se na intensidade emocional da composição, revelada através de rostos densos, olhares introspectivos e corpos representados por linhas vibrantes e contrastes acentuados entre claro e escuro. Apesar da ruptura formal, a figura humana permanece como núcleo central da obra. Essa permanência aproxima Viaro da Nova Figuração moderna, com personagens que, inseridas em contextos cotidianos, não são idealizadas, mas humanas e densamente emocionais.

Por sua vez, Poty Lazzarotto destacou-se sobretudo na gravura e no desenho. Sua produção gráfica, marcada por linhas firmes e narrativas visuais

densas, retratava trabalhadores, cenas urbanas e episódios históricos, estabelecendo um diálogo direto entre a criação artística e a realidade social.



Figura 5: Gravura de Poty Lazzarotto. Década de 1940. Água-forte, 25,1 x 36,2 cm.
Fonte: MAC- PR.

A obra de Poty Lazzarotto (Figura 5) evidencia de forma exemplar as decisões estilísticas que caracterizam a sua inserção na arte moderna, especialmente no diálogo com o expressionismo e com a Nova Figuração moderna no Paraná. A sua perspectiva é simplificada e os volumes são definidos pela força do traço. Essa economia de meios e essa ênfase na estrutura gráfica revelam uma postura moderna que privilegia a linguagem e a expressão sobre a representação fiel da realidade. O expressionismo aparece na dramaticidade do contraste e na intensidade psicológica das figuras. Assim como em Viaro, a obra mantém o compromisso com a figura humana e com a narrativa social. A cena parece retratar trabalhadores ou homens do cotidiano, e o interesse artístico não reside na idealização, mas na representação concreta da condição humana.

Segundo Artur Freitas⁹, a revista *Joaquim* também funcionou como um divisor de águas, pois introduziu em Curitiba debates sobre modernidade, crítica social e a função da arte; contrapôs a arte moderna ao academicismo dos discípulos de Alfredo Andersen; e formou um círculo de jovens artistas que, mais tarde, estruturariam a modernidade local.

No Paraná, a discussão em termos de cultura moderna e tradicional é colocada pelo menos desde fins dos anos quarenta quando, sobretudo a partir da revista de literatura e arte *Joaquim*, os termos da questão foram enunciados e de certa maneira contrapostos. A revista de literatura e arte *Joaquim*, editada em Curitiba entre 1946-48 por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger, é um divisor de águas na cultura local. A integração com os problemas sociais contemporâneos e os debates sobre a função da arte e da literatura são uma constante. Tais preocupações refletem-se nas ilustrações que se espalham por *Joaquim*, seja nas obras de Poty Lazzarotto e Guido Viaro, seja nas obras de jovens artistas como Nilo Previdi, Blasi Júnior, Gianfranco Bonfanti ou mesmo nas de artistas consagrados como Di Cavalcanti e Cândido Portinari.¹⁰

Nos anos 1950, conforme detalhado por Freitas, também surgiram em Curitiba novos espaços de encontro, aprendizagem e experimentação, como o ateliê de Violeta Franco (1931 - 2006), conhecido como “Garaginha”; o Centro de Gravura do Paraná, liderado por Nilo Previdi (1913 - 1982); e a Galeria Cocaco, criada por Ennio Marques Ferreira (1926 - 2021). Esses espaços funcionaram como polos de resistência à arte “academizada” que ainda dominava a EMBAP e o Salão Paranaense, espaços então dirigidos por Estanislau Traple (1898 - 1958) e Waldemar Curt Freyjesleben (1899 - 1970).

Nomes como os de Estanislau Traple ou Waldemar Curt Freyjesleben, normalmente tidos como “acadêmicos”, eram presença certa nos Salões Paranaenses desses anos, fosse na qualidade de artista premiado ou mesmo como componentes do júri de seleção. A própria Escola de Belas Artes, a única no estado com ensino formal na área de artes plásticas, reproduzia, nos idos dos anos cinquenta, certos métodos didáticos calcados em modelos conservadores que pouco estimulavam a reflexão sobre os problemas culturais da modernidade.¹¹

⁹ FREITAS, Artur. *A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná: Anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8, Curitiba, Set. 2003.

¹⁰ FREITAS, 2003. Idem. p. 92.

¹¹ FREITAS, 2003. Idem, p. 90.

A Cocaco se estabeleceu como a primeira galeria particular em Curitiba a se dedicar profissionalmente à arte moderna, com o objetivo de promover novos artistas e introduzir um gosto inovador no mercado local¹². Suas origens remontam a 1955, quando funcionava como uma loja de molduras fundada por Ennio Marques Ferreira e Alberto Nunes de Mattos, evoluindo para a galeria em 1957. O espaço, cujo nome foi inspirado em uma ferramenta alemã, promovia exposições permanentes de alto nível e se tornou um ponto de convergência para intelectuais e artistas que buscavam reformar o Salão Paranaense. Sobre a Cocaco, Adalice Araujo escreveu:

O nome [da galeria] foi inspirado na palavra Cocaco gravada no cabo de uma ferramenta de fabricação alemã. Além de um acervo de cerâmica popular, objetos decorativos e confecção de molduras, a “Cocaco” pode assim ser considerada a primeira galeria particular de Curitiba a trabalhar profissionalmente com arte moderna. Foi inaugurada a 7/11/57 com a exposição de Loio-Pérsio, pintor que influenciou grandemente uma parcela de artistas da capital. Além [de Ennio Marques e Loio], o grupo da Cocaco passa a ser constituído, entre outros, por: Alcy Xavier, Garfunkel, Fernando Velloso, Paulo Gneco, Werner Jehring; intelectuais: Athos Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa; jornalistas como Benjamin Steiner do Diário do Paraná, [que] possibilitam ao grupo uma grande cobertura jornalística. Seus principais objetivos são: tornar a Cocaco numa galeria de grande expressão / e reformar o Salão Paranaense.¹³

Já a Garaginha (1949 - 1951) foi um dos primeiros espaços de convivência artística moderna em Curitiba. Funcionando na garagem da casa dos avós de Violeta Franco, tornou-se um ponto de encontro para jovens artistas interessados em discutir as novidades estéticas do período, especialmente relacionadas à arte moderna. O local representou a primeira agremiação espontânea de artistas no Paraná voltada à busca de uma produção menos acadêmica e mais alinhada com os movimentos renovadores que se fortaleciam no Brasil e no exterior.

¹² FERNANDES, José Carlos. Um Lugar chamado Cocaco: A galeria que abrigou uma geração de modernos. Insight Editora. Curitiba, 2022.

¹³ ARAUJO, 1974. Idem. p. 223.

Violeta Franco foi pintora, gravadora e pesquisadora – mas, para além de todos estes papéis, com a criação da Garaginha ela consolidou um importante espaço de debate e formação informal. Sua atuação contribuiu para aproximar a jovem geração das tendências modernas, favorecendo o surgimento de um ambiente mais aberto à experimentação, o qual influenciaria decisivamente o desenvolvimento da arte paranaense nas décadas seguintes. Segundo Adalice Araujo:

A 'Garaginha', de Violeta Franco, transforma-se em importante centro de reuniões modernistas. Fazem parte do grupo: Alcy Xavier, Fernando Velloso, Paul Garfunkel, Loio Pérsio, Previdi. Curiosa participação de Mário Romani, que, embora não sendo artista, trazia livros e revistas de arte da Europa, provocando, nos artistas, uma consciência mais real da vanguarda europeia. Na mesma posição de apoio estão Eduardo Rocha Virmond, Scliar e outros artistas do Clube de Gravura (de Porto Alegre), que vêm constantemente a Curitiba, entrando em contacto com este Grupo. Daí surge o Clube de Gravura (de Curitiba), dirigido por Violeta Franco, que, apesar de sua brevidade, tem importante atuação, tendo seus componentes, participado, inclusive, de mostras internacionais. Como o principal tema de debates era a realidade social, o grupo rapidamente se divide. O Clube de Gravura se transformaria em Centro de Gravura, que passa a ser liderado por Previdi.¹⁴

Conforme Nascimento¹⁵, o Centro de Gravura do Paraná, criado em 1951, constituiu-se como uma das instituições mais importantes para o desenvolvimento da linguagem gráfica no estado. Funcionou por cerca de duas décadas sob a direção do artista Nilo Previdi e teve sua sede nos porões da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), configurando-se como um espaço autônomo, público e dedicado ao ensino e à experimentação da gravura. A criação do Centro está diretamente relacionada à presença e influência de Carlos Scliar (1920 - 2001) no Paraná, no final da década de 1940. Scliar – integrante do Partido Comunista Brasileiro e um dos nomes centrais dos Clubes de Gravura no país – estimulou a formação de um grupo local inspirado no Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por ele, Glênio Bianchetti (1928 - 2014) e Danúbio Gonçalves (1925 - 2019). Esses clubes tinham como princípios a arte

¹⁴ ARAUJO, 1974, Ibidem.

¹⁵ NASCIMENTO, Carla Emilia. Nilo Previdi: Contradições entre a arte moderna e a arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2013.

social, a valorização da gravura como meio de expressão popular e a ampliação do acesso ao ensino artístico para trabalhadores e estudantes. Em Curitiba, esse movimento resultou na criação do Clube de Gravura do Paraná, ativo no final dos anos 1940 e início dos 1950. Embora tenha existido por um período relativamente breve, o Clube desempenhou papel decisivo na formação de jovens artistas e na difusão de uma estética ligada ao engajamento social, à síntese formal e à linguagem direta da gravura. Funcionava como um espaço de aprendizagem coletiva, com ênfase em temas do cotidiano, figuras populares e cenas de trabalho – características próximas à poética desenvolvida pelos Clubes de Porto Alegre e Bagé. De acordo com Nascimento:

Inicialmente cabe informar que o referido Centro surgiu no início da década de 1950, como resultado direto da criação do Clube de Gravura do Paraná, fundado em Curitiba por vários artistas, com inspiração no Clube de Gravura Gaúcho [...]. A origem do Centro de Gravura está relacionada ao efêmero surgimento e funcionamento do Clube de Gravura Paranaense em 1951, presidido inicialmente por Violeta Franco e composto por artistas como Marcel Leite, Loio Pérsio, Alcy Xavier, Fernando Velloso e Previdi [...]. Parte da crítica de arte considera que para a formação do grupo que originou o Clube de Gravura foram decisivas as participações de Potty Lazzaratto através do curso de gravura que ministrou em Curitiba e Carlos Scliar através de suas passagens pelo Paraná. Segundo Adalice Araujo, Scliar faz diversas passagens por Curitiba e por sua influência, os artistas locais absorvem a linha do realismo social, [...], ficando por sinal, como marca registrada da obra de Nilo Previdi, ao longo de toda a sua vida.¹⁶

A descontinuidade do Clube de Gravura não significou seu fim, mas sim sua transformação institucional. As discussões, práticas e artistas ligados ao coletivo serviram como base para a criação, em 1951, do Centro de Gravura do Paraná, então estruturado como uma entidade mais sólida, dotada de infraestrutura, cursos permanentes e caráter de utilidade pública. Sob a direção de Nilo Previdi, o Centro manteve o espírito experimental e formativo do Clube, ao mesmo tempo em que ampliou seu alcance institucional. Passou a oferecer cursos sistemáticos de gravura em diferentes técnicas e a atuar como espaço de encontro e discussão sobre arte moderna, promovendo exposições, oficinas e

¹⁶ NASCIMENTO, 2013, Idem. p.183-184.

debates, além de aproximar jovens artistas da linguagem gráfica em um contexto de modernização cultural.

Dando sequência aos acontecimentos da década de 1950, foi nesse contexto que ocorreu, em 1957, o emblemático “Salão dos Pré-Julgados”, quando jovens artistas retiraram suas obras do Salão Paranaense em protesto contra o conservadorismo das premiações e organizaram uma mostra paralela. O episódio ilustra o conflito entre a nova geração moderna e aquela geração anteriormente ligada ao academicismo.

Dessa profusão de nomes, em geral atrelados a interesses – digamos – ‘antiacadêmicos’ (daí o objetivo de ‘reformular o Salão Paranaense’), surgia uma certa frente de combate formada àquela altura por artistas e intelectuais dispostos a divulgar e defender publicamente seu próprio ideário ‘moderno’, mesmo que para tanto fosse preciso assumir os riscos de um conflito aberto com determinadas mentalidades e práticas rançosas que ainda dominavam o meio artístico local. Não demora muito e o embate, enfim, acontece: em dezembro de 1957, durante o maior evento artístico do estado – o Salão Paranaense –, alguns jovens artistas, inconformados com certas premiações, arrancam suas próprias obras das paredes da mostra e montam, com o apoio do diretor da Biblioteca Pública Ubaldo Puppi, uma exposição paralela que ganhou a história sob a denominação de ‘Salão dos pré-julgados’. Com boa repercussão na imprensa, o incidente se torna referência para compreender o quanto determinados problemas da cultura artística paranaense estavam distantes do leque de problemas culturais do Rio ou São Paulo.¹⁷

Em síntese, observa-se que as décadas de 1950 e 1960 representaram um período de intensas transformações culturais e estéticas no Brasil. No campo das artes visuais, as discussões sobre modernidade, identidade e experimentação ganharam força, impulsionadas pelo acelerado processo de urbanização e industrialização de diversas capitais do país. Em Curitiba, esse cenário se refletiu em uma efervescência artística particular que, embora em menor escala quando comparada aos grandes centros, expressava as tensões e buscas características do contexto nacional.

¹⁷ FREITAS, 2003, Idem. p.100-101.

Desta forma, esse desenvolvimento cultural gradual marcou cada Estado à sua maneira, como já observava Adalice Araújo em sua tese de livre-docência sobre a História da Arte no Paraná: “Cada Estado viverá o seu próprio processo evolutivo, substituindo não só a sua economia agrária pela tecnologia dinâmica, como também integrar-se-á, do ponto de vista cultural, à realidade nacional e internacional, à sua própria maneira”.¹⁸

Portanto, segundo a classificação estabelecida pela pesquisadora, no despontar da década de 1960, Curitiba já havia consolidado as bases da chamada fase de Integração ou Renovação, inaugurada nos anos 1940, e profundamente influenciada por dois nomes centrais: Guido Viaro e Poty Lazzarotto. Como observado, esta fase, nas palavras de Araújo, seria marcada pela entrada dos debates modernos no cenário artístico do Paraná ao espírito moderno:

A década de 40 marca o início de um processo que gradativamente levará a arte paranaense a uma atualização face à realidade artística internacional. [...] Esta fase, conhecida como Integração ou Renovação, constitui-se essencialmente na adesão do Paraná ao espírito moderno, tendo como postos-chave Guido Viaro e Poty.¹⁹

Vale observar que a autora elaborou a sua narrativa sobre a História da Arte no Paraná baseada numa ideia de “evolução”, marcada por etapas ou fases. No entanto, essa história é permeada de contradições, coexistências e casos particulares que muitas vezes não se “enquadram” na narrativa linear.

De qualquer modo, a geração dos anos 1950, ainda segundo Araújo, consolidaria uma forte presença do expressionismo no Paraná:

Não só por influência de Guido Viaro e Poty - mas, sobretudo pelas condições vivenciais do próprio meio, podemos facilmente observar que entre os artistas da geração de 50, o Expressionismo será a corrente dominante no Paraná. Entre a chamada ‘geração de 45’ e a ‘geração de 50’, não haverá uma ruptura; ambas enfrentarão problemas idênticos de falta de ambiente num plano local; de insatisfação existencial em conflito com uma moral tradicional no ponto de vista filosófico; e do clima de

¹⁸ ARAÚJO, 1974, Idem, p. 139.

¹⁹ ARAÚJO, 1974, Idem, p. 195.

insegurança provocado pela II Guerra Mundial num prisma político internacional.²⁰

Os desdobramentos desse processo foram sentidos no ambiente artístico das décadas seguintes, incluindo o cenário vivido por Gilda Belczak em sua própria formação. Esse pano de fundo explica a força da figuração expressiva, da linha gestual e da subjetividade que se tornariam características recorrentes na produção de Belczak.

Segundo Freitas, a década de 1960 representou, portanto, o momento de consolidação do moderno.²¹ Com a chegada de Ney Braga ao governo do Estado do Paraná (1961-1965) e a nomeação de Ennio Marques Ferreira para a direção do Departamento de Cultura, instaurou-se uma política cultural voltada à “atualização” da arte paranaense. Segundo Artur Freitas, Ennio convidou críticos e artistas renomados para compor júris; reformulou o Salão Paranaense; defendeu a inserção da arte local no debate nacional; promoveu a abertura à abstração lírica e informal. Essa estratégia resultou numa espécie de hegemonia do abstracionismo nos Salões de 1961, 1962 e 1963, com premiações a artistas como Loio-Pérsio, Antonio Arney, João Osório Brzezinski e Fernando Velloso (Figuras 6 a 9). Ao mesmo tempo, surgiram resistências – artistas figurativos como Miguel Bakun, Paul Garfunkel e Nilo Previdi, que também eram modernos (mas não abstratos), criticavam o abstracionismo como um modismo estrangeiro. Essa tensão, segundo Freitas, marcaria o caráter particular da modernidade no campo artístico de Curitiba: um modernismo não radical, híbrido, que convivia com fortes tradições figurativas.

²⁰ ARAUJO, 1974, Idem, p. 221.

²¹ FREITAS, 2003, Idem.



Figura 6: Loio Pérsio, *Ilustração para Zaratustra*, 1978. Desenho em tinta esferográfica, 27 x 17,6 cm.
Fonte: MAC-PR.

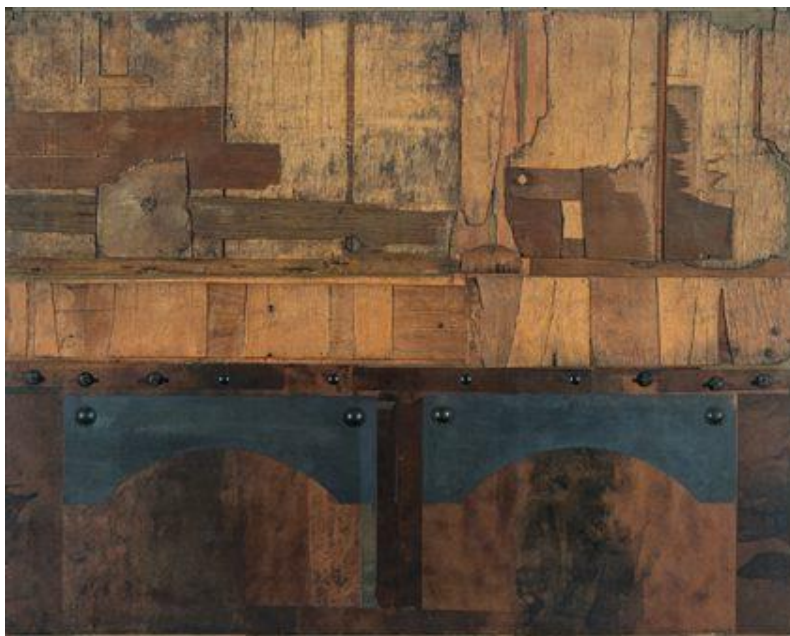


Figura 7: Antonio Arney, *Sem Título*, óleo sobre tela, 567 x 454 cm.
Fonte: MusA - Museu de Arte da UFPR.



Figura 8: Fernando Veloso, *Composição em Castanho*, óleo sobre tela.
Fonte: MusA - Museu de Arte da UFPR.



Figura 9: João Osório Brzezinski, *Mancha 9*, 1963. Desenho Nanquim e aguada sobre papel, 50 x 70,3 cm.
Fonte: MAC-PR.

Curitiba, portanto, viveu nos anos 1960 um momento singular: promoveu aberturas estéticas, gerou debates intensos com a presença crescente de jovens artistas, promoveu a valorização da gravura como linguagem plástica e vivenciou tensões entre figuração e abstração.

É nesse cenário de transição, formação e conflito que se insere a trajetória de Gilda Belczak, artista cuja obra traduz tanto a solidez técnica herdada de Viaro e Calderari quanto a vontade de expressão pessoal, marcada pelo gesto, pela subjetividade e pela força da figura humana. Sua obra dialoga com essa ambiência plural, herdando das décadas de 1940 e 1950 um desenho vigoroso, forte, de caráter expressionista e humanista, e absorve da década de 1960 a assimilação da experimentação gráfica e o impulso modernizador.

Um marco adicional citado por Adalice Araújo reforça ainda a participação de Gilda no centro das transformações da época. Pois, em 1968, foi “criado o Ateliê Livre de Gravura Poty Lazzarotto, sob a coordenação de Gilda Belczak”.²² Esse dado documental confirma que Gilda não apenas integrou a geração que se formava naquele momento, mas também atuou diretamente na consolidação da estrutura institucional da arte paranaense.

²² ARAÚJO, 1974. Idem, p. 190.

2. GILDA ARTISTA: ANOS 1960

Gilda Elizabeth Belczak nasceu em Curitiba, em 9 de outubro de 1944. Era filha de Leopoldo Belczak (1901–1951), filho de imigrantes poloneses e delegado na capital paranaense, e de Adelina Gunther Belczak (1912–1971), filha de imigrantes alemães (Figura 10).



Figura 10: Retrato dos pais de Gilda Belczak, sem data.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Filha do meio, Gilda cresceu ao lado da irmã mais velha, Léa Terezinha Belczak (1938–2000), que se dedicou à biblioteconomia, e do irmão caçula, Leopoldo Belczak (Figura 11), ainda residente em Curitiba, casado com Vera Lúcia Belczak (que gentilmente colaborou com informações para esta pesquisa).



Figura 11: Retrato de Gilda Belczak e seu irmão Leopoldo, sem data.
Fonte: Acervo Família Belczak

A infância e juventude de Gilda se desenrolaram em uma Curitiba ainda pequena e conservadora, mas em expansão, que aos poucos consolidava seus espaços de formação artística.

2.1. Formação e influências: Fernando Calderari e Guido Viaro

Podemos dizer que a produção artística de Gilda Belczak se desenvolveu em um ambiente marcado pela convivência com artistas atuantes no cenário curitibano das décadas de 1960, período caracterizado por um amadurecimento de uma linguagem moderna nas artes visuais. Inserida nesse contexto, a artista compartilhou espaços de formação, circulação e debate com nomes que contribuíram decisivamente para a uma certa renovação do campo artístico local, estabelecendo relações de proximidade.

Entre os artistas e professores que integravam esse ambiente, destaca-se a presença de Fernando Calderari (1939 - 2021).

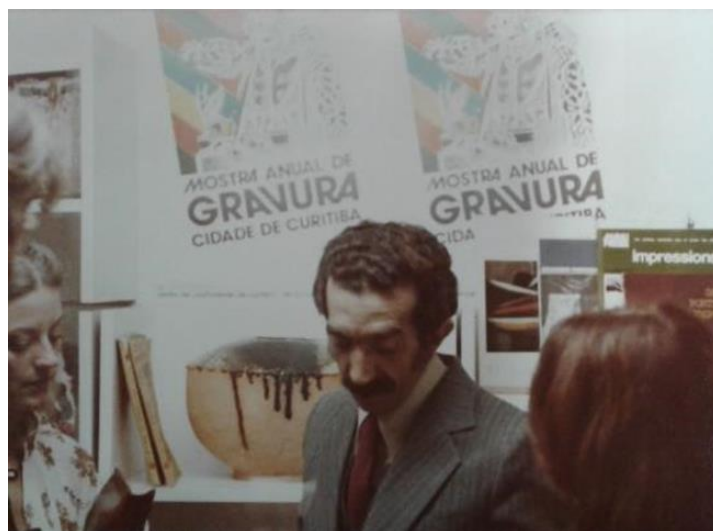


Figura 12: Retrato de Fernando Calderari.
Fonte: Revista FT.

Calderari (Figura 12) nasceu no município da Lapa, em 10 de fevereiro de 1939. Ingressou em 1959, como aluno na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a Embap, onde realizou sua formação artística sob a orientação de mestres como Guido Viaro, Erbo Stenzel e Theodoro de Bona.²³

Em 1961, realizou curso de especialização em Gravura no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, sob orientação de Edith Behring e Roberto Lamônica²⁴ – o mesmo curso que Gilda futuramente viria a fazer em 1966. Também em 1961, junto com vários outros artistas, Gilda embarca em excursão para Bienal de São Paulo, na imagem abaixo (Figura 13), Gilda está ao lado de Fernando Calderari.

²³ ARAUJO, Adalice. *Dicionário de Artes Plásticas no Paraná*. Vol.1. Curitiba: Edição do Autor, 2006. p. 508.

²⁴ Idem. *Ibidem*.



Figura 13: Embarcando para a Bienal de São Paulo em 1961.
Fonte: Um Lugar Chamado Cocaco.²⁵

Posteriormente, em 1963, Calderari passou a integrar o corpo docente da Embap, atuando na formação de diversas gerações de artistas que ali se formaram. Sua trajetória como professor foi acompanhada por uma ampla atuação institucional, que incluiu a participação em comissões julgadoras de seleção e premiação e também da supervisão e orientação do ateliê de gravura Poty Lazzarotto da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, o qual Gilda colaborou e posteriormente e também foi coordenadora.

Conforme relato do crítico de arte Sérgio Kirdziej, ao referir-se à biografia de Calderari, em 1963 o artista:

Torna-se orientador no Atelier de Gravura Poty Lazzarotto e no Atelier do Museu Alfredo Andersen, ambos da alçada estatal paranaense. A prensa para as gravuras em metal deixada por Poty estava velha e gasta, não permitindo boas cópias. Calderari adaptou alguns cilindros de máquinas de padaria adquiridos na metalúrgica dos Irmãos Muller, e foi assim que se deu continuidade à arte da gravura no Paraná.²⁶

²⁵ FERNANDES, José Carlos. Um Lugar Chamado Cocaco: A galeria que abrigou uma geração de modernos. Insight Editora. Curitiba, 2022.

²⁶ KIRDZIEJ, Sergio. Fernando Calderari: As cores do céu, da Terra e do Mar, Simplesmente Calderari. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2004, p. 25.

Abaixo os recortes de Jornal de 1968 (Figuras 14 e 15), onde consta que Gilda foi colaboradora do Ateliê de Gravura Poty Lazzarotto junto com Fernando Calderari. Ambos os trechos informam que o novo espaço era como “uma porta aberta” aos “artistas da terra”.

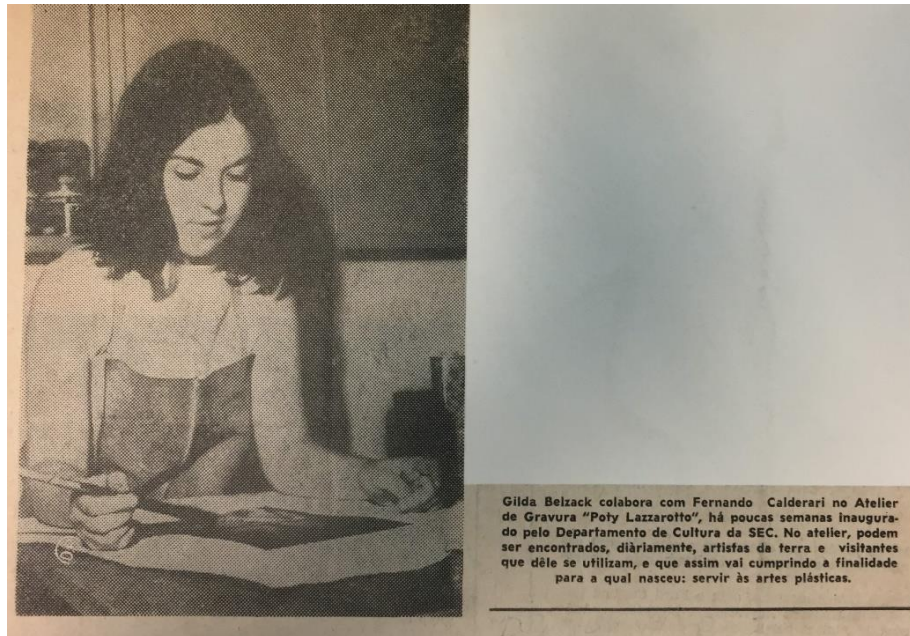


Figura 14: Recorte do Jornal Diário Popular, 22 nov. 1968.
Fonte: MAC-PR.

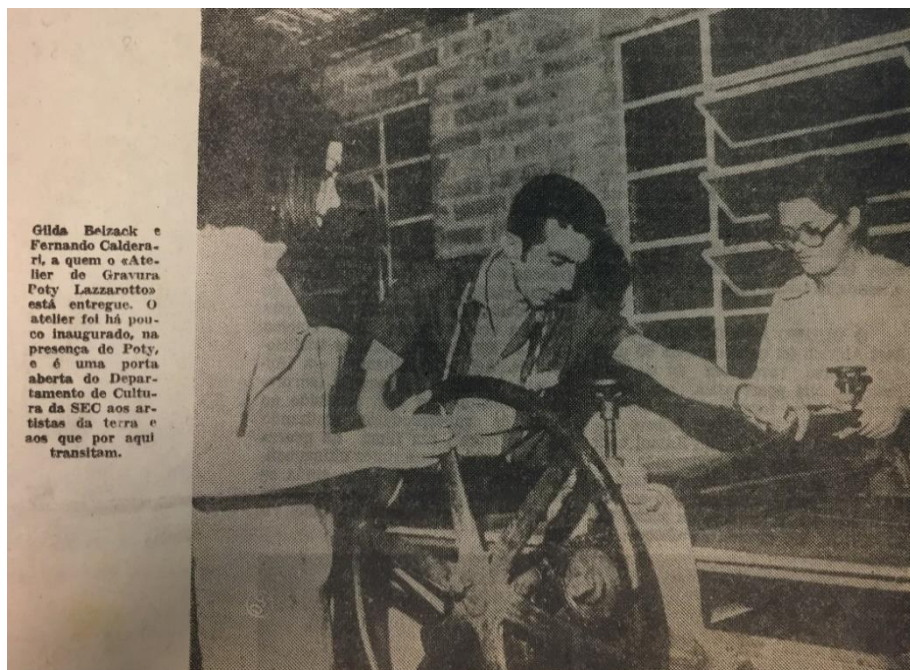


Figura 15: Recorte do Jornal Diário Popular, 22 nov. 1968.
Fonte: MAC-PR.

Outra referência fundamental para a compreensão da formação artística de Gilda Belczak é Guido Viaro (1897 - 1971), figura importante no processo de modernização das artes visuais em Curitiba (Figura 16). Viaro foi responsável por introduzir e difundir em Curitiba princípios plásticos ligados ao modernismo, enfatizando a liberdade expressiva. Conforme dados da pesquisa de Dulce Osinski sobre Viaro:

Considerado por muitos o responsável pela introdução do Paraná na modernidade das artes plásticas, Viaro, que nasceu em 1897 em Badia Polesine, pequena localidade da província de Vêneto, Itália, chegou ao Brasil em 1927. Depois de uma experiência em São Paulo, trabalhando como ilustrador e caricaturista em jornais da cidade, estabeleceu-se em Curitiba em 1930, onde veio a falecer em 1971. Artista produtivo, mais conhecido no contexto cultural por meio de obra gráfica e pictórica, descobriu no campo educacional novas possibilidades de intervenção social, cujas ações, circunscritas à cidade de Curitiba, compreendem o período que vai desde a década de 1930 até meados dos anos 1960 do século XX.²⁷



Figura 16: Retrato de Guido Viaro.
Fonte: www.cjap.pr.gov.br.

²⁷ OSINKI, Dulce. *A Modernidade no Sótão: Educação e arte em Guido Viaro*. Editora UFPR, Curitiba, 2008, p. 11.

Em Curitiba, Viaro começou a atuar como professor de desenho e em 1956 atuou no Instituto de Educação do Paraná. Posteriormente, dedicou-se à direção do CJAP - Centro Juvenil de Artes Plásticas e lecionou na Escolinha de Arte do Colégio Estadual do Paraná, ambos lugares em que Gilda Belczak transitou e foi aluna.

Criado sob a mente revolucionária de dois educadores, Guido Viaro e Eny Caldeira, que tinham ideias inovadoras sobre a importância da arte na educação. Em 1952, Guido Viaro, foi escolhido para ocupar a Chefia do Serviço de Artes Plásticas da Secretaria de Estado da Cultura, e a professora Eny era diretora do Instituto de Educação do Paraná (IEP), iniciando sua gestão no mesmo ano. Em 1953, durante as comemorações do Centenário da Emancipação Política do Paraná, eles foram convidados a coordenar atividades culturais. A professora Eny sugeriu uma exposição de desenhos dos alunos das escolas do Paraná [coordenada por Emma Koch]. Essa exposição foi um sucesso e levou à criação do CJAP, que se tornou a primeira instituição voltada para o ensino de arte para crianças no estado. As atividades do Centro Juvenil de Artes Plásticas (CJAP) tiveram início no sótão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, expandindo-se progressivamente à medida que a instituição ampliava seu atendimento a crianças e adolescentes. Em diferentes momentos, o centro passou a ocupar outros espaços da cidade, entre eles o subsolo da Biblioteca Pública do Paraná. Em 1956, o CJAP foi oficialmente incorporado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, consolidando sua atuação institucional. Três anos depois, em 1959, a instituição foi transferida para a Biblioteca Pública do Paraná. Somente em 1989 o centro conquistou sua primeira sede própria, instalada em um casarão no Largo da Ordem. Posteriormente, foi edificado um novo prédio destinado a abrigar o CJAP, cuja inauguração ocorreu em 2006.²⁸

Essa relação de proximidade com Guido Viaro é confirmada pelo depoimento de Estela Sandrini, conhecida como Teca, artista contemporânea de Gilda Belczak, em entrevista concedida a esta dissertação, na qual aborda sua percepção sobre a artista, o ambiente formativo, as dinâmicas institucionais e o circuito cultural de Curitiba na década de 1960.²⁹ A artista relembra:

Teca: A gente entrou juntas na Bela Artes. Eu, a Ameli... [...] Nós fizemos o curso de preparação com Ivens Fontoura, para entrar na

²⁸ Portal do Governo do Estado do Paraná. Centro Juvenil de Artes Plásticas. Disponível em: <https://www.cjap.pr.gov.br/>. Sobre o tema, consultar: SILVA, João Paulo de Souza da. *Percurso entre modernidades: trajetória intelectual da educadora Eny Caldeira (1912-1955)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

²⁹ A transcrição completa da entrevista com Estela Sandrini, realizada por Edenise Bittencourt e Paulo Reis, encontra-se no **Anexo 2** desta pesquisa.

escola. E entramos todas juntas. É... Mas, se veja que a Gilda foi quem me marcou, porque as outras eu não lembro. Talvez eu lembre, falando... ah, tá. Mas, aí, eu estive com a Gilda no primeiro ano e no segundo ano. Quando chegou em julho de 1964, que era o segundo ano nosso, na escola de pintura. Isso, só existia o curso de pintura. [...] Existia o curso de escultura, mas só tinha dois alunos, que era o Maranhão e o Abrão Assad. O resto, todos, eram pintura. E não se chamava Artes Visuais. Era pintura. E... E nós entramos, e quando chegou em 1964, que foi o golpe militar, eu perdi meu pai. Então, eu convivi com ela um ano e meio na escola. E depois eu voltei a conviver com ela. E daí eu larguei o curso no segundo ano. Larguei o curso e voltei em 1965. [...] Daí a Gilda estava um ano a mais que nós.

Edenise: Ela continuou?

Teca: Ela continuou. E eu lembro da Gilda, sempre... primeiro, os olhos dela eram lindos, são uns olhos azuis, muito azul, era muito bonito. Mas ela era muito quieta, ela era silenciosa, sabe? Sempre com um livro, eu lembro, com livro. Ela sobressaía na parte de escrita com a gente. E sobressaía pela parte do que ela sabia mais. Eu lembro perfeitamente o dia que eu cheguei no diretório, depois que eu tinha perdido o meu pai e tudo. Ela estava sentadinha, era uma sala, que a gente ficava todo mundo junto. A metade gritava, a metade fumava que nem louco, aquela confusão toda. E ela estava lendo um livro, eu disse assim: '*Gilda, que o livro é esse?*' [...] que a gente não tinha informação. Não existia. [...] E ela tava com o livro do Rodin. [...] E daí eu disse assim: '*ah, que interessante, olha que bonito que é, é com o Rodin*'. Porque a gente tinha História da Arte até o Giotto – que o Barontini, que era o nosso professor de História da Arte, era um italiano. E não tinha slides assim, tinha, mas era muito pouco. E ele chegava no Giotto. Quando ele chegava no Giotto, ele acabava o curso. E até o dia que eu fui conhecer o Giotto, eu dizia: 'o danado sabia', porque o Giotto era tão maravilhoso. E a Gilda estava com o livro do Rodin. Ela me mostrou, eu disse: '*ai, que bom, Gilda, me conta*'. Ela me contou mais ou menos da vida do Rodin, mas sempre assim, muito quieta, ela não fazia parte da bagunça nossa. Sabe, a Gilda era uma pessoa bem... tinha um cabelo assim baixo... um olho bem azul, um rosto bonito. Ela não tinha uma vivacidade assim, sabe? Aquelas coisas que todo mundo era na Escola de Belas Artes, ela era quieta. Então, eu a conheci assim. Depois, eu gostava muito de ver ela desenhar. Ela desenhava, ela tinha um gesto bom no desenho. O desenho dela sempre tinha aquela linha meio Viaro, né? Que puxa a linha e trabalhava dessa forma. E era muito bonito o desenho dela, muito bom. E depois, mais tarde, depois, em 1969, eu casei... em 1967, eu casei... não, não, não, não. Era em 1967 que eu casei. Eu fui embora. Quando ela faleceu, eu não tinha mais tanto contato com ela. Mas eu sabia que ela tinha ganhado um prêmio em um salão, com os 'Cavalos', medalha de ouro no Salão Paranaense. [...] Esse daí está todo descrito no livro da Maria José Justino, '50 anos', né? Até eu procurei hoje para achar. E ela foi trabalhar com o Viaro no centro de gravura, que era no departamento de gravura na... no Poty Lazzarotto.

Edenise: É, o centro de gravura do Poty Lazzarotto. Ela foi com o Calderari, não?

Teca: Não, era o Viaro. Calderari ia também. Mas lembro dela com o Viaro. [...] Era uma casa na... Stellfeld.

Edenise: Augusto Stellfeld. Isso.

Teca: No primeiro andar, assim. Daí eu subi, fui falar com ele, alguma coisa, e daí eu fui ver, eu disse, '*Ai Gilda, que bom que você está com*

o *Viaro*, o Viaro estava junto. Uau. E daí ela estava fazendo as gravuras, eu até tenho duas dela aqui. Estava fazendo as gravuras e eu fiquei muito... para mim, ela estava sempre na frente da gente, mas muito lá na frente.

Paulo Reis: Visionária.

Teca: Porque a gente estava... Nós, nós éramos... todas crianças, né? E não estava criando muito. A gente queria era aproveitar a vida mesmo, sabe? Desenhar, pintar. Mas nada assim de mais profundo. Depois, quando meu pai morreu, as coisas se tornaram um pouco diferentes, né? E essa foi a vez que eu vi, e vi ela fazendo essas gravuras. E ela começou a fazer as gravuras mais coloridas, que era uma coisa nova para nós. Isso aí. E depois da Gilda, logo ela faleceu, eu não sei se nós não fizemos no... na mostra do desenho... não, na Mostra da Gravura... não, não fui... na Mostra da Gravura, uma sala especial dela. [...] 1973, se não me engano.³⁰

Desta forma, compreende-se que, para além dos mestres mencionados, o diálogo de Gilda com outros artistas contemporâneos e agentes culturais atuantes em sua geração também contribuiu para a construção de sua linguagem artística. O convívio social em ateliês, salões e exposições coletivas favoreceu a circulação de ideias e a assimilação de diferentes repertórios visuais, em um momento em que o cenário curitibano se encontrava aberto às discussões acerca das possibilidades da linguagem figurativa. Nesse ambiente, Gilda Belczak desenvolveu uma produção que, embora dialogasse com as questões estéticas de seu tempo, manteve características próprias, marcadas por uma poética singular. É possível observar que a proximidade da artista com o universo da gravura e do desenho se reflete na valorização da linha e na adoção de uma paleta cromática contida. Embora esse aspecto venha a se ampliar em fases posteriores de sua trajetória, tais características permanecem recorrentes em parcela significativa de sua produção. Essa influência manifesta-se de modo particularmente evidente nas obras em que a narrativa visual é estruturada a partir do predomínio do traço e do uso de contrastes densos, que organizam e conferem profundidade à composição (Figuras 17 e 18).

³⁰ SANDRINI, Estela Carmen Pereira. *Entrevista concedida a Edenise de Fátima Bittencourt e Paulo de Oliveira Reis*. Curitiba, 19 set. 2024. 1 gravação (1h 10 min). A transcrição da entrevista está disponível integralmente no **Anexo 2** desta dissertação.



Figura 17: Guido Viaro, *As Marias*. Gravura, 1952.
Fonte: Guia das Artes.



Figura 18: Gilda Belczak, *Sem Título*, 1969. Gravura em ponta
seca, 25,2 x 17,7 cm.
Fonte: Fundação Cultural de Curitiba.

As influências provenientes do convívio com artistas contemporâneos não se manifestam na obra de Gilda Belczak como simples assimilação de

estilos, mas como um processo de elaboração pessoal, no qual diferentes referências são reinterpretadas a partir de sua sensibilidade e de suas escolhas estéticas. A inserção de Gilda Belczak no meio artístico curitibano da década de 1960 pode ser compreendida à luz do conceito de capital simbólico, formulado por Pierre Bourdieu³¹, que se refere ao conjunto de reconhecimentos, prestígios e legitimidades socialmente construídos no interior de um campo cultural. A convivência da artista com professores, colegas e artistas já consagrados, em instituições como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em ateliês coletivos, nos salões oficiais e em exposições, constituiu um elemento fundamental para a acumulação desse capital simbólico por parte dos artistas locais.

Nesse contexto, de modo mais específico, a proximidade de Gilda Belczak com nomes do circuito curitibano, como Guido Viaro e Fernando Calderari, entre outros, não apenas favoreceu sua formação técnica e estética, mas também contribuiu para sua inserção em redes de reconhecimento e legitimação. Segundo Bourdieu, o campo artístico opera por meio de relações simbólicas nas quais o valor da obra e do artista é construído coletivamente, a partir da circulação em espaços institucionais, da validação por pares e da consagração crítica.³² Assim, a participação bem sucedida de Gilda em salões de arte, bem como o diálogo com artistas atuantes e críticos locais, pode ser entendida como parte de um processo de aquisição de visibilidade e reconhecimento por parte do campo. Tal interpretação não atenua o mérito individual da artista; ao

³¹ Conforme define Pierre Bourdieu, “o capital simbólico é o capital percebido e reconhecido como legítimo”, constituindo-se como uma forma de crédito social concedido aos agentes cuja autoridade é coletivamente validada.” BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p.14-15. Tal capital só existe na medida em que é reconhecido, isto é, enquanto crença compartilhada na legitimidade de determinada posição, obra ou trajetória. No campo artístico paranaense das décadas de 1950 e 1960, esse conceito permite compreender como o reconhecimento institucional como a participação em salões, inserção em acervos públicos, recepção crítica e homenagens, operava como um mecanismo de consagração. No caso de Gilda Belczak, sua presença em exposições oficiais, o diálogo com artistas legitimados e o posterior reconhecimento de sua produção podem ser analisados como processos de acumulação de capital simbólico. Assim, sua trajetória não se restringe à dimensão formal ou física da obra, mas insere-se em um espaço de disputas por legitimidade, no qual o reconhecimento social constitui elemento estruturante da consolidação artística.

³² BOURDIEU, Pierre. 1989. Idem.

contrário, evidencia a complexidade dos fatores que intervêm na consolidação de sua trajetória artística.

Nesse sentido, também a proposta metodológica de Michael Baxandall oferece um instrumental teórico pertinente para a interpretação da produção artística. Para Baxandall, a obra de arte deve ser compreendida como o resultado de tentativas de resolução de problemas específicos, colocados ao artista em determinado contexto histórico, cultural e social.³³

Dessa forma, os conceitos de capital simbólico, em Bourdieu, e de intenção artística, em Baxandall, articulam-se de maneira complementar na análise da trajetória e da obra de Gilda Belczak. Enquanto o primeiro permite compreender as condições sociais de reconhecimento e legitimação da artista no campo artístico de Curitiba, o segundo possibilita interpretar suas obras como produtos de escolhas e estratégias conscientes na resolução formal. A convivência de Gilda Belczak com artistas de sua época, portanto, não se limita a um dado biográfico, mas constitui um elemento estruturante tanto de sua posição no campo quanto das soluções visuais presentes em sua produção.

2.2. Formação Escolar

Durante a infância e juventude, Gilda Belczak iniciou sua formação escolar no Colégio da Divina Providência e concluiu o ensino fundamental e médio no Colégio Estadual do Paraná (CEP), instituição em que demonstrou desde cedo grande sensibilidade para o desenho e para atividades artísticas (Figuras 19 e 20).

³³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. Companhia das Letras. São Paulo, 2006.



Figura 19: Diploma do curso primário do Colégio da Divina Providência, 1955.
Fonte: Acervo Família Belczak.

CURSO GINASIAL CENTRO ESTUDANTIL DO COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ
BOLETIM ANUAL
do aluno GILDA ELISABETH BELZAK da 4ª série, 1ª turma ginasial

DISCIPLINAS	MAR.		ABRIL		MAIO		JUNHO		JUL.		AGOSTO		SETEM.		OUT.		NOVEM.		DEZ.		Notas lançadas pelo funcionário:	Assinatura do Pai ou Responsável
	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.	Faltas	Méd. de aproveit.		
Português		100		100		85		95		100		100		100		100		100		100	100	<i>Adelina Belczak</i>
Latim		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Francês		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Inglês		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Matemática		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Ciências Naturais		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
História Geral		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Geografia Geral		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
História do Brasil		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Geografia do Brasil		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Desenho		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Canto Orfeônico		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Trabalhos Manuais		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Econ. Doméstica		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	
Educação Física		100		100		100		100		100		100		100		100		100		100	100	

Secretário: *Emílio Aquim* Aprovação: média geral: 100 Curitiba, 31 de março de 1959

Figura 20: Boletim do Colégio Estadual do Paraná, 1959.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Em seguida, no ano de 1962, formou-se no curso de Magistério do Instituto de Educação do Paraná (IEP), então imediatamente iniciou sua atuação docente como professora do ensino básico, no próprio IEP e também no CEP (Figuras 21 e 22). A formação como normalista e a vivência no ambiente

“escolanovista” do Instituto foram fundamentais para a constituição de sua concepção sobre educação, baseada na liberdade expressiva, na criatividade e no respeito à individualidade do aluno, princípios que marcariam profundamente suas práticas pedagógicas posteriores (tema que será aprofundado no Capítulo 3.1).



Figura 21: Lembrança do Curso Normal do Instituto de Educação do Paraná, 1961. Gilda é a segunda da direita, na segunda fila.
Fonte: Acervo Família Belczak.



Figura 22: Diploma de Normalista do Instituto de Educação do Paraná, 1962.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Paralelamente à docência, Gilda aprofundou sua formação artística ao ingressar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), onde concluiu, em 1966, o curso de graduação em Pintura (Figuras 23 a 26). Esse período foi decisivo para sua maturação estética, tendo estudado com Guido Viaro e Fernando Calderari, mestres que, como já analisado, influenciaram sua compreensão do desenho como forma de expressão direta do gesto, da emoção e da interioridade.



Figura 23: Cerimônia de formatura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.
Fonte: Acervo Família Belczak.



Figura 24: Desenho de Gilda Belczak no Convite de Formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.
Fonte: Acervo MAC-PR.

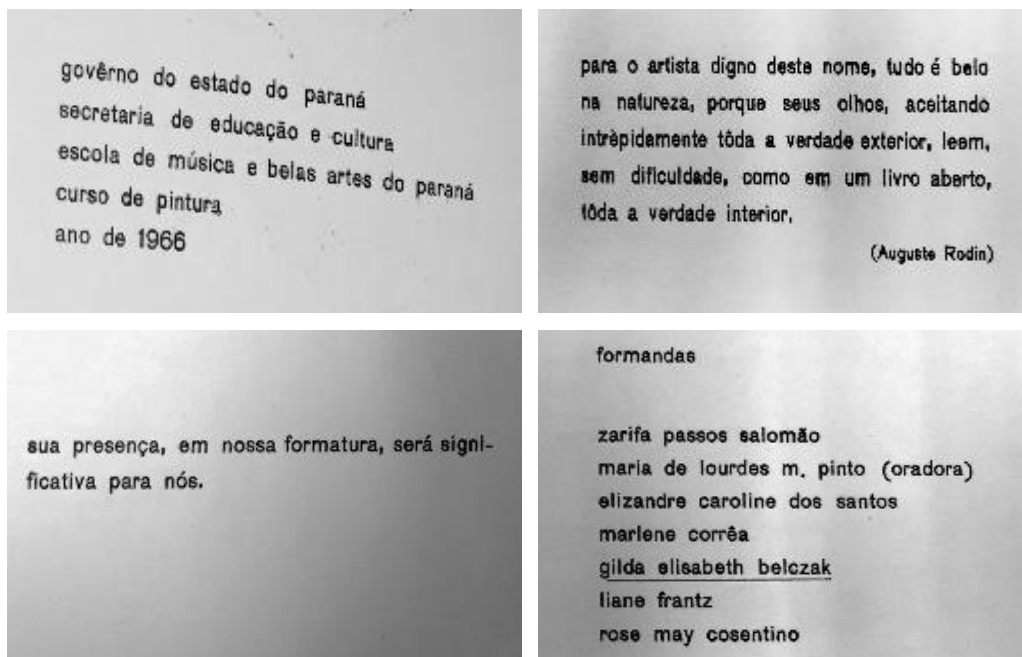


Figura 25: Detalhes do convite de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.
Fonte: Acervo MAC-PR.

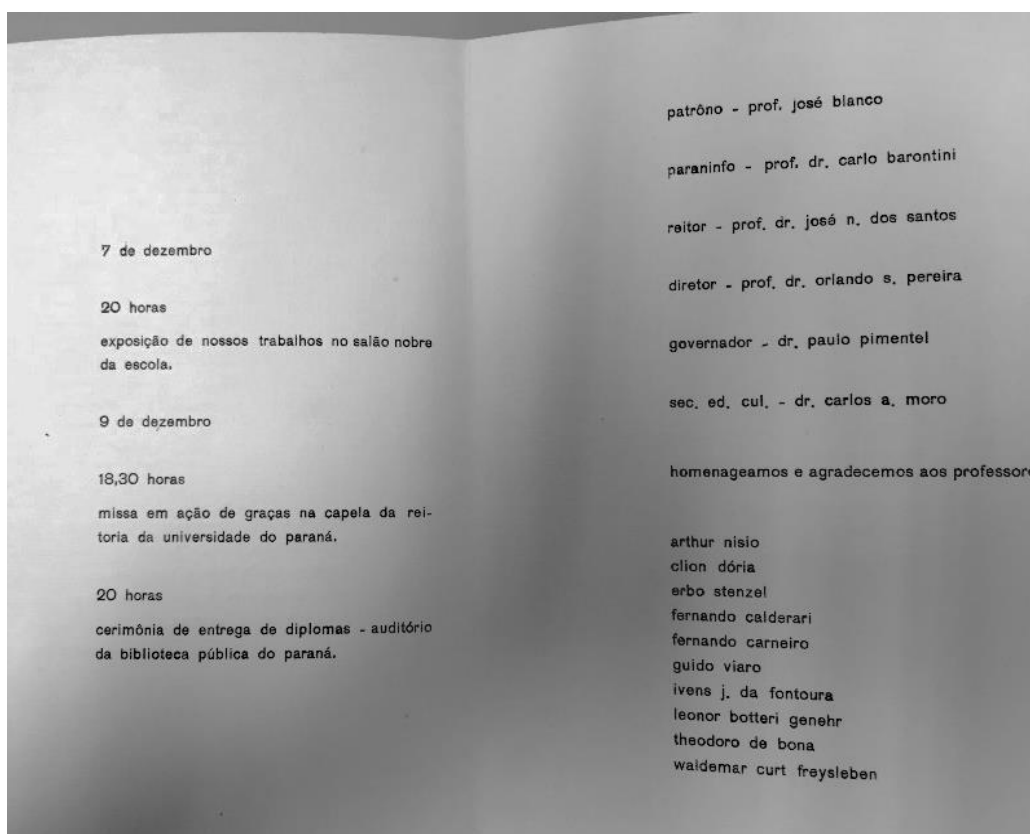


Figura 26: Detalhe do convite de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1966.
Fonte: Acervo MAC-PR

Ainda ao decorrer da graduação, em 1965, com apenas 21 anos, Gilda participou do XXII Salão Paranaense de Belas Artes e, com a obra “Cavalos”, um trabalho feito em nanquim (Figura 27), recebeu a Medalha de Ouro em desenho – tornando-se a artista mais jovem, até então, a conquistar tal premiação (Figura 28). A obra destacava características que se tornariam marcas de sua linguagem: o uso expressivo da linha e a gestualidade firme e fluida.



Figura 27: Gilda Belczak, Cavalos. Desenho em nanquim sobre papel, 1965.
Fonte: MAC-PR.



Figura 28: Diploma do Prêmio de “Medalha de Ouro em Desenho”, conferido pelo Salão Paranaense em 1965.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Nesse mesmo período, iniciou atuação no Museu Casa Alfredo Andersen, inicialmente como programadora visual, passando depois à função de coordenadora do Teatro Folclórico de Fantoques – o Teatrinho do Saci, onde produziu cenários, roteiros, bonecos e figurinos. Essa experiência consolidou sua vertente de bonequeira e cenógrafa, área na qual desenvolveu trabalhos premiados, como a peça “O Auto de Juquita”, que lhe rendeu o segundo lugar no Festival de Marionetes do Rio de Janeiro, em 1968.³⁴

Simultaneamente, Gilda aprofundou sua formação técnica. Em 1966, foi selecionada para um estágio de especialização em Gravura em Metal no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde estudou com o gravador José Assumpção de Souza (1924-1994) que foi aluno de Edith Behring (1916-1966) e Johnny Friedlaender (1912-1992). Sua formação no MAM consolidou seu domínio da gravura em metal, especialmente nas técnicas de ponta-seca, água-forte, água-tinta e em combinações experimentais (Figura 29).



Figura 29: Gilda Belczak, Cartão de Natal, 1965. Gravura em metal.
Fonte: MAC-PR.

³⁴ Os detalhes sobre a faceta de Gilda como bonequeira serão detalhados no Capítulo 3.2.

Ao retornar a Curitiba, retomou e concluiu o curso de Didática Especial em Desenho pela PUC-PR e assumiu a coordenação do Ateliê de Gravura Poty Lazzarotto, substituindo Fernando Calderari. Paralelamente, continuou lecionando desenho no CEP e no IEP, instituição na qual também ministrou teatro no Curso de Recreação, articulando artes visuais e artes cênicas em sua prática docente.

As imagens a seguir (Figuras 30 a 44) documentam a atuação de Gilda no Ateliê Poty Lazzarotto, em atividades junto às prensas ou na observação das gravuras recém-impressas. Em grande parte dos registros, aparece de avental, em atitude descontraída e sorridente. Nas fotografias presentes ao final da série, Gilda dedica-se à elaboração de suas próprias matrizes, evidenciando seu envolvimento com o processo.



Figura 30: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data. Ao fundo em pé Gilda Belczak e o ultimo à esquerda é José Assumpção de Souza, os demais não foram identificados.
Fonte: Acervo do MAC-PR.



Figura 31: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data.
Fonte: Acervo do MAC-PR.
Na esquerda, Gilda Belczak.



Figura 32: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data.
Em segundo plano Gilda Belczak sentada de avental.
Fonte: Acervo do MAC-PR.



Figura 33: Ateliê Poty Lazzarotto, Curso José Assumpção Souza, sem data.
Fonte: Acervo do MAC-PR.



Figura 34: Ateliê Poty Lazzarotto, detalhe.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 35: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo Família Belczak.



Figura 36: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 37: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 38: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 39: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 40: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 41: Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 42: Retrato de Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 43: Retrato de Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Figura 44: José Assumpção Souza e Gilda Belczak no Ateliê Poty Lazarotto.
Fonte: Acervo MAC-PR.

Ainda em 1966, fundou a Escola Sociocultural da Fontana, conhecida como “Escolinha de Arte da Fontana” (Figura 45), ao lado de Icléa Guimarães Rodrigues. Nesse espaço, desenvolveu um trabalho pedagógico inovador voltado à infância, centrado na experimentação, na liberdade criativa e na expressão do imaginário infantil. A escola oferecia atividades de desenho, pintura, modelagem, cerâmica, gravura, teatro e construção de bonecos, refletindo a concepção ampla e integradora da artista acerca das relações entre arte e educação. Tais aspectos são detalhados no Capítulo 3.1.



Figura 45: Escolinha da Fontana, sem data.
Amiga Icléa Guimarães Rodrigues e o irmão Leopoldo.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Em 1969, atuou ainda como orientadora de xilogravura no projeto Tempo de Cultura, percorrendo diversas cidades do interior do Paraná. Foi durante uma dessas viagens, em Maringá, que apresentou um quadro clínico súbito. Hospitalizada inicialmente naquela cidade, foi posteriormente transferida para Curitiba, onde passou por duas cirurgias. Gilda Belczak faleceu na madrugada de 30 de junho de 1969, em decorrência de uma peritonite pós-operatória, aos

24 anos. Sua morte precoce gerou consternação no meio artístico e educacional, interrompendo uma trajetória que despontava com força e originalidade.

Mesmo após seu falecimento, sua obra continuou a ser lembrada e celebrada. A Fundação Cultural de Curitiba realizou, em 1999, uma importante mostra retrospectiva pelos 30 anos de sua morte, a qual posteriormente foi levada ao Museu de Arte de Londrina. Em 2005, o Museu Alfredo Andersen promoveu nova exposição, destacando seu trabalho como educadora, cenógrafa e bonequeira. Ao longo das décadas, instituições como a Fundação Cultural, o MAC-PR, o Museu da Gravura e, em especial, o acervo familiar, preservaram mais de 160 obras, entre gravuras, desenhos, pinturas, bonecos e documentos.³⁵

A atuação de Gilda Belczak coincide com o momento de consolidação da arte moderna em Curitiba, quando as novas gerações procuravam reinterpretar o legado dos mestres locais sob suas perspectivas pessoais. Sua trajetória deve ser compreendida não apenas como a de uma artista individual, mas como a expressão de um movimento coletivo de afirmação cultural e renovação estética no contexto paranaense.

2.3. Obras da artista em acervos públicos

O levantamento geral realizado durante esta pesquisa contabiliza 164 obras conhecidas de Gilda Belczak, distribuídas entre acervos públicos e particulares. Destas, 62 obras originais e algumas de suas respectivas cópias encontram-se reunidas no acervo do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, instituição vinculada à Fundação Cultural de Curitiba (FCC), totalizando 83 peças. O conjunto é composto majoritariamente por gravuras em metal,

³⁵ Informações sobre esta coleção serão detalhadas no Capítulo 4.

abrangendo técnicas como ponta-seca, água-forte, aquarela e técnicas mistas, que combinam grafite, nanquim e caneta esferográfica. As obras variam amplamente em formato e acabamento, revelando o domínio técnico da artista e seus exercícios em busca da experimentação gráfica. Embora parte das peças não esteja datada, a maior concentração situa-se entre os anos de 1966 e 1969, momento de intensa produção.

A Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, por meio do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) e do Museu Alfredo Andersen (MAA), conserva outro conjunto expressivo, composto por 33 obras. Destas, 15 pertencem ao acervo do Museu Casa Alfredo Andersen e 18 ao acervo do MAC-PR. No Museu Alfredo Andersen, destacam-se seis bonecos de fantoche criados por Gilda para o Teatrinho do Saci, produzidos em 1969, que revelam sua faceta de bonequeira e educadora infantil. Já no MAC-PR, o núcleo principal do acervo é constituído por 14 matrizes de gravura em cobre, alumínio e latão amarelo, doadas à instituição pelo artista e professor Fernando Calderari, que foi orientador e incentivador de Gilda durante sua formação artística³⁶.

Em seu conjunto, esses acervos permitem traçar um panorama abrangente da produção de Gilda Belczak, que se estende desde o desenho espontâneo e gestual até a gravura de elaboração técnica mais complexa, passando ainda por incursões tridimensionais, como os bonecos destinados ao teatro infantil. A variedade de suportes, formatos e procedimentos atesta a amplitude de seu repertório plástico e a coerência poética que unifica todas as vertentes de sua criação.

A presença de suas obras em instituições de referência, como o Museu Alfredo Andersen, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná e o Museu da Gravura de Curitiba, reforça o reconhecimento institucional de sua contribuição

³⁶ O grupo de obras da artista situado sob os cuidados do Estado encontra-se detalhado no Sistema Pergamum. Trata-se de um *software* que funciona como uma ferramenta de gestão da informação, utilizado para gerenciar e catalogar dados em Bibliotecas, arquivos e museus. Os acervos lá salvaguardados encontram-se organizados na rede de informações Museus Paraná.

para a arte moderna no estado. A manutenção e a catalogação desses acervos garantem a preservação material de sua produção, contribuindo para a consolidação do nome de Gilda Belczak entre os artistas mais significativos do panorama artístico curitibano da década de 1960.

Quanto às técnicas empregadas, observa-se, a partir desse acervo, que a produção de Gilda Belczak abrange uma ampla variedade técnica, revelando uma artista experimental e com domínio do ofício gráfico. Suas obras podem ser categorizadas da seguinte maneira:

- Gravuras em metal (ponta-seca, água-forte, água-tinta e técnicas combinadas);
- Desenhos em grafite, nanquim, caneta esferográfica e técnicas mistas;
- Aquarelas e pinturas a óleo (em menor número);
- Objetos tridimensionais, especialmente bonecos de fantoche confeccionados com materiais diversos (papel, madeira, tecido e arame).

Essa diversidade reflete uma prática artística que não se restringe a um único meio, mas se mantém aberta à experimentação, promovendo a síntese entre técnica e expressão.

Já em relação aos temas mais recorrentes na obra de Gilda Belczak, nota-se que eles orbitam em torno da figura humana. As representações humanas, geralmente de figuras femininas – isoladas ou em grupo – parecem remeter à interpretação das imagens como metáforas de emoção e introspecção.

Em suas experiências tridimensionais, por sua vez, como os bonecos do Teatrinho do Saci, Gilda revela outra dimensão de sua poética: o interesse pelo universo infantil e pela imaginação lúdica, aproximando a expressão artística das práticas educativas.

Assim, seus temas transitam entre o humano, o poético e o simbólico, campos nos quais a artista parece buscar o essencial da experiência humana.

Também podem ser identificadas algumas características recorrentes no conjunto de sua obra. Independentemente do suporte ou da técnica empregados, certos aspectos formais e expressivos reaparecem de modo constante em sua produção. Estes abrangem principalmente:

a) Predominância da linha como elemento estrutural e expressivo;



Figura 45: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho de nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

- b) Economia cromática, com preferência por preto, branco e tons neutros, realçando o contraste e a densidade do traço, aspectos característicos da expressividade presente nas gravuras em metal;



Figura 46: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Gravura em ponta seca.
Fonte: Acervo da Família Belczak.

c) Figuração simbólica, que privilegia a síntese e a expressividade em detrimento da representação literal;



Figura 47: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho de nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

- d) Diálogo entre a técnica e a expressão artística, onde o rigor gráfico convive com o gesto livre e espontâneo.



Figura 49: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

2.4. Obras da artista no acervo familiar

Além das obras conservadas nos acervos da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e da Secretaria de Cultura, há ainda um importante acervo de documentos que, até o momento da finalização desta dissertação, se mantém em posse da família Belczak, o qual também se teve acesso durante a realização da pesquisa.

Esse acervo familiar da artista preserva um conjunto de obras e documentos de grande valor artístico, histórico e afetivo, composto por croquis, desenhos, gravuras, uma aquarela, uma pintura a óleo, fotografias e outros registros pessoais. Esse material constitui um núcleo fundamental para a compreensão do processo criativo e da trajetória de Gilda Belczak, reunindo peças de caráter mais experimental, muitas delas elaboradas como estudos preparatórios ou exercícios de observação e composição.

Grande parte das obras corresponde a gravuras cujas matrizes originaram tiragens que também integram os acervos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) e da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), enquanto outras permanecem inéditas, sem registros institucionais conhecidos. Essa coexistência entre obras catalogadas e produções inéditas reforça a importância do acervo familiar como fonte complementar indispensável para a pesquisa sobre a artista.

Vale destacar uma preocupação relativa à preservação das obras, uma vez que a maioria dos trabalhos – especialmente os desenhos – apresenta sinais de deterioração, como consequência do desgaste natural do tempo e da fragilidade do suporte em papel. As gravuras, por sua vez, também exibem marcas de envelhecimento e desgaste, o que evidencia a urgência de ações de preservação.

Ainda assim, essas obras mantêm uma impressionante vivacidade e força visual, revelando a precisão do traço, a liberdade do gesto e a sensibilidade que caracterizam a linguagem plástica de Gilda Belczak. Mesmo afetadas pelo tempo, suas linhas permanecem carregadas de expressão e lirismo, reafirmando a envergadura de sua poética e o valor documental desse conjunto, enquanto testemunho de sua criação e de sua época.

Parte das obras pertencentes ao acervo familiar de Gilda Belczak será apresentada a seguir, com o propósito de preservar sua memória visual e possibilitar sua apreciação por um público mais amplo (Figuras 48 a 110). Tratam-se de trabalhos inéditos ou ainda pouco conhecidos. O conjunto de imagens aqui reproduzidas não apenas documenta aspectos essenciais de sua produção, mas também revela a diversidade de procedimentos técnicos e soluções poéticas que caracterizam o universo criativo da artista.

As obras correspondentes às imagens finais da seção (Figuras 104 a 110) demonstram a investigação da artista em relação ao uso da cor. Ainda que sua produção se organize, em grande parte, a partir de uma economia cromática, observa-se, em certos momentos, uma abertura em direção a experiências cromáticas mais expressivas.



Figura 48: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, gravura em água-forte.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 49: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, entalhe em madeira, 44 X 57 cm.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 50: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, gravura em água-forte e água-tinta.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 51: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, desenho com nanquim sobre papel, 48 x 65 cm.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 52: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, pintura a óleo, 40 x 50 cm.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 53: Gilda Belczak, *Cavalos*, 1965. Desenho em nanquim sobre papel, 32 X 47 cm.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 54: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, gravura em ponta seca.
Fonte: Acervo da Família Belczak.



Figura 55: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.

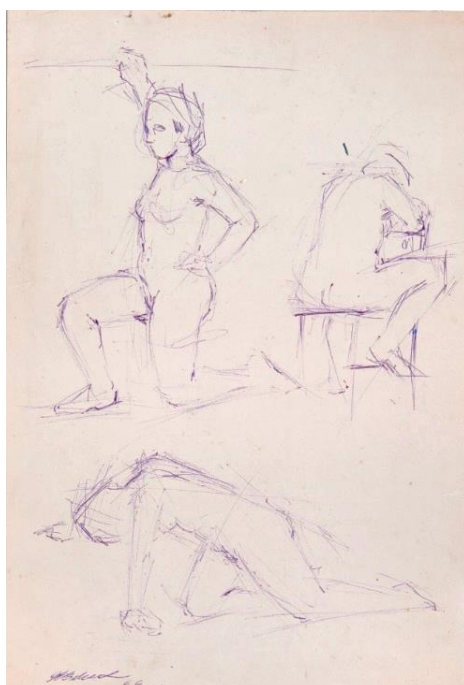


Figura 56: Desenho de Gilda Belczak, 1966.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 57: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 58: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com lápis e nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 59: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 60: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 61: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 62: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 63: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho em nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 64: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 65: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 66: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak
Foto: Jacqueline Prado



Figura 67: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 68: Gilda Belczak, sem título, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 69: Gilda Belczak, *sem título*, 1967. Desenho com caneta esferográfica e nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 70: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 71: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 72: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 73: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 74: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 75: Gilda Belczak, *sem título*, sem data, Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 76: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim.
Fonte: Acervo da família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 77: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 78: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 79: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 80: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 81: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 82: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 83: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 84: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e nanquim.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 85: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 86: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim sobre papel.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 87: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 88: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 89: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 90: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 91: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

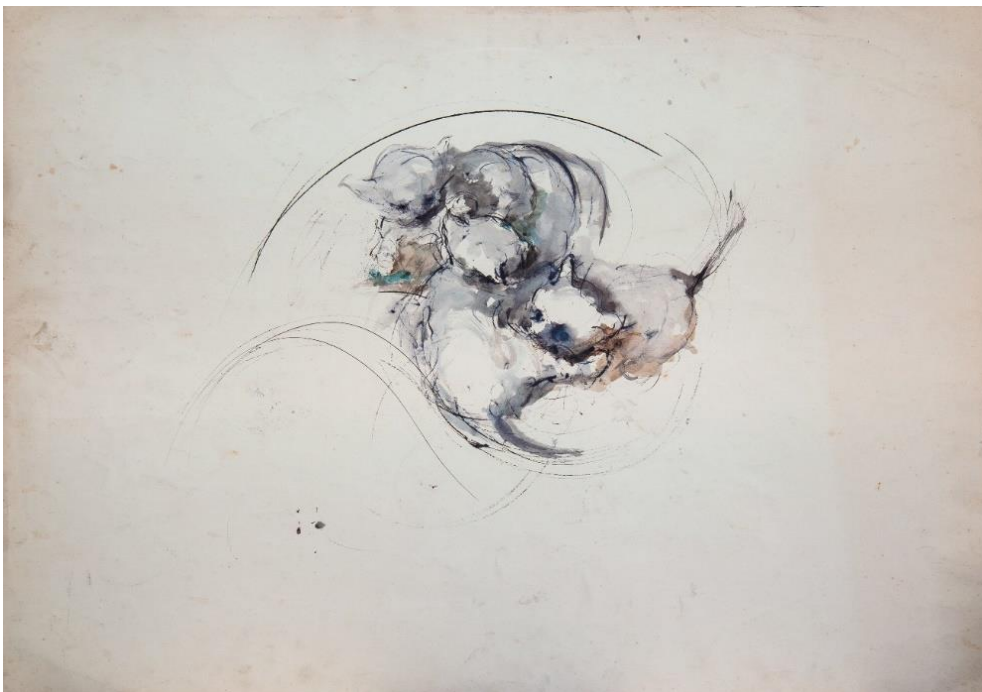


Figura 92: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak
Foto: Jacqueline Prado



Figura 93: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 94: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 95: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com nanquim.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 96: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 97: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho em nanquim.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

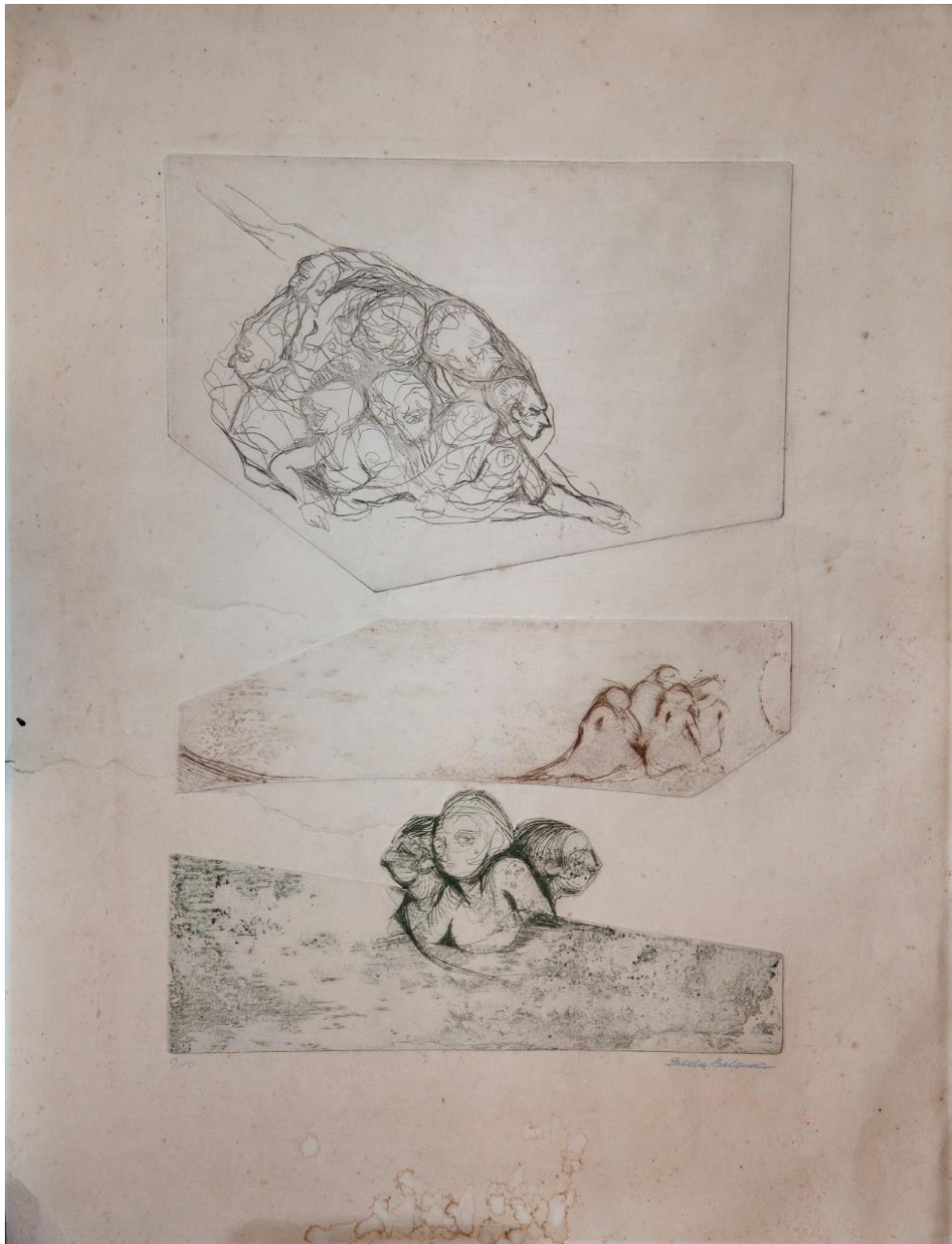


Figura 98: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Gravura em água-forte e água-tinta.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

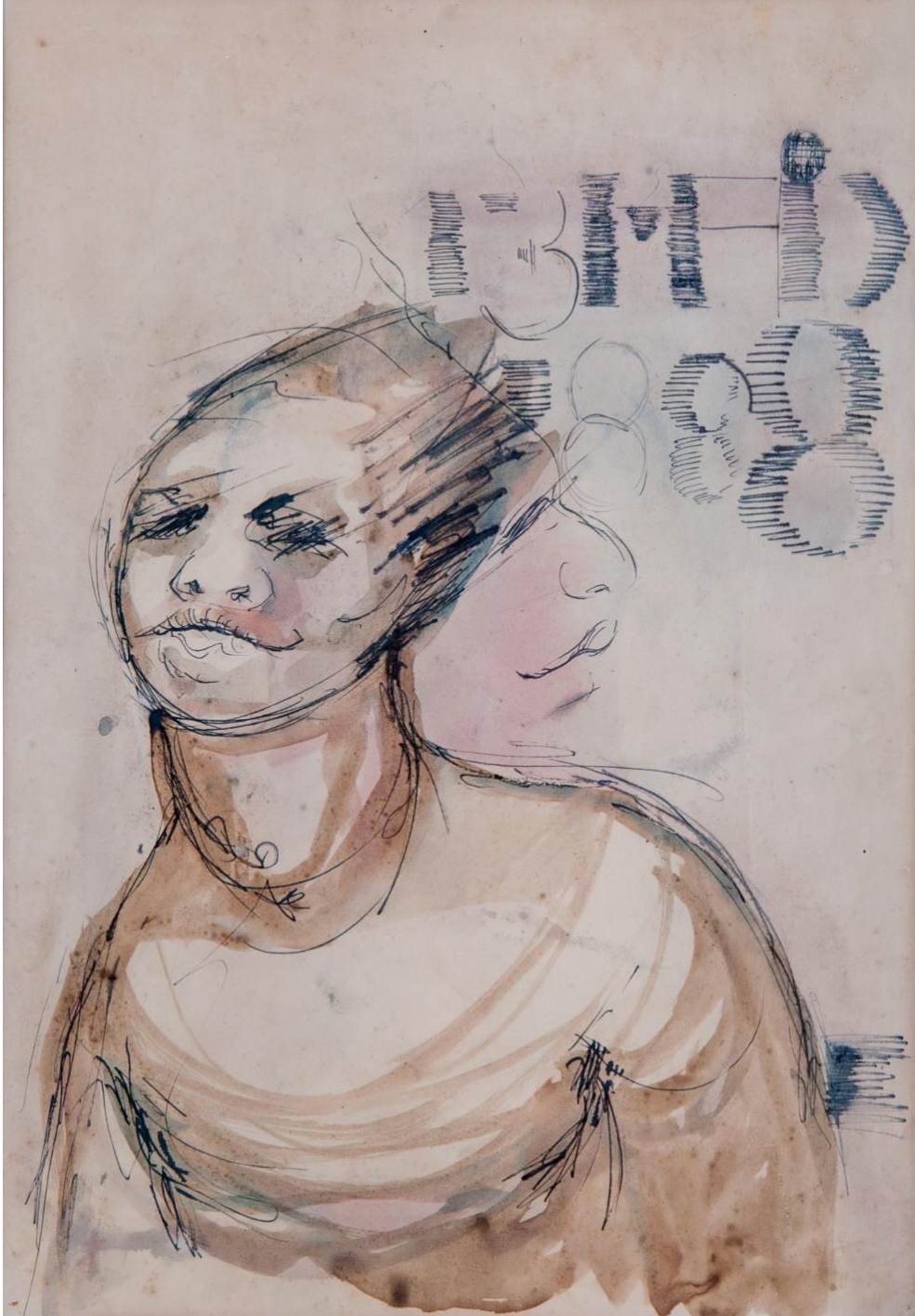


Figura 99: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 100: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Pintura com Aquarela.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 101: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

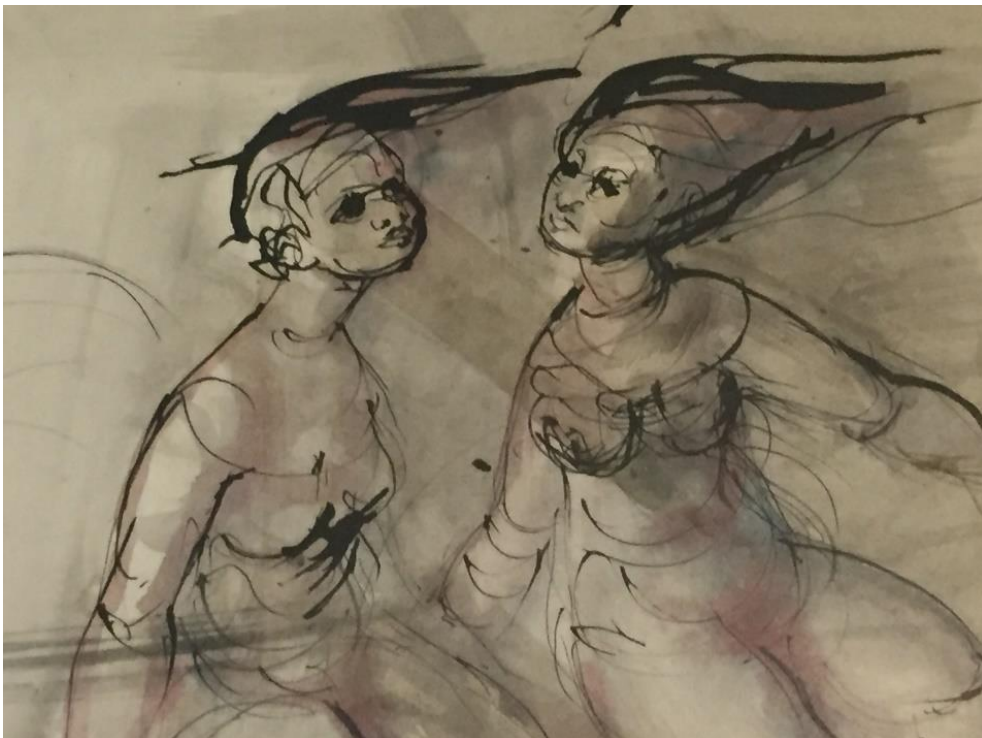


Figura 102: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica e aguada.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

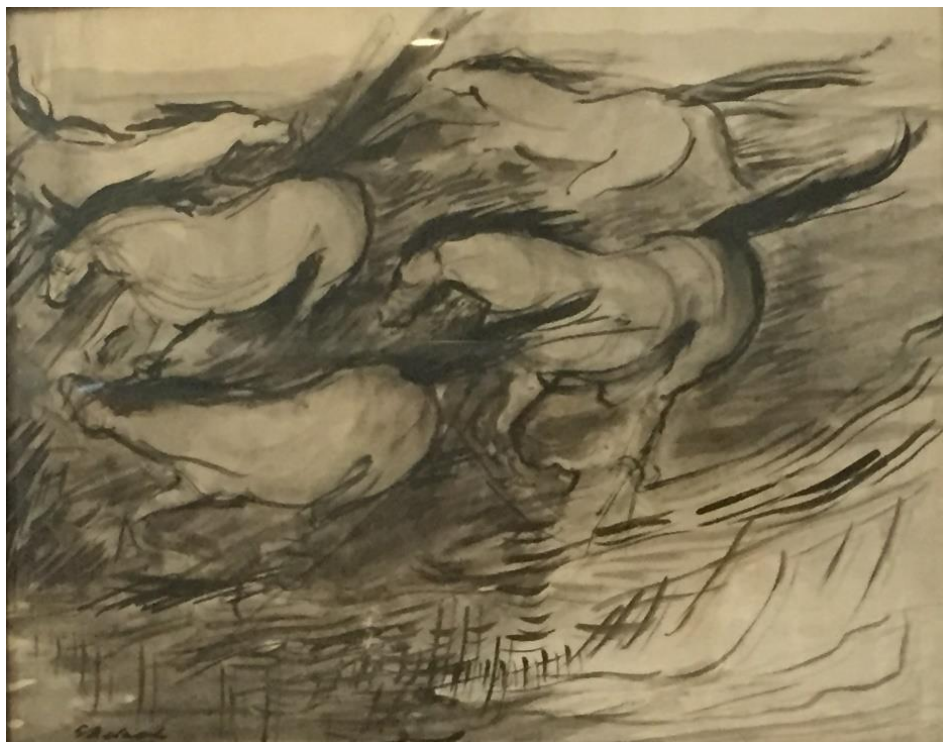


Figura 103: Gilda Belczak, *Cavalos*, sem data. Desenho com grafite.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 104: Gilda Belczak, *Cavalos*, sem data. Desenho com grafite.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 105: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

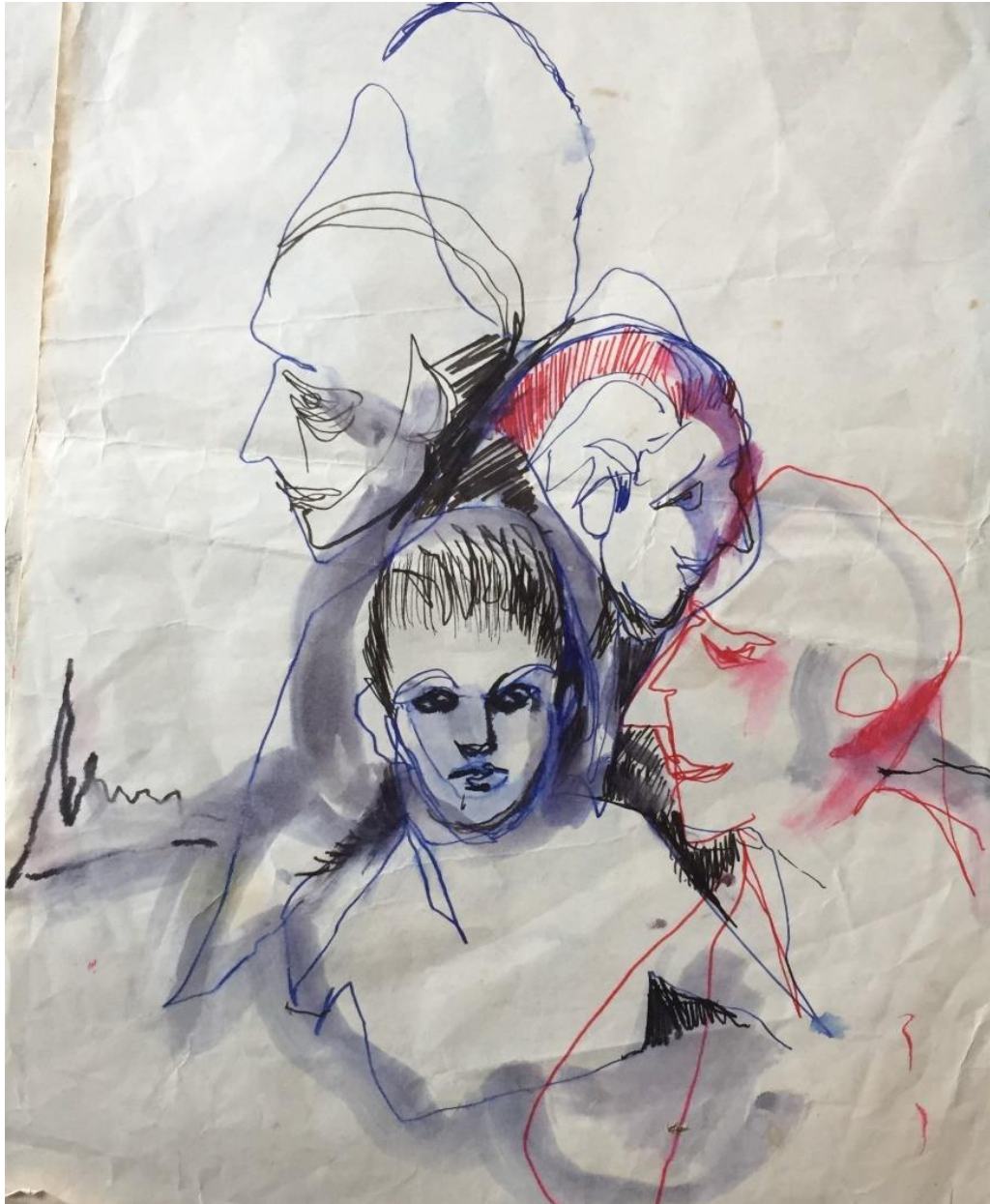


Figura 106: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 107: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 108: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.



Figura 109: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

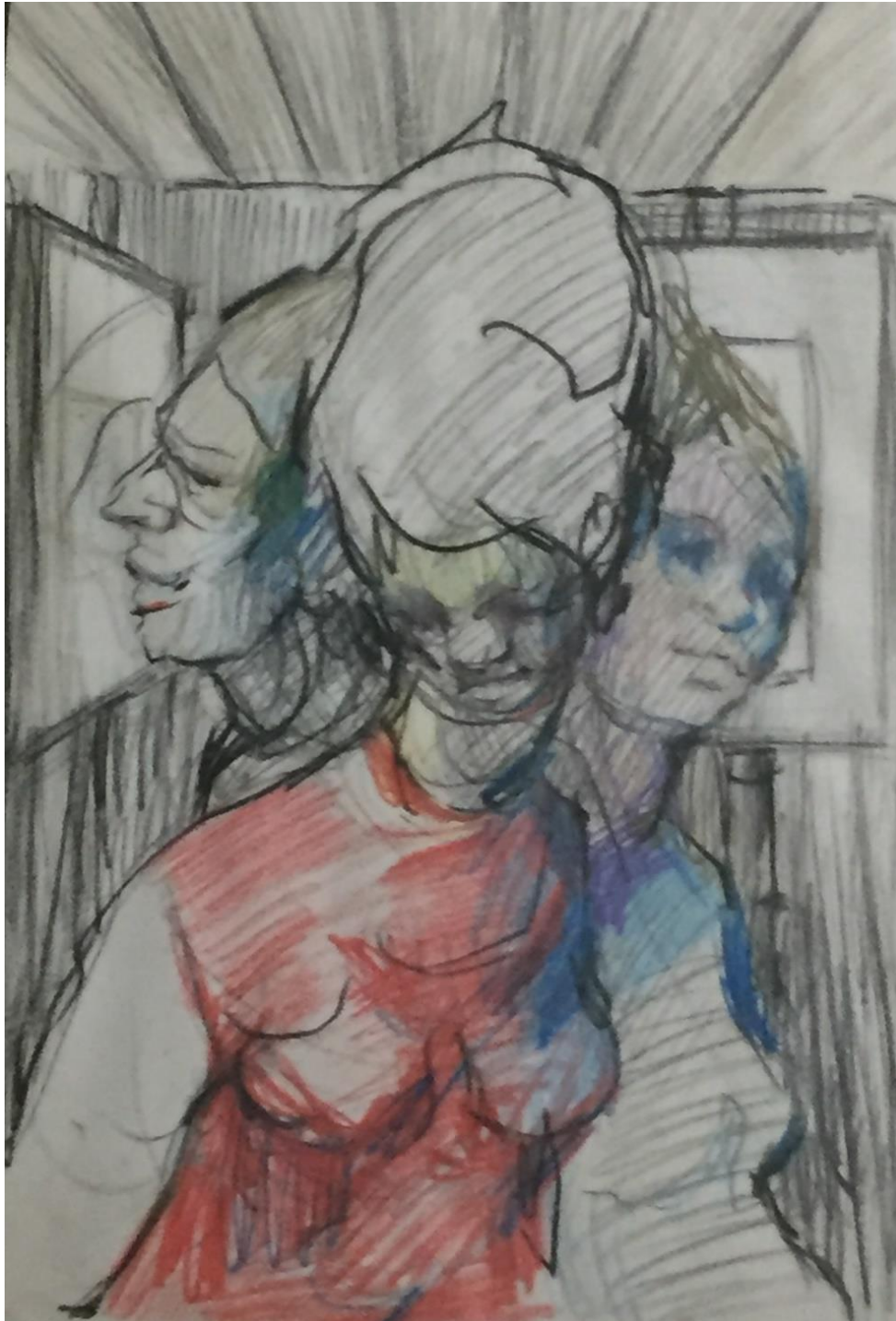


Figura 110: Gilda Belczak, *sem título*, sem data. Desenho com caneta esferográfica colorida.
Fonte: Acervo da Família Belczak.
Foto: Jacqueline Prado.

2.5. Análise de duas imagens

Neste item, será apresentada a análise de duas obras de Gilda Belczak, escolhidas por evidenciarem, de maneira exemplar, aspectos de sua poética e de sua técnica artística. Foram selecionados um desenho e uma gravura. Embora esse recorte não contemple toda a complexidade e amplitude de sua produção, a seleção busca aproximar-se da essência de sua linguagem visual, destacando as características mais recorrentes em sua obra. As análises permitem observar como a artista desenvolve, de forma coerente e sensível, recursos expressivos que se manifestam tanto em seus desenhos quanto em suas gravuras em metal, revelando um diálogo constante entre o gesto, a linha e a emoção – elementos estruturantes de sua trajetória artística.



Figura 111: Gilda Belczak, *Cavalos*, 1965. Técnica: nanquim sobre papel. 32,4 x 46,8 cm.
Fonte: MAC-PR.

Entre suas produções mais notáveis, o desenho “Cavalos” (Figura 111) ocupa lugar central por sintetizar os principais elementos recorrentes em sua poética: o gesto, a energia vital e a fluidez do traço.

Executada em nanquim sobre papel, a obra foi premiada com a Medalha de Ouro no XXII Salão de Belas Artes do Paraná, realizado em 1965, período em que Gilda Belczak ainda era estudante da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Na ocasião, com apenas 21 anos de idade, tornou-se a mais jovem artista a receber tal premiação até então, fato que evidencia não apenas o seu talento técnico, mas também o reconhecimento precoce de sua sensibilidade artística e da maturidade plástica que já se delineava em sua produção.

A obra representa cavalos em movimento, construídos por linhas rápidas, curvas e densas, que definem volumes e direções sem recorrer a contornos rígidos. A economia de meios e o uso expressivo da linha conferem à composição uma intensidade singular, na qual o movimento parece emergir do próprio gesto do desenho.

A escolha do cavalo como tema não se apresenta apenas como uma decisão formal, mas também simbólica. Tradicionalmente associado à força, à liberdade e ao impulso vital, o animal adquire, nas mãos de Belczak, um caráter quase mítico. A artista parece captar não o corpo físico do cavalo, mas sua energia interior, transformando o desenho em um campo de tensão entre contenção e explosão. O espaço do papel torna-se território de passagem, onde a figura se constitui no gesto, e o gesto, por sua vez, revela a figura.

Vale destacar que a temática equestre foi recorrente na produção de Gilda Belczak nesse período, configurando-se como um motivo amplamente explorado e reelaborado em trabalhos datados dessa fase. A investigação realizada junto ao acervo pessoal e familiar da artista revelou diversos desenhos dedicados a esse tema (como exemplificado pelas figuras 103 e 104), evidenciando que não se tratava de uma escolha ocasional. Considerando o conjunto identificado no acervo familiar, é possível inferir que a artista selecionou, entre as diversas variações desenvolvidas, aquela que melhor condensava sua intenção poética e seu domínio técnico para submetê-la ao salão.

Do ponto de vista técnico, a obra revela uma compreensão apurada da anatomia animal. As linhas fortes e sobrepostas constroem volumes sem recorrer à modelagem tradicional, substituindo a gradação tonal pela intensidade gráfica. Essa opção evidencia a ênfase na gestualidade como expressão, conferindo ao traço uma função quase pictórica. O uso do espaço em branco como contraponto reforça o dinamismo e sugere um campo de forças invisíveis que envolve as figuras, ampliando a sensação de movimento contínuo.

Assim, o desenho “Cavalos” pode ser compreendido como uma metáfora da própria poética de Belczak – um movimento constante entre o domínio técnico e o impulso criador, entre a forma e a emoção. O desenho, aparentemente simples, condensa a complexidade de um pensamento visual que busca o essencial: capturar o instante em que o ser e o movimento se tornam inseparáveis.



Figura 112: Gilda Belczak, *sem título*, 1969. Gravura em metal com ponta seca. 25,1 x 17,5 cm.

Fonte: FCC-MGCC.

A segunda imagem selecionada para análise é uma gravura sem título realizada em 1969. Na composição (Figura 112), Gilda Belczak apresenta um grupo de figuras humanas entrelaçadas, delineadas por um emaranhado de linhas vigorosas, contínuas e orgânicas. A trama linear que estrutura a imagem constitui o elemento central da obra: as linhas parecem pulsar, contorcer-se e expandir-se, criando um dinamismo interno que confere às figuras uma sensação de inquietude.

A artista faz uso do contraste, explorando um fundo negro em oposição às figuras claras, além dos grafismos possibilitados pela técnica de gravura em metal com ponta seca. Esse contraste não apenas reforça a dramaticidade da cena, mas também acentua a materialidade do traço – um traço que, embora preciso, se mantém livre e gestual. Cada linha parece carregar o gesto da artista, transformando a imagem em uma extensão física de sua percepção e emoção.

As figuras, de rostos e corpos parcialmente delineados, emergem umas das outras, formando um conjunto compacto e quase simbiótico. Há nelas algo de ambíguo e atemporal – não são retratos, mas representações de personagens estáticas cuja interação permanece indefinida. O olhar expressivo das personagens, com seus traços angulosos e profundos, evoca um sentimento de introspecção, ao mesmo tempo em que sugere uma proximidade afetiva entre elas.

A obra apresenta um equilíbrio entre densidade e leveza: a densidade surge da sobreposição dos traços e da concentração formal no centro da composição, enquanto a leveza se manifesta na fluidez das linhas que se dispersam e se dissolvem no espaço circundante. Essa dialética entre o controle técnico e a espontaneidade gestual é uma marca recorrente na produção de Gilda Belczak.

Em termos formais, percebe-se a influência de correntes modernistas e expressionistas, visíveis no tratamento do traço e na ênfase sobre o aspecto psicológico da figura. A artista não busca a representação fiel da anatomia, mas

a expressividade do movimento e do olhar, resultando em uma imagem que transita entre o real e o simbólico.

A comparação entre as duas obras evidencia a versatilidade técnica e expressiva da artista, capaz de transformar o mesmo elemento gráfico – a linha – em distintos registros de emoção. Ou seja, assim como em suas outras produções (as gravuras, os desenhos e os bonecos), Gilda Belczak demonstra aqui o domínio da linha como linguagem autônoma. Sua poética não se apoia na ilusão da cor ou da perspectiva, mas na potência expressiva e emocional do traço.

Desta forma, a intensidade do traço e a gestualidade demonstram o vínculo da artista com o desenho como fundamento da expressão. O gesto, em sua obra, não é apenas um recurso técnico, mas uma extensão sensível de sua percepção, um modo de capturar o movimento interno das coisas, de traduzir visualmente a energia vital que anima a experiência humana.

Tais escolhas formais aproximam Gilda Belczak das tendências modernistas e das experimentações plásticas que marcaram a arte paranaense nas décadas de 1950 e 1960 – período de afirmação da gravura como linguagem artística autônoma, que, como observado em capítulo anterior, foi fortemente impulsionado por mestres como Poty Lazzarotto, Guido Viaro e Fernando Calderari.

3. OUTRAS FACETAS DE GILDA BELCZAK

A trajetória de Gilda Belczak foi muito além da produção artística como desenhista e gravadora. Sua atuação estendeu-se a outros campos da criação e da cultura, revelando uma artista de múltiplos talentos e de profundo compromisso com a formação humana. Entre essas dimensões, destacam-se sua dedicação à educação infantil e sua atuação como bonequeira e coordenadora de teatro de fantoches.

Desde o início de sua carreira, compreende-se, a partir de relatos e textos manuscritos de próprio punho, que Gilda compreendia a arte como uma ferramenta de transformação e de expressão interior, tanto para o artista quanto para o aprendiz. Formada como normalista pelo Instituto de Educação do Paraná, e absorvendo os ares dos ideais da Escola Nova (assunto que será mais detalhado a seguir), assimilou a importância da arte no desenvolvimento da infância e na formação do olhar crítico. Essa visão se consolidou em sua experiência docente, especialmente com a fundação da Escola Sociocultural “da Fontana”, um espaço dedicado ao ensino da arte para crianças, no qual a liberdade criativa era o princípio norteador de todas as atividades.

Paralelamente à sua atuação pedagógica, Gilda desenvolveu um trabalho notável como bonequeira e coordenadora do Teatro do Saci, vinculado ao Museu Alfredo Andersen. Nessa função, uniu as linguagens das artes visuais, do teatro e da educação, criando bonecos, roteiros e cenários que se tornaram referência na história do teatro de fantoches do Paraná. Sua habilidade manual e sua sensibilidade estética transpunham-se também para o universo tridimensional dos bonecos, que, assim como suas gravuras, eram marcados pela expressividade, pela síntese formal e por uma poética profundamente humana.

Essas diferentes facetas de Gilda Belczak – a artista, a professora e a bonequeira – convergem em uma mesma concepção de arte como linguagem

do afeto e do pensamento. Seja no ateliê, na sala de aula ou no palco de fantoches, sua prática refletia a crença no poder transformador do fazer artístico e na importância de cultivar a imaginação como forma de compreender o mundo.

A seguir, serão explorados esses aspectos complementares de sua trajetória, que revelam uma criadora multifacetada, movida pela sensibilidade e pela convicção de que a arte, em qualquer forma de manifestação, é sempre um exercício de liberdade.

3.1. Gilda educadora

Um aspecto fundamental da personalidade de Gilda Belczak foi seu profundo interesse pela educação infantil. Formou-se como normalista em 1962 pelo Instituto de Educação do Paraná (IEP) e, logo em seguida, iniciou sua trajetória docente na mesma instituição, além de lecionar no Colégio Estadual do Paraná (CEP). Desde cedo, Gilda demonstrou compreender a educação como um campo de experimentação estética e humana, no qual o ensino da arte se tornava instrumento de expressão e de desenvolvimento pessoal.

Para compreender o papel de Gilda como educadora, torna-se necessário retomar o contexto cultural e pedagógico da época de sua formação – tema já inicialmente delineado no primeiro capítulo.

O século XX testemunhou transformações profundas na sociedade e na arte, especialmente após as duas grandes guerras mundiais, que contribuíram para redefinir os modos de pensar, criar e ensinar. A crise de valores e a busca por novos paradigmas refletiram-se diretamente nas práticas artísticas e educativas. Como observa Giovana Simão:

Os artistas, por sua vez, reformularam suas bases estilísticas sob novos signos e planos pictóricos, que além das reflexões sobre a forma da arte, dialogam com aqueles controvertidos acontecimentos históricos. Nos principais movimentos artísticos modernos do século XX é possível

detectar, em boa parte das composições pictóricas, representações que indicavam as inquietações de uma sociedade em transformação.³⁷

No campo da educação, Dulce Osinski também ressalta a influência das vanguardas europeias, especialmente do expressionismo alemão, sobre o ensino da arte. Segundo a autora, as tendências reformistas que antecederam esse movimento evidenciavam um embate entre dois modelos pedagógicos:

No caso do ensino da arte, a polarização até então se dava entre o ensino acadêmico, girando em torno do passado clássico, com regras inspiradas nos cânones gregos de beleza ideal que assumiam valores de lei, e o ensino do desenho com ênfase na geometria, de objetivos pragmáticos. Esses dois modelos já não satisfaziam as necessidades que se apresentavam com relação ao ensino de arte, principalmente no que se referia à educação infantil. Dentro desse contexto, o movimento de Educação Artística surgido em fins do século XIX buscava resgatar a importância da expressão artística da criança.³⁸

Em Curitiba, esse movimento de renovação pedagógica encontrou terreno fértil a partir das iniciativas desenvolvidas na Escola Normal de Curitiba (atual Instituto de Educação do Paraná) sob a liderança do educador e intelectual Erasmo Pilotto (1910-1992)³⁹. Adepto das ideias da Escola Nova, Pilotto atuou de forma decisiva na implantação de um ensino voltado à formação

³⁷ SIMÃO, Giovana Terezinha. Emma Koch e a implantação das escolinhas de arte na rede oficial de ensino: mudanças na cultura escolar. Curitiba. Dissertação de Mestrado, UFPR, Curitiba: UFPR, 2003. p.24.

³⁸ OSINSKI, Dulce. *Arte, História, Ensino: Uma trajetória*. São Paulo; Cortez, 2001. p. 62.

³⁹ Erasmo Pilotto nasceu na cidade de Rebouças no ano de 1910 e era filho de um telegrafista e uma professora primária. Em 1934, foi nomeado para reger as cadeiras de Psicologia, Biologia Aplicada à Educação e História da Educação na Escola Normal Secundária de Curitiba e, em 1938, tornou-se Assistente Técnico da Escola de Professores, implantando com êxito os princípios da Pedagogia da Escola Nova. O sucesso de sua atuação lhe rendeu, em 1944, um convite da Diretoria Geral de Educação do Estado do Paraná para compor uma comissão que elaboraria novos programas para o ensino primário. Entre os anos de 1948 e 1951, assumiu o cargo de Secretário de Estado de Educação e Cultura (SEEC), renovando o ensino primário e normal do estado. Coube à gestão de Pilotto a abertura de 24 escolas normais no interior do estado, com a atuação de professoras do magistério. Sua pedagogia partia dos saberes dos alunos para a aplicação das metodologias e conteúdo a serem trabalhados, com o objetivo de realizar uma ação pedagógica que valorizasse a auto formação, a espontaneidade e a iniciativa do indivíduo. PARANÁ HISTÓRICA. *Erasmo Pilotto, 1950*. Disponível em: paranahistorica.com.br/publicacoes/curitiba/444/erasmo-pilotto-1950.

integral do indivíduo, incentivando a criatividade e o pensamento crítico como fundamentos do aprendizado.⁴⁰

A Escola Nova foi um movimento internacional de renovação do ensino, particularmente influente na Europa, nas Américas e no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1950. No país, o “escolanovismo” ganhou força em meio a transformações econômicas, políticas e sociais, impulsionadas pela urbanização e pela industrialização. Como observa Amélia Hanze, o movimento baseava-se na convicção de que “a educação é o elemento verdadeiramente eficaz para a construção de uma sociedade democrática, que leva em consideração as diversidades e respeita a individualidade do sujeito, apto a refletir sobre a sociedade e capaz de nela se inserir”.⁴¹

De acordo com Marilda Ywara, cuja dissertação de mestrado aborda a importância de Pilotto na formação docente em Curitiba, o Instituto de Educação do Paraná tornou-se, nas décadas de 1940 e 1950, um verdadeiro laboratório de aprendizagem e criação:

Podemos afirmar que o Instituto de Educação do Paraná, na década de 1940, confunde-se com a figura marcante e polêmica de Erasmo Pilotto, que buscou transformar aquele espaço num laboratório de aprendizagem. Suas ideias foram colocadas em prática e o clima foi de novidade e renovação [...]. A animação cultural da escola irradiou-se por todos os meios artísticos e culturais da cidade. Seus espaços foram ocupados por exposições de arte – infantis ou de artistas que começavam a ter projeção, como Guido Viaro; peças de teatro foram apresentadas pelos alunos; intelectuais e artistas passaram a frequentá-las.⁴²

A influência desse ambiente inovador foi decisiva para a formação intelectual de Gilda Belczak. O ideário pedagógico de Erasmo Pilotto, fundamentado na liberdade de expressão e no respeito à individualidade do

⁴⁰ VIEIRA, Carlos Eduardo. *O Movimento pela Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto*. Curitiba: UFPR, 2001.

⁴¹ HANZE, Amélia. *A Escola Nova e o Movimento de Renovação do Ensino*. Canal do Educador. Disponível em: educador.brasilecola.uol.com.br/gestao-educacional/escola-nova.htm, Acesso em: 22 jan. 2025.

⁴² YWAYA, Marilda. *Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto (1940 - 1960)*. Curitiba: UFPR, 2001.

aluno, seria incorporado de forma profunda em sua própria prática educativa. Como professora primária, Gilda manteve vivo o espírito pedagógico da Escola Nova, integrando arte, educação e liberdade criadora em uma proposta pedagógica centrada no desenvolvimento integral da criança. Então, em 1968, concretizou um antigo sonho ao fundar a Escola Sociocultural da Fontana, conhecida como a “Escolinha de Arte da Fontana”, instituição da qual tornou-se coordenadora.

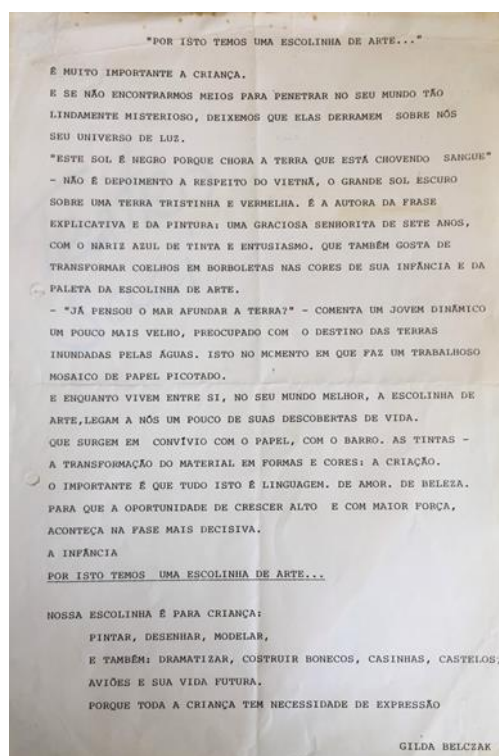


Figura 113: Texto datilografado de Gilda Belczak. Sem data.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

Um texto de Gilda (Figura 113), preservado no acervo do Museu Alfredo Andersen, traduz sua concepção poética e humanista da educação:

‘Por isso temos uma escolinha de arte...’

É muito importante a criança.

E se não encontrarmos meios para penetrar no seu mundo tão lindamente misterioso, deixemos que elas derramem sobre nós seu universo de luz.

‘Este sol é negro porque chora a terra que está chovendo sangue’

- Não é depoimento a respeito do Vietnã, o grande sol escuro sobre uma terra tristonha e vermelha. É a autora da frase explicativa e da

pintura: uma graciosa senhorita de sete anos, com o nariz azul de tinta e entusiasmo. Que também gosta de transformar coelhos em borboletas nas cores de sua infância e da paleta da escolinha de arte. ‘- Já pensou o mar afundar a terra?’ – Comenta um jovem dinâmico um pouco mais velho, preocupado com o destino das terras inundadas pelas águas. Isto no momento em que faz um trabalhoso mosaico de papel picotado.

E enquanto vivem entre si, no seu mundo melhor, a escolinha de arte, legam a nós um pouco de suas descobertas de vida. Que surgem em convívio com o papel, com o barro, as tintas – a transformação do material em formas e cores: a criação.

O importante é que tudo isso é linguagem, de amor, de beleza, para que a oportunidade de crescer alto e com maior força, aconteça na fase mais decisiva. A infância.

Por isso temos uma escolinha de arte...

Nossa escolinha é para criança: pintar, desenhar, modelar e também: dramatizar, construir bonecos, casinhas, castelos, aviões e sua vida futura.

Porque toda a criança tem necessidade de expressão.⁴³

O texto revela o profundo respeito de Gilda pela imaginação e pela expressão infantil, bem como sua crença na arte como meio de autoconhecimento e liberdade. Sua metodologia enfatizava a experimentação, o uso livre dos materiais e a valorização do processo criativo sobre o resultado final. Assim como em sua própria obra, a prática educativa de Gilda se orientava pela espontaneidade, pela intuição e pela emoção poética.

A escolinha de arte da Fontana oferecia atividades criadoras variadas – desenho, pintura, modelagem, cerâmica, artes gráficas, teatro de bonecos e recreação orientada –, e funcionava na Rua Fontana nº 229, em Curitiba. Conforme registro biográfico registrado no Museu Alfredo Andersen (2022):

Um sonho antigo de formar uma escolinha de arte para crianças tornou-se realidade com a criação da escolinha ‘Da Fontana’, que ela, juntamente com Icléia Guimarães Rodrigues, organizou. Seus momentos de maior alegria eram sempre aqueles passados com as crianças e soube fazer da escolinha um recanto onde reinavam a alegria e a liberdade infantil, incentivando sempre a criatividade e respeitando a dignidade individual das crianças. Tratava-as como camaradas, transportando-se ela própria para o mundo infantil.⁴⁴

⁴³ BELCZAC, Gilda. *Por isto temos uma escolinha de arte*. Manuscrito datilografado. s/d. Acervo Museu Casa Alfredo Andersen.

⁴⁴ Museu Alfredo Andersen (MAA). Pasta BELCZAK, Gilda. Acervo do MAA, 2022.



gravura de gilda belczak

"Por isto temos uma escolinha de arte.

É muito importante a criança.

E se não encontramos meios para penetrar no seu mundo tão lindamente misterioso, deixemos que elas derramem sobre nós seu universo de luz.

— "Este sol é negro porque chora a terra que está chovendo sangue"
 — Não é depoimento a respeito do Vietnã o grande sol escuro sobre uma terra tristonha e vermelha. É a autora da frase explicativa e da pintura: uma graciosa senhorita de sete anos, com o nariz azul de tinta e entusiasmo. Que também gosta de transformar coelhos em borboletas nas cores de sua infância e da paleta da escolinha de arte.

— "Já pensou o mar afundar a terra?" — Comenta um jovem dinâmico um pouco mais velho, preocupado com o destino das terras inundadas pelas águas. Isto no momento em que faz um trabalhoso mosaico de papel picotado.

E enquanto vivem entre si, no seu mundo melhor, a escolinha de arte, legam a nós um pouco de suas descobertas de vida.

Que surgem em convívio com o papel, o barro, as tintas - a transformação do material em formas e cores: a criação. O importante é que tudo isto é linguagem. De amor. De Beleza. Que cabe a nós deixar que as crianças exteriorizem. Para que a oportunidade de crescer alto e com maior força, aconteça na fase mais decisiva do ser humano: a infância.

Nossa escolinha é para criança: Pintar, desenhar, modelar.

E também: dramatizar, construir bonecos, casinhas, castelos, aviões e sua vida futura.

Porque toda a criança tem necessidade de expressão".

Por isto temos uma escolinha de arte. . .

Gilda Elizabeth Belczak. Faleceu em 30 de junho de 1969.

GILDA ELIZABETH BELCZAK

Nasceu a 9 de outubro de 1944, na Cidade de Curitiba, dona de grande sensibilidade artística, revelou desde cedo sua vocação, tendo, ainda como aluna da escola de Belas Artes, recebido a medalha de ouro em desenho no Salão Paranaense de Belas Artes em 1965.

Sempre teve grande amor pelas crianças e seu trabalho no Teatro de Fantoques da Casa de Alfredo Andersen dava-lhe grande satisfação e a ele se dedicava com afinco, sempre com novas idéias. Os bonecos que confeccionou deram ao Paraná o 2º lugar no festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro.

Tomou parte ativa na organização do Atelier de Gravura do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação.

Um sonho antigo de formar uma Escolinha de Arte para crianças tornou-se realidade com a criação da Escolinha "Da Fontana".

Seus momentos de maior alegria eram aqueles passados com as crianças e soube transformar a Escolinha num recanto onde reinava a alegria e liberdade infantil.

Figura 114: Recorte de jornal com texto de Icléia Guimarães Rodrigues.
 Fonte: MAC - PR.

Além de sua atuação no ensino formal, Gilda desempenhou papel fundamental como coordenadora do teatro infantojuvenil do Museu Alfredo Andersen, onde desenvolveu projetos educativos e culturais voltados à aproximação das crianças com o universo das artes (Figura 114). Essa experiência ampliou sua compreensão da arte como linguagem universal e instrumento de formação estética e humana.

A partir dessas experiências, Gilda Belczak consolidou uma prática pedagógica baseada na empatia, na ludicidade e na crença no poder formativo da arte. Sua atuação como educadora reflete a mesma sensibilidade presente em sua produção plástica: uma concepção de arte voltada para o humano, para a liberdade do gesto e para o cultivo da imaginação. Em sua escolinha, a artista encontrou o espaço ideal para unir criação e ensino, transformando o aprendizado em experiência estética e a arte em um caminho de crescimento e de afeto.

Infelizmente, não foram localizados registros visuais da “Escolinha de Arte da Fontana”, o que limita a reconstituição material de sua estrutura e atividades. Além disso, com o falecimento prematuro de sua fundadora em 1969, a instituição encerrou suas atividades ainda naquele ano – deixando, porém, um legado simbólico e pedagógico para o ensino da arte em Curitiba.

3.2. Gilda bonequeira

A atuação de Gilda Belczak como bonequeira representa uma das dimensões mais poéticas e singulares de sua trajetória artística. Durante a atuação no Museu Alfredo Andersen, Gilda foi responsável pela coordenação do Teatro do Saci, um projeto que unia artes cênicas, educação e experimentação visual. Nesse espaço, a artista escreveu e dirigiu peças de teatro, atuou como cenógrafa e foi responsável pela confecção dos bonecos de fantoche, conciliando suas habilidades plásticas com uma prática pedagógica e lúdica voltada ao público infantil (Figuras 115 e 116).



Figura 115: Retrato fotográfico de Gilda Belczak com boneco, sem data.
Fonte: MAC-PR.



Figura 116: Retratos fotográficos de Gilda Belczak com fantoches, sem data.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

Segundo registros biográficos, Gilda “sempre teve grande amor pelas crianças e seu trabalho no Teatro de Fantoques da Casa de Alfredo Andersen dava-lhe grande satisfação, e a ele se dedicava com afinco, sempre com novas ideias a lhe brotar da cabeça”.⁴⁵ Destaca-se ainda que, em 1968, “os bonecos que confeccionou deram ao Paraná o 2º lugar no Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro”⁴⁶, com a peça “O Auto de Juquita” (Figura 117), reconhecimento que evidencia a dimensão estética e criativa de sua atuação nesse campo.



Figura 117: Teatro de Fantoques, fotografia sem data.
Gilda Belczak é a terceira da direita para a esquerda.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

⁴⁵ Museu Alfredo Andersen (MAA). Pasta BELCZAK, Gilda. Acervo do MAA, 2022.

⁴⁶ Idem.

As fotografias provenientes do acervo do Museu Alfredo Andersen, registram o envolvimento da artista com o Teatrinho do Saci, datado de 1969. As imagens documentam não apenas os bonecos criados por Gilda, como “A Onça e o Macaco”, o “Lobo” e outros personagens, mas também a ambientação cênica e o aspecto artesanal de suas criações. A presença de suas obras na X Bienal de São Paulo (1969), com a peça “A Onça e o Macaco”, reafirma o alcance expressivo dessa vertente de sua produção e seu reconhecimento em âmbito nacional.

Os bonecos de Gilda Belczak são esteticamente potentes e possuem a mesma força expressiva de seus desenhos e gravuras. A artista empregava materiais diversos – como papel colorido, madeira, tecido, fio, arame, caixas e tinta –, explorando texturas, volumes e cores de modo a criar figuras de grande vivacidade formal. Seu processo criativo demonstrava a busca por formas simplificadas, porém altamente sugestivas, adequadas ao imaginário infantojuvenil, sem abrir mão da complexidade visual. Cada boneco, como em suas imagens bidimensionais, nasce de um gesto livre e intuitivo, resultado de um pensamento artístico que alia espontaneidade e precisão.

A relação entre o trabalho plástico e o trabalho pedagógico de Belczak é profundamente simbiótica. O Teatro do Saci não se limitava a uma prática educativa, mas configurava-se como um laboratório de criação artística, no qual o fazer manual e a imaginação se entrelaçavam. O gesto de confeccionar bonecos – cortar, costurar, pintar, colar – reproduz, em escala simbólica, o mesmo processo de composição presente em sua pintura e gravura: o diálogo relacional entre o traço e a matéria, entre o sensível e o construtivo. Assim, o boneco torna-se, em sua poética, uma extensão tridimensional do desenho, um corpo que adquire vida por meio da manipulação e da cor.



Figura 118: Gilda Belczak, Bonecos do Teatrinho do Saci, 1969. Materiais diversos.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

Em termos estéticos, as criações de Gilda Belczak (Figuras 118 a 121) revelam um lirismo tanto visual quanto tátil. O uso de materiais acessíveis e cotidianos transforma-se, em suas mãos, em linguagem artística. Os tecidos sobrepostos, as tintas e as linhas de costura compõem camadas visuais que remetem à mesma subjetividade encontrada em suas gravuras – um mundo de cor, textura e leveza, no qual o universo infantil serve como campo fértil de invenção.

O caráter artesanal de suas obras dialoga, ainda, com o contexto cultural da década de 1960, período em que o Paraná experimentava um fortalecimento e valorização das manifestações populares. Em sintonia com essas tendências, Gilda Belczak produziu um trabalho que ultrapassou as fronteiras do ateliê e alcançou a dimensão pública e afetiva da arte, estabelecendo pontes entre o fazer artístico e o fazer pedagógico.



Figura 119: Gilda Belczak, Onça da peça “A onça e o Macaco”, 1969.
Materiais diversos.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

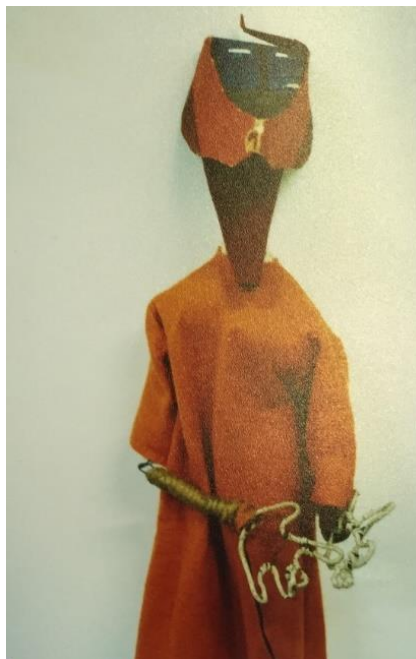


Figura 120: Gilda Belczak, Lobo. Teatrinho do Saci, 1969.
Materiais diversos.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

Ao mesmo tempo em que sua produção de bonecos pode ser vista como uma extensão de sua poética visual, ela reflete também uma visão humanista e inclusiva da arte. O teatro de fantoches, em sua proposta, não apenas encantava o público infantil, mas funcionava igualmente como instrumento de formação estética e social, abrindo espaço para a imaginação, a cooperação e o aprendizado coletivo. Gilda Belczak, portanto, não foi bonequeira apenas no sentido estritamente artesanal do termo, mas uma artista-pedagoga, cuja criação se expandia para o campo da sensibilidade e da dimensão simbólica.



Figura 121: Gilda Belczak, Macaco da Peça “A Onça e o Macaco”, 1969. Materiais diversos.
Exposto na X Bienal de São Paulo.
Fonte: Acervo Museu Alfredo Andersen.

Em síntese, os bonecos de Gilda Belczak condensam os valores centrais de sua obra: o rigor técnico, a expressividade gestual e o lirismo poético. Cada personagem, modelado a partir de materiais simples, torna-se uma metáfora da própria arte – feita de camadas, de cor, de gesto e de vida. Nessa produção, a artista reafirma o poder da imaginação e o valor do fazer manual como expressão do humano, projetando-se como uma das figuras mais singulares do panorama artístico curitibano da década de 1960.

4. O RECONHECIMENTO

4.1. A repercussão do falecimento

O falecimento de Gilda Belczak, em 30 de junho de 1969, representou uma perda profunda para o cenário artístico e cultural do Paraná. Sua morte, ocorrida de forma abrupta e inesperada, interrompeu uma trajetória em pleno desenvolvimento, marcada pela dedicação à arte, à docência e à experimentação poética que vinha consolidando seu nome entre os artistas mais promissores de sua geração.

De acordo com registros da época (Figuras 122 a 128), diversos jornais noticiaram o ocorrido, embora sem informações claras sobre as circunstâncias. Em contato posterior com familiares, soube-se que, na primeira semana de junho de 1969, Gilda encontrava-se em Maringá (PR), participando de um projeto cultural, quando apresentou um quadro de saúde delicado que levou à sua hospitalização de emergência. Transferida para Curitiba, passou por duas intervenções cirúrgicas, vindo a falecer na madrugada de domingo, em decorrência de uma peritonite pós-operatória.

A notícia causou grande consternação entre artistas, colegas, alunos e instituições culturais com as quais mantinha estreita relação. Sua ausência foi sentida não apenas no meio artístico, mas também no campo da educação e da arte infantil, áreas às quais, conforme as fontes descrevem, dedicava-se com sensibilidade e compromisso. A notabilidade do fato levou o então Governador do Estado do Paraná, Paulo Pimentel, a enviar uma carta de condolências à família (Figura 129).

O caráter precoce de sua morte, aos 25 anos de idade, reforçou o sentimento de perda de um talento que ainda despontava. No entanto, o impacto de sua presença e de sua produção artística permaneceu vivo na memória cultural de Curitiba.



Figura 122: Recorte do Jornal "Estado do Paraná", 1 jul. 1969.
Fonte: Acervo MAC-PR.

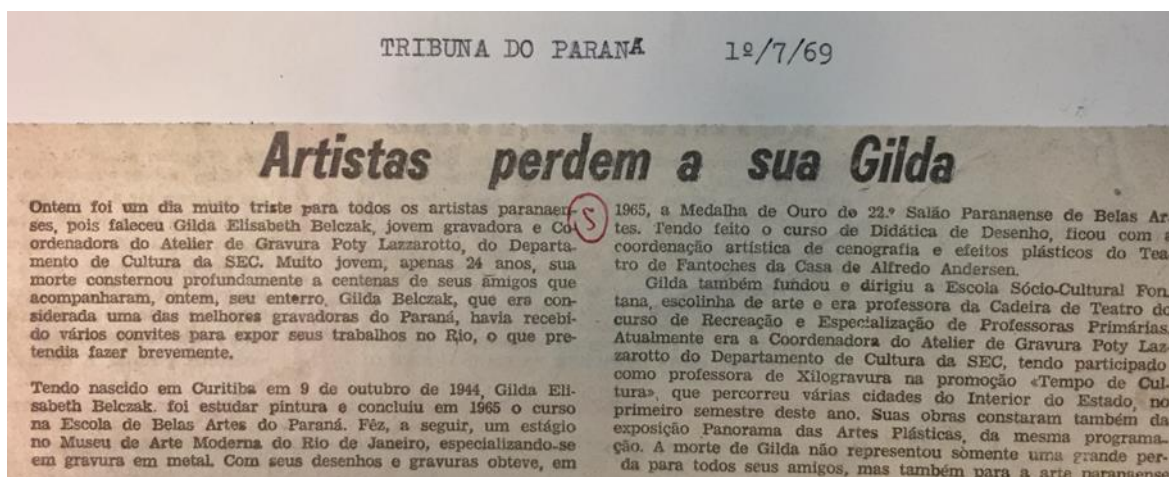


Figura 123: Recorte do Jornal "Tribuna do Paraná", 1 jul. 1969.
Fonte: Acervo MAC-PR.

Gilda Belezak, aos 24 anos, faleceu ontem. Coordenadora do Atelier de Livre Gravura Poty Lazarotto, do Departamento de Cultura, era considerada uma das melhores gravadoras do Brasil e a melhor do Paraná. Quem assim a considerava era José Assunção de Souza, conhecido nessa arte em todo o País.

Ele a havia convidado para trabalhar em sua companhia, no Rio. Gilda faleceu de uma cirurgia e deixa um vazio nos círculos artísticos do Paraná, onde era considerada por todos uma verdadeira amiga.

— ◆ OEP 1.7.69

Figura 124: Recorte do Jornal "Estado do Paraná", 1 jul. 1969.
Fonte: Acervo MAC-PR.

DP 3.7.69

+

MISSA DE 7.º DIA

Oswaldo Brandão Pontes e Senhora, Odenir Brandão Pontes Senhora e filho Odilon Brandão Pontes e Odete, convidam parentes e amigos para a missa de 7.º Dia de falecimento de sua querida e inesquecível sobrinha, prima e afilhada

SRTA. GILDA ELIZABETH BELCZAK

que será celebrada na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no próximo dia 5 (sábado) às 19,30 horas.

Figura 125: Recorte do Jornal "Diário do Paraná", 3 jul. 1969.
Fonte: Acervo MAC-PR.



Os cavalos esvoaçantes guardam o mistério de sua personalidade.

A Falta que Gilda faz

A morte de Gilda Belczak, segunda-feira passada, foi a triste notícia nos círculos de artes plásticas de Curitiba. A jovem coordenadora do "Atelier de Gravura Poty Lazarotto" partiu serena, com a certeza dos que lutaram o bom combate até o fim.

O pintor Fernando Vellozo, chefe da Divisão de Promoções Culturais do Departamento de Cultura da SEC, que de perto acompanhou o desenvolvimento artístico de Gilda, na gravura em metal, no desenho (que lhe rendeu uma medalha de ouro no Salão Paranaense), conta para os nossos leitores da moça que também exercitava com maestria a arte do teatro de marionetes.

Um Depoimento

"Gilda foi embora muito cedo! A gratuidade da morte e a ausência definitiva desta criatura ainda não perderam para os seus amigos as impressões de pesadelo. É necessário falar de Gilda. Não se pode esquecer a jovem artista e sim lembrar, sempre e mais. A gravura cavada duramente no metal em cortes de buril e fundos talhes de ácido — onde ela criou seu mundo de figuras — transcenderá à sua curta passagem pela vida.

Os cavalos esvoaçantes e as figuras sinuosas de seus primeiros trabalhos, guardarão, na simplicidade de sua linha, o segredo de sua personalidade introspectiva, que a brutalidade da vida não conseguiu violentar.

Gilda surgiu de repente, como artista, e se impôs pela qualidade de sua obra, fluente e limpa. O desenho saía de suas mãos facilmente, numa caligrafia que nasceu juntamente com ela e que com ela tinha

a capacidade de conquistar pela dócil presença.

Trabalhando bastante e procurando dia a dia aprimorar a sua técnica, foi ela desvendando todos os mistérios da água forte, na qual conseguiu o máximo de sua expressão. O contato com o gravador José Assunção de Souza, com quem Gilda aprendeu muito em seu estágio no Museu de Arte Moderna do Rio, foi decisivo para o desenvolvimento de seu trabalho. A grande afinidade entre ambos sentiu-se nas gravuras mais recentes da artista, que adotou um vocabulário mais maduro, onde o tratamento da figura passou a ser mais severo, liberto de artificios e de rebuscamentos desnecessários. Ninguém poderá esquecer a Gilda entusiasmada pelo atelier de Gravura do Departamento de Cultura, a quem dedicou o melhor de si, nem o tanto que deu ao "Tempo de Cultura", ensinando os jovens do interior do Paraná a arrancar com as goivas na madeira bruta, as suas pequenas obras de xilogravura.

Foi nessa campanha pela cultura que sentiu a proximidade da morte, e em Maringá iniciou sua caminhada para esse fim, para nós irremediável. Sua Escolinha de Arte fica vazia e inutilmente guarda os instrumentos da artista que não mais virá. Os personagens que criou com tanta felicidade para o teatro de marionetes, estáticos e mudos são testemunhos do seu talento criativo e de sua versatilidade. As lágrimas de seus amigos, vão testemunhar durante muito tempo o amor dedicado a Gilda que desaparece como dócil criatura, mas que permanece para todo o sempre em sua obra".

FERNANDO VELLOSO



Os personagens que criou são testemunhas de seu talento.

Figura 126: Recorte do Jornal "O Diário do Paraná", 6 jul. 1969.
 Texto de Fernando Velloso.
 Fonte: Acervo MAC-PR.

"... É necessário falar de Gilda. Não se pode esquecer a jo vem artista e sim lembrar, sempre e mais. A gravura cavada duramente no metal em cortes de buril e fundos talhes de aço do - onde ela criou seu mundo de figuras - transcendera a sua curta passagem pela vida.

Os cavalos esvoaçantes e as figuras sinuosas de seus primeiros trabalhos, guardarão, na simplicidade de sua linha, o segredo de sua personalidade introspectiva, que a brutalidade da vida não conseguiu violentar.

Gilda surgiu, como artista, e se impôs pela qualidade de sua obra, fluente e limpa. O desenho saía de suas mãos facilmente, numa caligrafia que nasceu juntamente com ela e que com ela tinha a capacidade de conquistar pela docil presença.

Trabalhando bastante e procurando dia a dia aprimorar a sua técnica, foi ela desvendando todos os mistérios de água forte, na qual conseguiu o máximo de sua expressão. O contato com o gravador José Assunção de Souza, com quem Gilda aprendeu muito em seu estágio no Museu de Arte Moderna do Rio, foi decisivo para o desenvolvimento de seu trabalho. A grande afinidade entre ambos sentiu-se nas gravuras mais recentes da artista, que adotou um vocabulário mais maduro, onde o traço da figura passou a ser mais severo, liberto de artificios e de rebuscamentos desnecessários. Ninguém poderá esquecer Gilda. ..."

Trecho/texto/Fernando Velloso, inserido/coluna/
Aroldo Murá, Diário do Paraná, Curitiba, 06/07/69.

Figura 127: Transcrição do texto de Fernando Velloso. Diário do Paraná, 6 jul. 1969.
Fonte: MAC-PR.



Figura 128: Recorte do Jornal "O Diário do Paraná", 10 jul. 1969.
Fonte: Acervo MAC-PR.

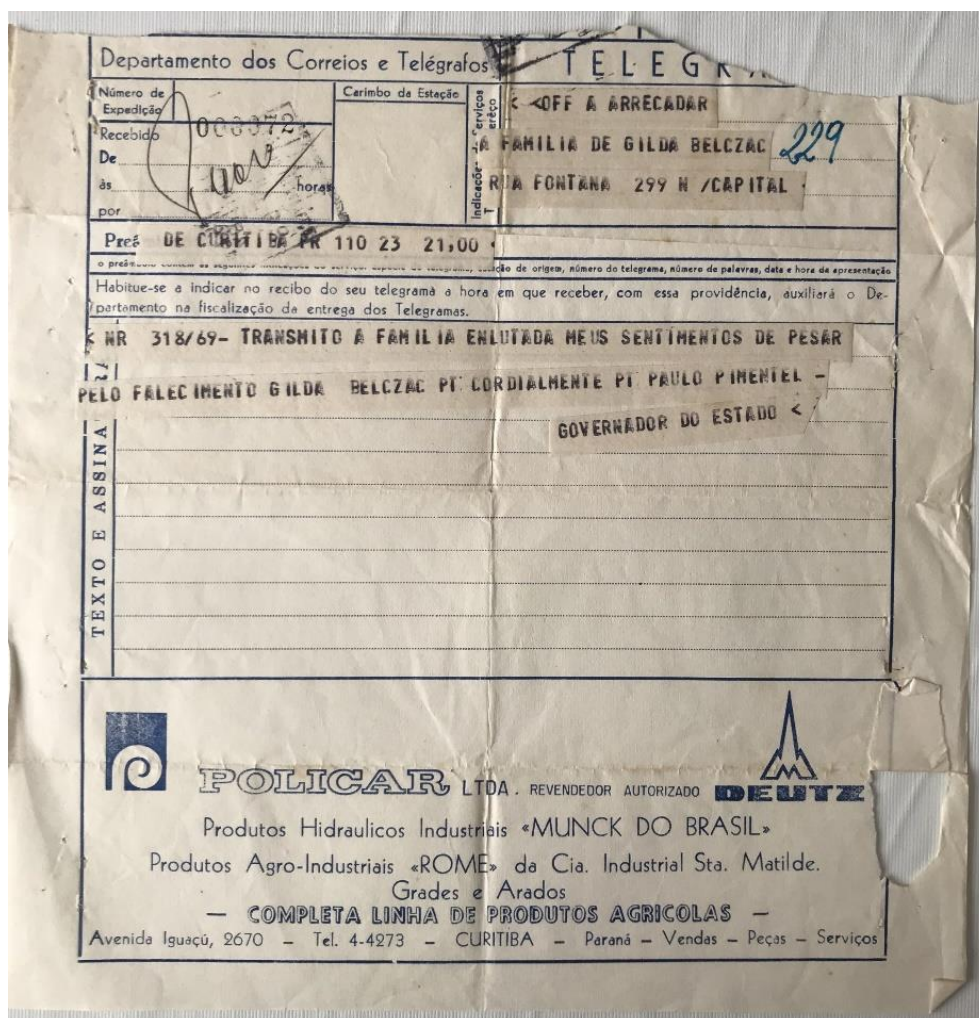


Figura 129: Telegrama de condolências do Governador do Estado do Paraná, Paulo Pimentel, 31 ago. 1969.
Fonte: Acervo Família Belczak.

Mais do que o reconhecimento póstumo, essas repercussões revelam a força de uma obra que ultrapassou o tempo de sua autora, permanecendo atual pela sensibilidade e pela autenticidade com que expressa o humano e o cotidiano. A trajetória de Gilda Belczak, marcada pela coerência entre vida e arte, ensino e criação, consolidava-se, assim, como um dos capítulos mais singulares da história da arte do Paraná – um legado que, preservado por instituições e pela memória coletiva, segue inspirando novas gerações de artistas e educadores.

4.2. Mostras e homenagens póstumas

O reconhecimento da obra de Gilda Belczak construiu-se de forma gradual, acompanhando o processo de consolidação da arte moderna no Paraná e a crescente valorização das trajetórias que, como a sua, entrelaçaram criação e docência. Embora sua morte prematura, em 1969, tenha interrompido uma carreira promissora, sua produção manteve-se viva na memória institucional e afetiva das artes visuais curitibanas.

Enquanto ainda se encontrava hospitalizada, o então Secretário de Educação e Cultura do Estado do Paraná, Cândido Manoel Martins de Oliveira, enviou-lhe uma carta (Figura 130), correspondência que evidenciava o prestígio que a artista vinha adquirindo até então no meio artístico de Curitiba.

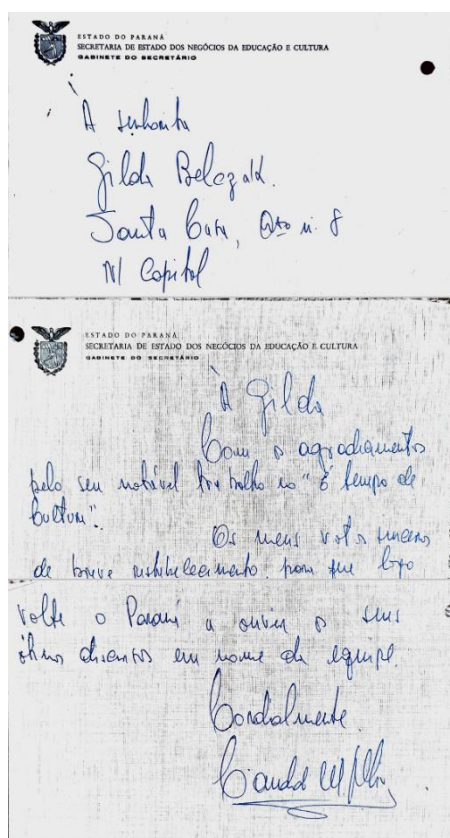


Figura 130: Correspondência do Secretário de Educação e Cultura do Paraná, 1969.
Fonte: Acervo Família Belczak.

No mesmo ano do seu falecimento, o 26º Salão de Arte Contemporânea do Paraná a homenageou com uma Sala Especial (Figura 131).

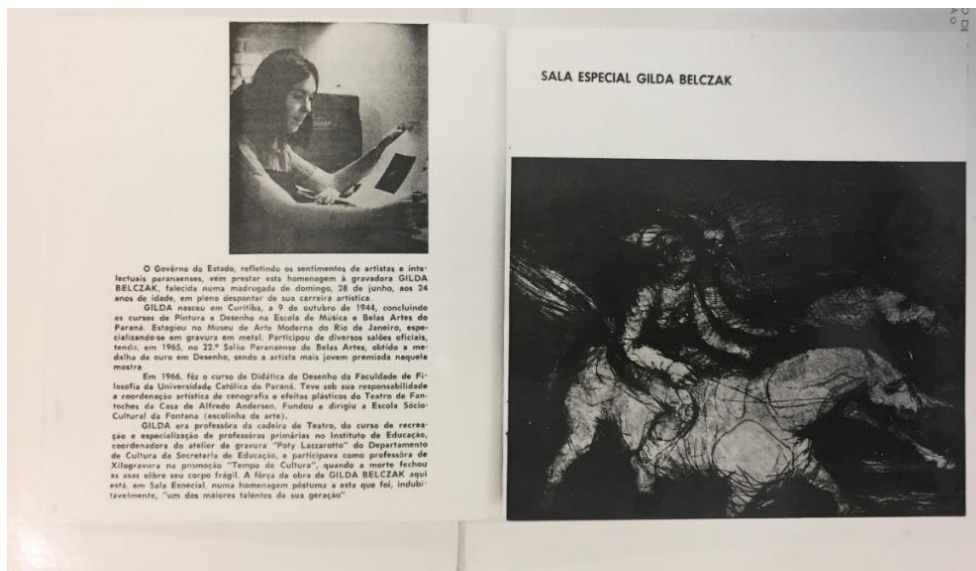


Figura 131: Folder do 26º Salão de Arte Contemporânea do Paraná, 1969. Sala Especial Gilda Belczak. Acervo: MAC-PR.

Durante a década de 1970, Gilda Belczak permaneceu presente no circuito artístico por meio de exposições coletivas e salões de arte, conforme o levantamento apresentado nesta pesquisa. Essas participações reafirmaram o interesse pela sua obra e sua inserção no meio artístico local, marcado por um período de consolidação de museus, galerias e políticas culturais voltadas à preservação da arte paranaense.

Na figura a seguir (Figura 132) apresenta-se correspondência do então prefeito de Curitiba, Jaime Lerner (1937–2021), em 1971, na qual informa-se à família da artista que um prêmio de cenografia teatral, a ser concedido naquele ano ao cenógrafo José Carlos Proença, passaria a receber o nome de Gilda Belczak. A premiação foi entregue por ocasião da inauguração do Teatro Paiol, atualmente um dos mais importantes espaços teatrais da capital paranaense.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

Curitiba, 22 de dezembro de 1971

Of.nº 605/71-R.P.

Prezada Senhorita

Temos o prazer de comunicar-lhe que a Prefeitura de Curitiba decidiu homenagear a personalidade de sua irmã dando o seu nome ao prêmio do melhor cenógrafo do teatro apresentado em Curitiba no ano que passou. Assim, nesta primeira premiação, uma comissão julgadora de alto nível outorgou a José Proença, o Troféu GILDA BELCZACK, motivo pelo qual convidamos Vossa Senhoria para fazer a entrega deste prêmio em solenidade programada para às 21:00 horas no dia 27 de dezembro de 1971, no Teatro do Paiol, localizado na praça Guido Viaro, entre as ruas Chile e Coronel Zacarias, proximidades do Prado Velho.

Na oportunidade será apresentado o show "Encontro", com Vinicius de Moraes, Toquinho, Marília Medalha e o Trio Mocotó.

Estando em fase de elaboração o programa a ser observado na solenidade, solicitamos que Vossa Senhoria telefone para 23-2111 ou 23-3222, ramal 394, confirmando a sua presença ou indicando o nome do familiar que a representará nesta oportunidade.

Aproveitamos a oportunidade para agradecer sua atenção, reiterando-lhe nossos protestos de alta estima e apreço.



JAIME LERNER
Prefeito Municipal

Ilustríssima Senhorita LEA TEREZINHA BELCZACK
NESTA CAPITAL
DMC/ds.

Figura 132: Correspondência conferindo Prêmio a Gilda Belczak, 22 dez. 1971.
Acervo: Acervo Família Belczak.

Na década de 1980, Gilda foi incluída em exposições coletivas, como a IV Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba (Figura 133), em 1981:

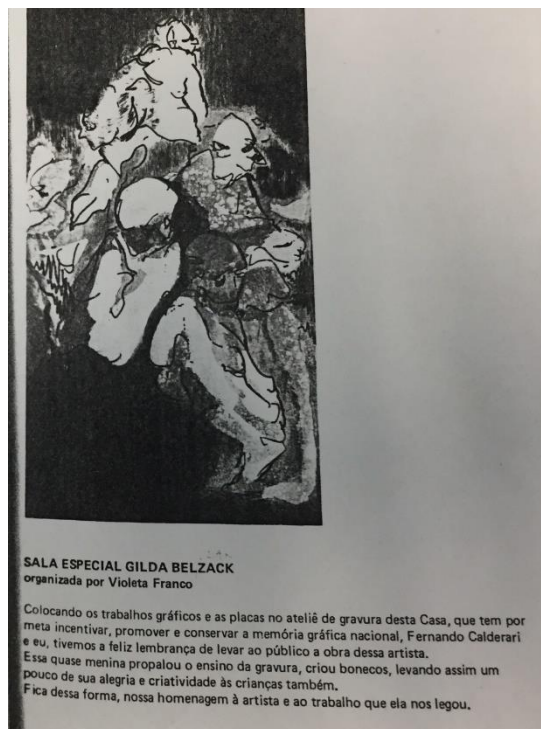


Figura 133: Folder Sala Especial Gilda Belczak, 1981.
IV Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba.
Solar do Barão, Fundação Cultural de Curitiba.
Fonte: MAC- PR.

Na mesma década, em reconhecimento à sua trajetória, o Departamento de Educação e Cultura do Estado do Paraná, por intermédio de seu Assessor de Programação Cultural, Ennio Marques Ferreira (1926-2021), solicitou a transferência da produção artística remanescente de Gilda Belczak do Ateliê Poty Lazzarotto, desativado em 1983, para o Museu da Gravura de Curitiba (Figura 134). Essa iniciativa simbolizou o compromisso institucional com a preservação e a difusão de sua obra, assegurando a presença de suas obras no acervo público e inserindo-a definitivamente no panorama da arte paranaense.

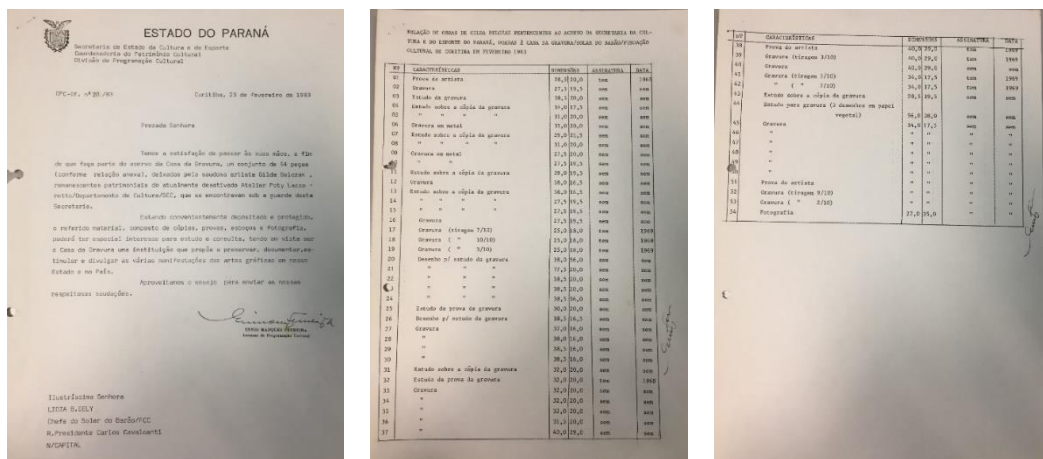


Figura 134: Transferência das obras de Gilda para Casa da Gravura, 1983.
Fonte: Acervo MAC-PR.

Após essa data, outras exposições foram realizadas com obras de sua autoria. Abaixo, há um recorte de jornal encontrado no acervo do MAC-PR, com data de 1984, sobre uma mostra realizada no MAM com obras de Calderari e Belzack (Figura 135) – porém, nada mais encontramos para confirmar ou documentar detalhes sobre essa exposição.



Figura 135: Recorte do Jornal "O Estado do Paraná", 10 jan. 1984.
Fonte: MAC-PR.

Poucos anos depois, em 1986, a Fundação Cultural de Curitiba, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, prestou-lhe uma homenagem significativa ao nomear uma das salas da Casa da Gravura, localizada no Solar do Barão, com o nome de Gilda Belczak (Figuras 136 a 139). O gesto reafirmou a relevância da artista no campo da gravura e consolidou sua memória no espaço museológico que reúne parte essencial da história da arte curitibana.



Figura 136: Casa Gilda Belczak no Solar do Barão, 1986.
Fonte: MAC-PR.

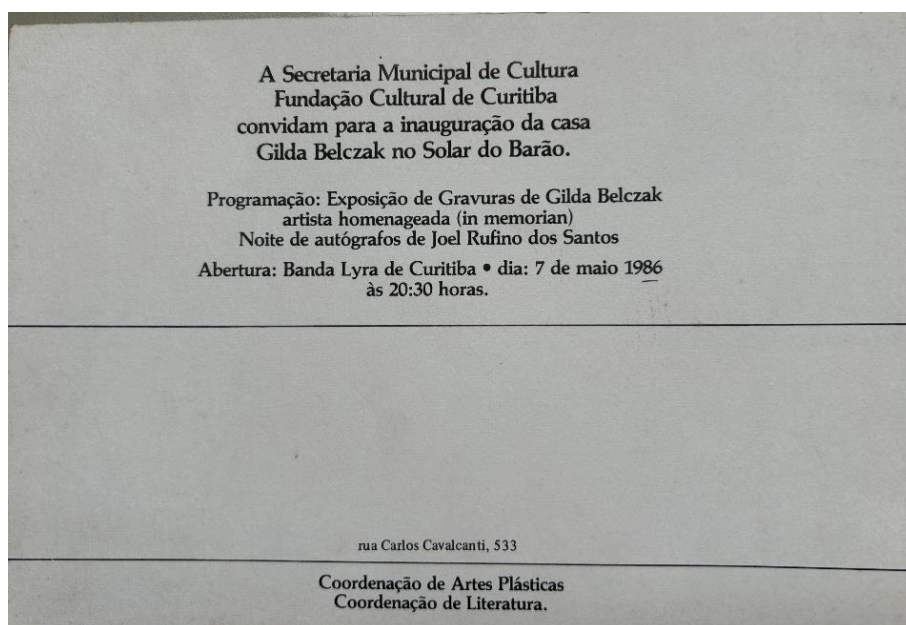


Figura 137: Convite da Inauguração da Casa Gilda Belczak no Solar do Barão, 1986.
Fonte: MAC-PR.



Figura 138: Recorte do jornal “Folha de Londrina”, 7 mai. 1986.
Fonte: MAC-PR.



Figura 139: Entrada da sala Gilda Belczak no Solar do Barão, 2025.
Fonte: Fotografia da autora.

Em julho de 1987, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) destacou a artista no projeto Obra do Mês (Figura 140), com a apresentação da obra “Figuras Recostadas” (Figura 141), pertencente ao acervo da instituição. A escolha de sua obra para integrar o projeto reforçou a permanência de seu nome entre os artistas de destaque do modernismo paranaense e evidenciou a atualidade de sua poética visual.

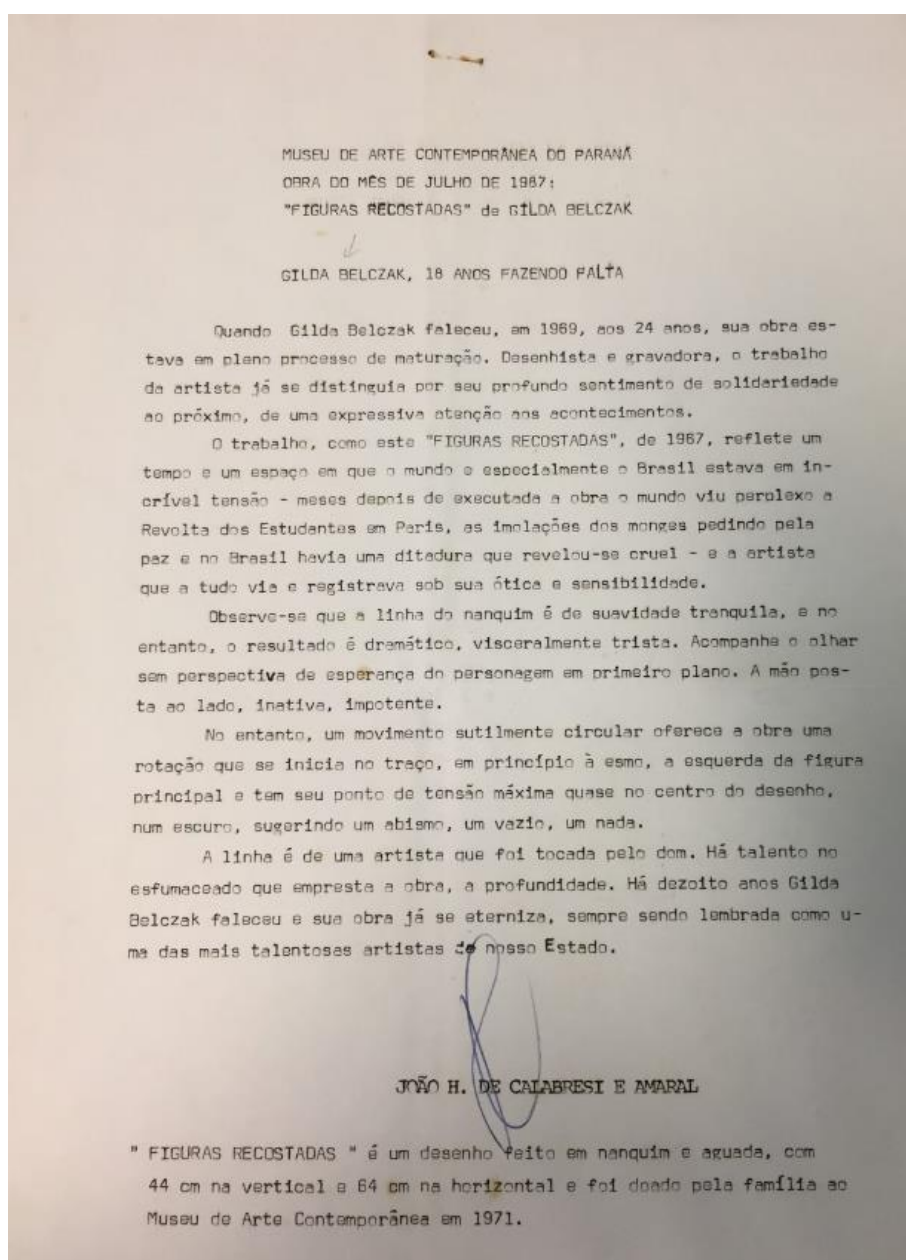


Figura 140: Projeto “Obra do Mês” do MAC, 1987.
Fonte: MAC- PR.



Figura 141: Gilda Belczak, *Figuras Recostadas*, 1967. Desenho em Nanquim e Aguada, 44 x 64 cm.
Fonte: Acervo MAC-PR.

Nos anos seguintes, novas exposições ampliaram esse processo de reconhecimento. Em 1991, o Museu Alfredo Andersen realizou uma mostra dedicada aos bonecos confeccionados por Gilda Belczak, todos pertencentes ao acervo da instituição (Figuras 142 a 144). A curadoria, sob responsabilidade da diretora Icléa Guimarães Rodrigues – que foi contemporânea de Gilda nas atividades desenvolvidas pelo Museu e colaboradora na Escolinha de Arte da Fontana –, reafirmou o valor estético e pedagógico de sua produção tridimensional, evidenciando as múltiplas dimensões de sua atuação artística:

A mão do artista se movimenta, consciente e sensível, percebe um mundo e o transforma, vivendo um processo intensamente dinâmico que se traduz nas formas da criação. Leves e ágeis, muitas vezes contemplativas e etéreas, as figuras de Gilda Belczak participam de um universo em movimento. Comunicando-se através de um traço

vigoroso, combinando ritmos intensos e delicadas nuances, os desenhos surgem da penumbra do inconsciente para a realidade da forma. Sem limites, sem barreiras, em um espaço irrestrito, as figuras ultrapassam um tempo convencional. A matéria moldável se submete à mão criadora que a transforma – é a própria alma da criação que está presente. Independente, multiplica-se na utilização dos materiais que, submissos à sua interferência, tomam aspectos de desenhos, gravuras, objetos, bonecos passíveis de mais movimento. Ser contemporâneo, ser intemporal, erguendo suas antenas na amplitude do espaço, Gilda Belczak permanece em plenitude, legando aos seus, nós mesmos, a sua busca intuitiva do luminoso, tornando visível na floração de sua arte.⁴⁷



Figura 142: Folder Exposição *Mostra Gilda Belczak*, 1991. Museu Alfredo Andersen. Fonte: MAC- PR.

⁴⁷ RODRIGUES, Icléa Guimarães. *Mostra Gilda Belczak*. Curitiba, jun. 1991. Acervo MAA.

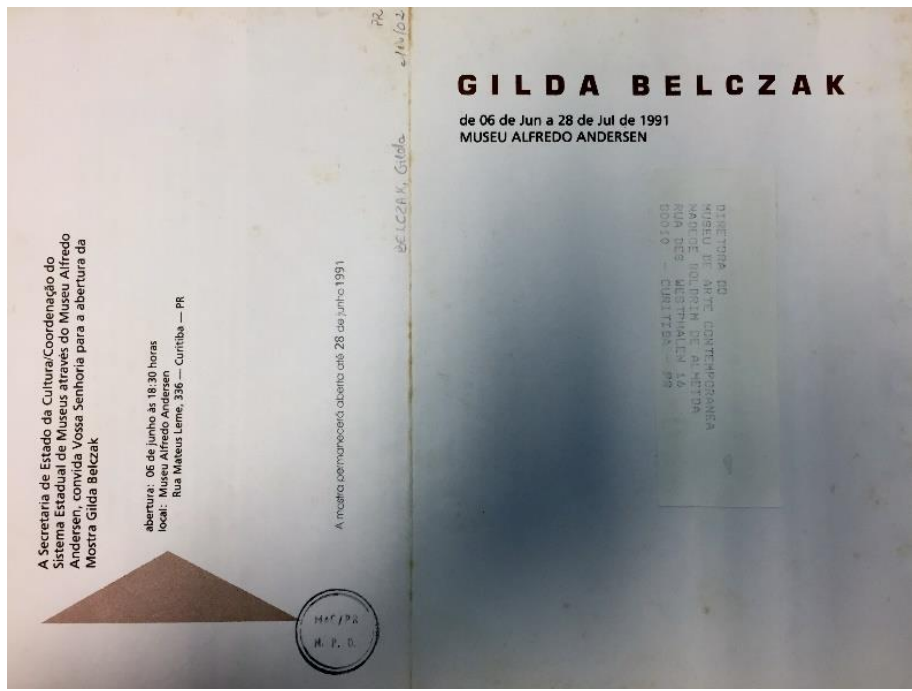


Figura 143: Folder da Exposição *Mostra Gilda Belczak*, 1991, Museu Alfredo Andersen.
Fonte: MAC- PR.

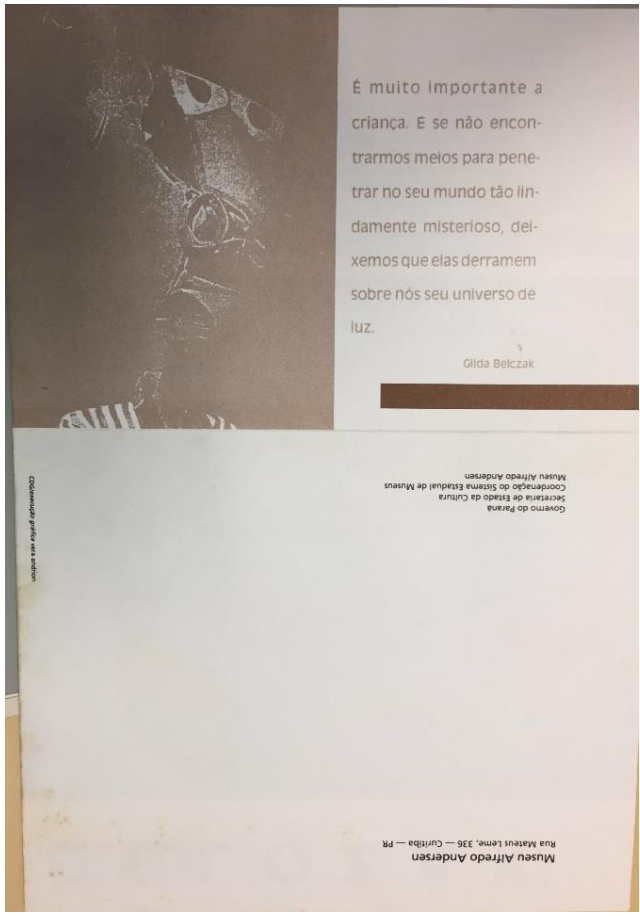


Figura 144: Folder da Exposição *Mostra Gilda Belczak*, 1991, Museu Alfredo Andersen.
Fonte: MAC- PR.

Em agosto de 1993, o Museu de Arte de Londrina apresentou uma exposição com obras provenientes do acervo do Museu da Gravura de Curitiba, incluindo uma obra de Gilda Belczak (Figura 145).

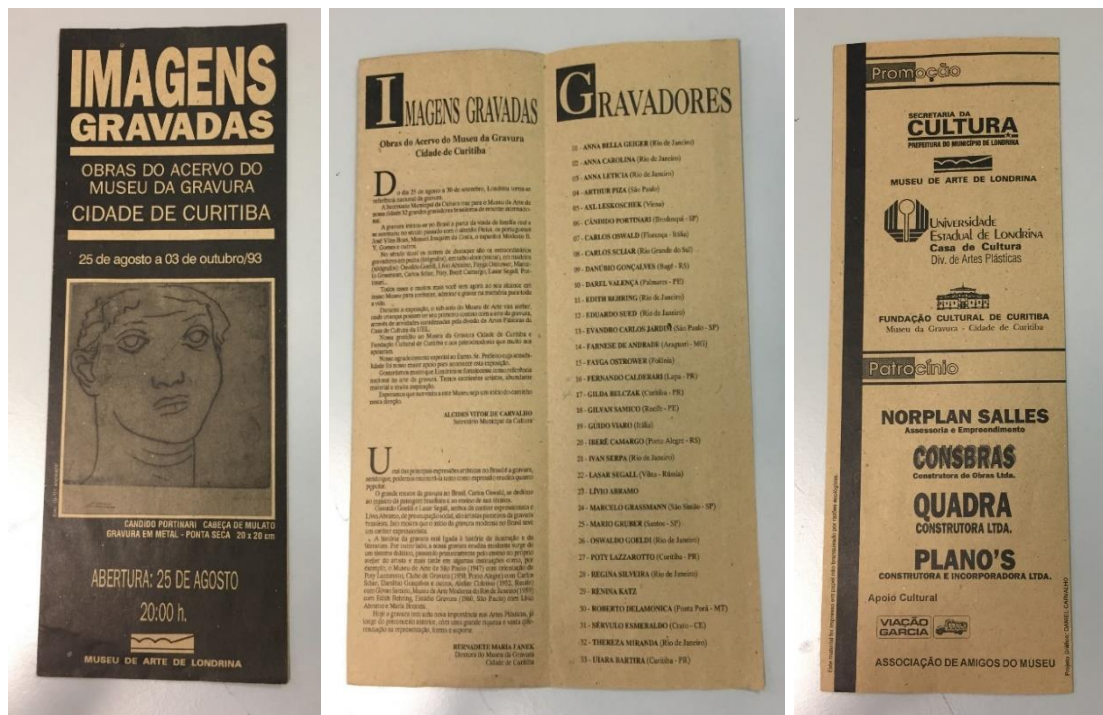


Figura 145: Folder da Exposição *Imagens gravadas* em Londrina, 1993. Museu de Arte de Londrina. Fonte: MAC – PR.

No ano seguinte, em 1994, o Museu Guido Viaro incluiu seis gravuras da artista na mostra “Relembrando Artistas do Paraná”, dedicada a revisitar nomes fundamentais da arte do estado. A presença de Gilda nessa exposição reforçou o reconhecimento póstumo de sua contribuição e a continuidade de sua influência no imaginário artístico regional. Em notas de jornal publicadas à época, veiculavam-se informações biográficas sobre a artista, com menção à sua polivalência e reproduções das obras exibidas (Figuras 146 e 147).

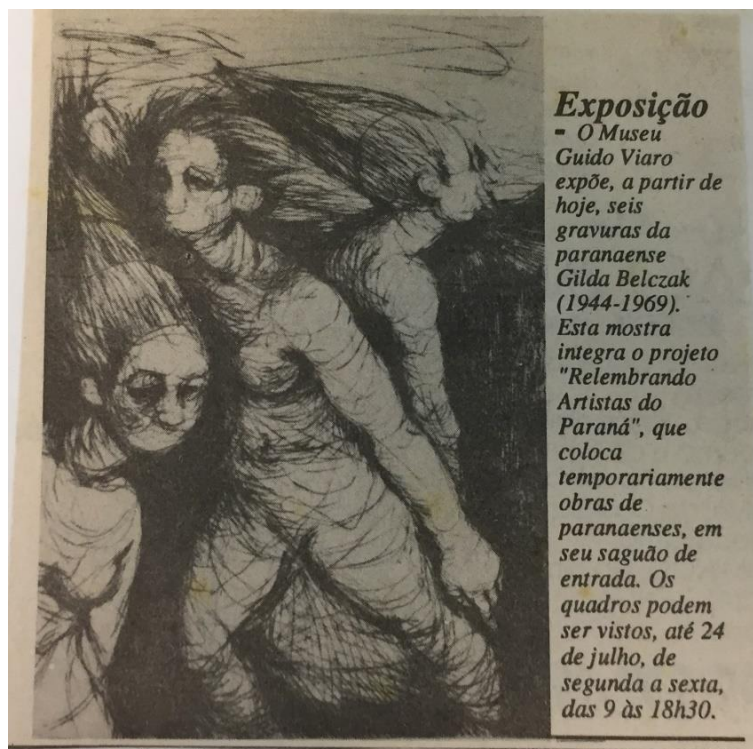


Figura 146: Recorte do Jornal 'O Estado do Paraná', 28 jun. 1994.
Fonte: MAC-PR.



Figura 147: Recorte de jornal "Correio de Notícias", 28 jun. 1994.
Fonte: MAC-PR.

Entre as homenagens mais expressivas, destaca-se a realizada em 1999 pela Fundação Cultural de Curitiba, que organizou, no Solar do Barão, uma exposição comemorativa pelos trinta anos de seu falecimento. A curadoria, assinada por Simone Landal – então responsável pelos acervos artísticos da Fundação Cultural de Curitiba –, reuniu obras provenientes de acervos públicos e familiares, compondo um panorama abrangente de sua trajetória artística. A mostra reafirmou a pertinência de sua linguagem plástica e o valor histórico de sua obra para a consolidação da arte moderna no Paraná.

Em reportagem publicada na *Folha de Londrina*, em 1999, a jornalista Simone Mattos destacou a importância da exposição e o mérito de Gilda Belczak em construir uma obra coerente, sensível e profundamente enraizada em seu tempo, ressaltando a atualidade de seu olhar e a permanência de sua contribuição no cenário artístico de Curitiba.

A carreira da artista plástica paranaense Gilda Belczak poderá ser revista a partir de hoje, em Curitiba, numa retrospectiva que relembra os 30 anos de sua morte. A mostra apresenta 20 obras, entre gravuras em metal e desenhos, além de três fantoches de vara. Gilda era uma artista de múltipla expressão e isto pode ser bem observado na retrospectiva da sua curta carreira. A exposição reúne acervos de três instituições, por onde suas obras estão hoje espalhadas. Na Fundação Cultural de Curitiba, por exemplo, há 63 trabalhos da artista, entre desenhos e gravuras. Os fantoches pertencem à Casa Alfredo Andersen e os desenhos, um deles premiado no 22º Salão Paranaense, fazem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. A curadora da mostra, Simone Landal, explica que o principal objetivo da homenagem é promover uma análise estética da produção da artista. Sua fulminante carreira, que encerrou aos 25 anos devido à morte prematura, foi marcada por ideias inovadoras. No desenho e na gravura, Gilda deixou transparecer as características da artista vigorosa, provocativa e harmoniosa que foi. A curadora da mostra explica a importância da artista, que valorizou e coloriu o trabalho com gravuras numa época em que este tipo de arte não estava em evidência. A pesquisa que ela realizou valorizou as técnicas de gravura, confirma Simone...A exposição de Gilda Belczak ficará em cartaz a partir de hoje até o dia 15 de agosto, na Sede da Fundação Cultural de Curitiba (Praça Garibaldi, 7). O horário de visitação é de segunda a sexta, das 9h às 18h, e no domingo das 9h às 14h.⁴⁸

⁴⁸ Jornal Folha de Londrina, 6 jul. 1999.

Em outra ocasião, a mesma jornalista publicou na Folha de Londrina uma nova matéria sobre a mostra (Figura 148), destacando suas “ideias inovadoras” como artista “provocativa e harmoniosa”:



Figura 148: Recorte do Jornal “Folha de Londrina”, 7 jul. 1999.
Fonte: MAC-PR.

Em Curitiba, o jornal O Estado do Paraná também destacou a Mostra, utilizando adjetivos similares (Figura 149).

Atração pelo universo infantil



□ *Fantoche de vara confeccionado por Gilda Belczak.*

Os artistas que estarão reunidos em Curitiba a partir deste domingo, para o Festival de Teatro de Bonecos, deve agendar uma visita à sede da Fundação Cultural. É que ali, até 15 de agosto, está uma exposição em homenagem à Gilda Belczak, artista curitibana falecida há trinta anos e que também se destacou no teatro de fantoches.

Gilda Belczak foi uma artista de múltipla expressão. No desenho e na gravura deixou transparecer alguns dos mais altos momentos de sua obra, revelando-se uma artista vigorosa e provocativa, porém harmoniosa. Sua arte contém uma verdadeira explosão gráfica. A atração pelo universo infantil, aliada a um mundo interior pleno de imagens e símbolos, conduziu-a ao Teatrinho de Fantoches da Casa Alfredo Andersen. Com idéias inovadoras, Gilda alcançou o reconhecimento do público e da crítica especializada.

Em 1968, criou uma nova linha de bonecos para a peça "Auto do Juquita", premiada no I Concurso de Textos para o Teatro de Fantoches. No mesmo ano, foi a segunda colocada no III Festival de Marionetes do Rio de Janeiro. No ano seguinte, Gilda percorreu várias cidades do Paraná, ministrando cursos de xilogravura, com o programa Tempo de Cultura.

Em 1969, Gilda viria a falecer, deixando um pequeno e valioso acervo do seu talento.

"Nesta exposição procuramos deixar de lado o fato da morte prematura de Gilda e nos dedicamos a uma análise estética de sua produção", destaca Simone Landal, curadora da mostra. São vinte obras, entre gravuras em metal e desenhos, mais três fantoches de vara, confeccionados por Gilda quando trabalhava na Casa Alfredo Andersen.

"A mostra reúne três instituições por meio de seus respectivos acervos", conta Simone. "A Fundação Cultural de Curitiba tem em seu acervo o maior número de obras de Gilda Belczak, num total de 63 trabalhos, entre desenhos e gravuras. Foram selecionados dezenove deles, que se juntaram aos três fantoches pertencentes à Casa Alfredo Andersen, e mais um desenho premiado no 22.º Salão Paranaense, que integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná."

A curadora enfatiza ainda a importância de Gilda Belczak na arte da gravura, numa época em que esta linguagem artística não estava tão em evidência. "A pesquisa plástica realizada pela artista, que também utilizou cor em seus trabalhos, valorizou as técnicas de gravura", diz Simone.

Figura 149: Recorte do Jornal "O Estado do Paraná", 13 jul. 1999.
Fonte: MAC-PR.

Ao longo das décadas seguintes, o nome de Gilda Belczak permaneceu como referência em exposições dedicadas à arte paranaense (Figuras 150 a 157), sendo frequentemente mencionada em publicações e catálogos institucionais. Seu reconhecimento, portanto, não se limitou ao âmbito das homenagens formais, mas se estendeu ao campo da memória e da crítica, reafirmando o lugar da artista entre as figuras fundamentais da cultura visual curitibana.

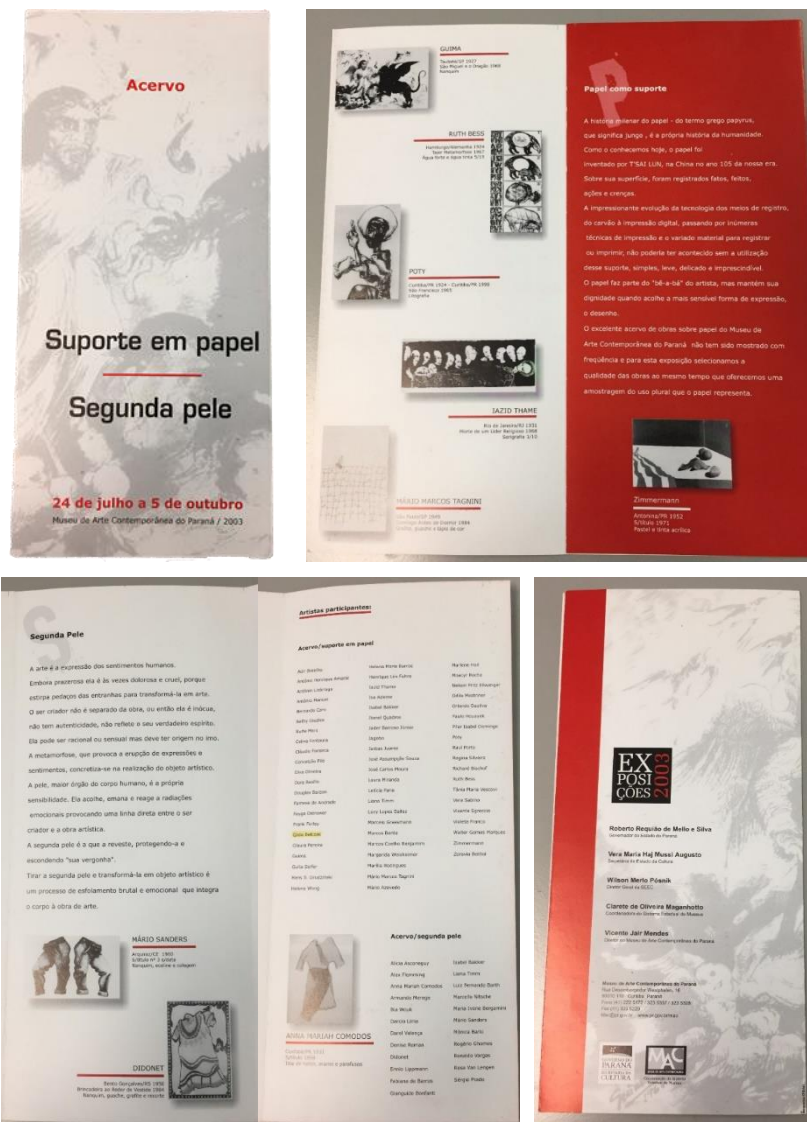


Figura 150: Folder da Mostra “Suporte em Papel - Segunda Pele” no MAC, 2003. Fonte: MAC-PR.

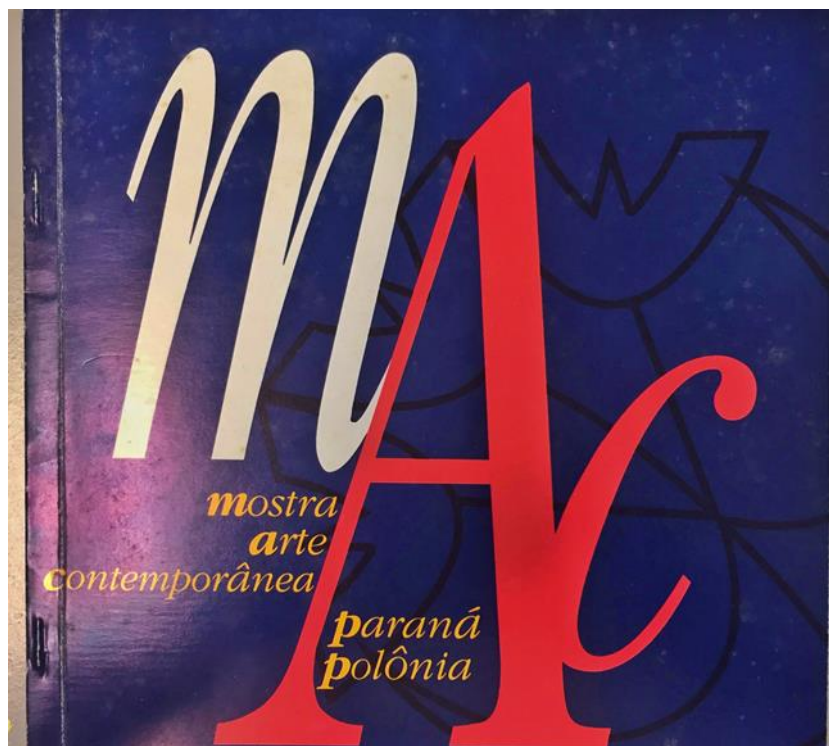


Figura 151: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea *Paraná Polônia*, sem data.
Fonte: MAC- PR.

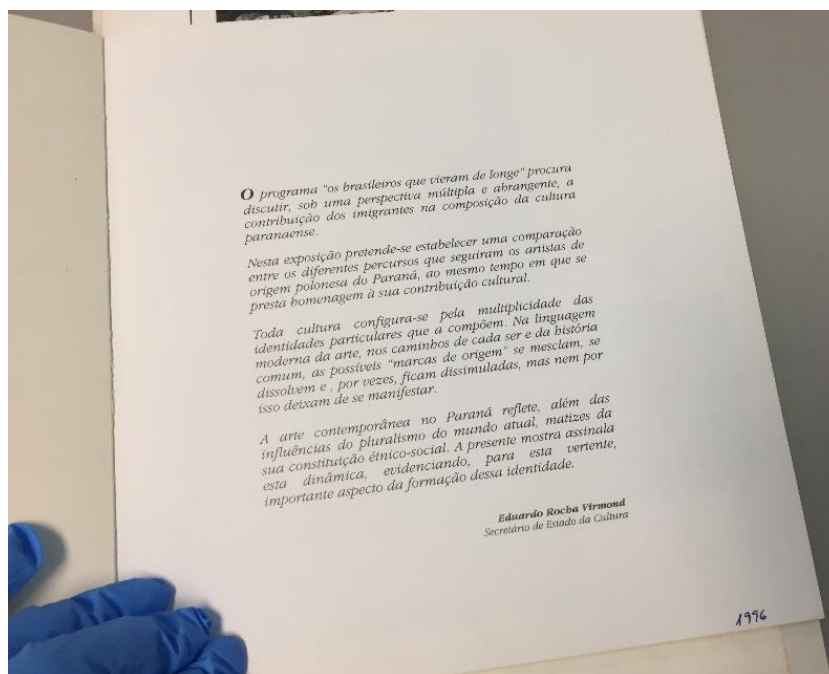


Figura 152: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea *Paraná Polônia*, sem data.
Fonte: MAC- PR.

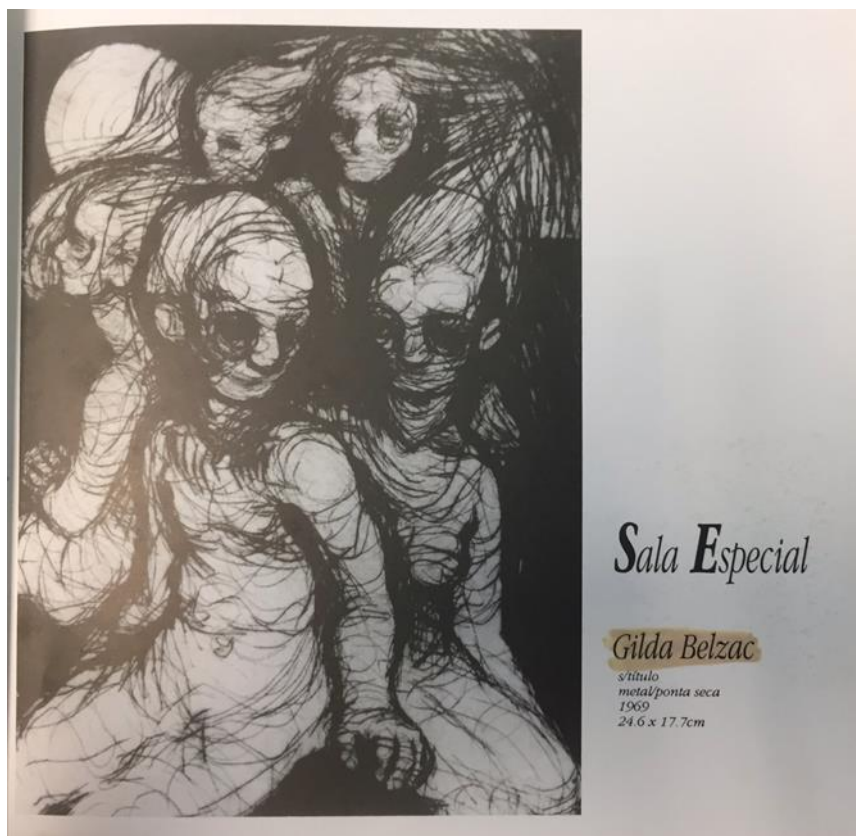


Figura 153: Catálogo da Mostra de Arte Contemporânea *Paraná Polônia*, sem data.
Fonte: MAC- PR.



Figura 154: Folder da Exposição *Gilda Belczak e o Teatro do Saci* no Museu Alfredo Andersen, 2005.
Acervo: MAC-PR.



Figura 155: Folder da Exposição Gilda Belczak e o Teatro do Saci no Museu Alfredo Andersen, 2005. Acervo: MAC-PR



Figura 156: Recorte do jornal "Gazeta do Paraná", 15 fev. 2005. Fonte: MAC-PR.

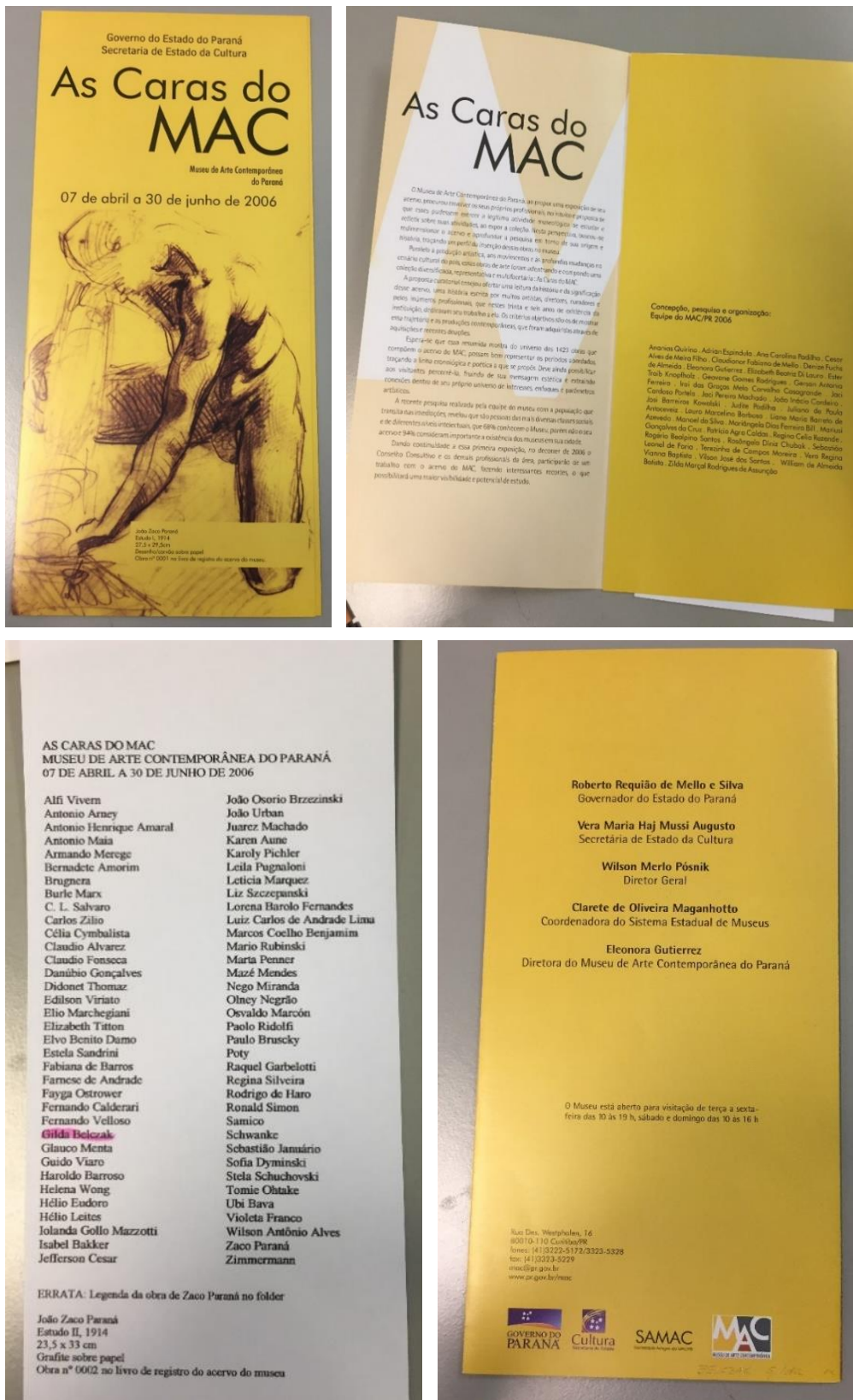


Figura 157: Folder da exposição “As Caras do MAC”, 2006.
 Fonte: MAC- PR.

No final de 2025, o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) celebrou seus 55 anos com a exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, dedicada ao acervo da instituição e estruturada a partir dos eixos temáticos: *Paisagem, Corpo, Linhas, Desmaterialização e Vetores Ampliados*. A mostra, inaugurada no dia 19 de novembro, ocupou as salas 08 e 09 do MAC no MON (Figuras 158 a 160) e propôs uma releitura crítica da coleção, evidenciando a diversidade de linguagens que compõem a história do museu em questão.

Com curadoria de Maria José Justino e Marcelo Conrado, a exposição reuniu obras de mais de 80 artistas de diferentes gerações, configurando um panorama plural da produção artística vinculada ao acervo. Entre os artistas apresentados estavam Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Antônio Manuel, Fayga Ostrower, Livio Abramo, Miguel Bakun, Regina Silveira, Violeta Franco e Gilda Belczak, entre outros nomes relevantes.

A presença de Gilda Belczak – incluindo a obra “Cavalos”, de 1965 – na retrospectiva reforça a importância de seu legado no contexto da arte paranaense, na medida em que coloca sua produção em diálogo com diferentes correntes e gerações. Assim, a exposição comemorativa não apenas celebrou a trajetória institucional do MAC-PR, mas também reafirma seu papel como espaço de preservação, reflexão e atualização crítica da arte contemporânea.



Figura 158: Banner oficial da exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.
Fonte: MAC-PR



Figura 159: Registro da exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.
Fonte: MAC-PR



Figura 160: Obra “Cavalos” de Gilda Belczak 1965, na exposição “EntreLinhas, Cores e Linguagens: 55 Anos de MAC-PR”, 2025.
Fonte: Fotografia da autora.

Dessa forma, ao observar o conjunto de homenagens, exposições e iniciativas institucionais que se seguiram ao seu falecimento, torna-se evidente que o reconhecimento de Gilda Belczak se construiu de maneira contínua, ainda que não plenamente consolidada no campo historiográfico. Se, por um lado, sua presença em acervos públicos, mostras retrospectivas e espaços dedicados à memória artística confirma a relevância de sua produção no contexto de Curitiba, por outro, a relativa escassez de estudos aprofundados evidencia que esse reconhecimento permanece em processo. Nesse sentido, as ações de valorização de sua obra não apenas reafirmam sua contribuição para a arte moderna em Curitiba, mas também apontam para a necessidade de ampliar sua visibilidade, garantindo que sua trajetória deixe de ocupar um lugar periférico e passe a integrar de forma mais efetiva a narrativa da arte brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo investigar a trajetória e a produção artística de Gilda Belczak, situando sua obra no contexto das transformações das artes visuais em Curitiba nas décadas de 1960. Ao longo da pesquisa, foi possível não apenas reconstruir aspectos fundamentais de sua formação, atuação e produção artística, mas também demonstrar sua participação em um momento decisivo para a consolidação do modernismo em Curitiba, marcado por tensões entre tradição acadêmica e renovação estética.

Entre os principais resultados desta pesquisa, destaca-se, em primeiro lugar, a ampliação do conhecimento sobre uma artista ainda pouco abordada pela historiografia da arte em Curitiba. A análise de documentos, obras e depoimentos permitiu compreender a consistência de sua produção e sua relevância no circuito artístico local na década de 1960. Nesse sentido, a pesquisa contribui para preencher lacunas existentes, reafirmando a importância de incluir trajetórias como a de Gilda na construção de uma narrativa mais plural e abrangente da arte brasileira.

Outro aspecto significativo refere-se à compreensão de sua poética artística. A realização de um mapeamento e registro fotográfico das obras de Gilda Belczak em acervos públicos e particulares permitiu construir um olhar abrangente sobre a sua obra. A sistematização dessas obras em subgrupos – seja por técnicas (desenho e gravura), seja por temas – permitiu observar recorrências poéticas. Dentre elas, em termos iconográficos destaca-se a ênfase na representação de corpos femininos e de cavalos. Em termos formais, a análise das obras evidenciou uma produção marcada pela expressividade e pelo rigor técnico, destacando-se uma predominância do uso da linha como elemento estrutural e expressivo, uma economia cromática e uma figuração estilizada, que evita a representação naturalista. Sua obra dialoga com tendências modernas ao mesmo tempo em que revela uma abordagem própria da figura humana e do movimento, frequentemente representadas por formas subjetivas e simbólicas.

Essas constatações demonstram que a sua produção não apenas acompanhou as transformações de seu tempo, mas participou ativamente delas.

A pesquisa também evidenciou a importância de sua formação e de suas relações no meio artístico, especialmente no âmbito da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e do Ateliê de Gravura Poty Lazzarotto. O contato com artistas e professores atuantes no processo de renovação artística de Curitiba contribuiu decisivamente para a consolidação de sua expressão poética. Paralelamente, sua atuação como educadora e sua produção no campo do teatro de bonecos ampliaram a compreensão de sua prática artística, demonstrando uma atuação multifacetada que articula arte, ensino e cultura.

Outro resultado relevante diz respeito ao levantamento documental realizado em acervos institucionais e familiares, que possibilitou não apenas a identificação de obras inéditas, mas também a organização de informações dispersas sobre sua trajetória. Esse esforço contribui diretamente para a preservação de sua memória e para a disponibilização de fontes para futuras pesquisas, reforçando o caráter inédito deste estudo.

Além disso, a análise das homenagens póstumas e da recepção crítica de sua obra evidenciou que, embora reconhecida em seu tempo e posteriormente lembrada em exposições e instituições, Gilda Belczak ainda ocupa um lugar discreto na historiografia da arte local. Essa constatação aponta para a necessidade de ampliação das pesquisas, especialmente no que se refere à presença de mulheres artistas.

Diante disso, torna-se fundamental destacar a urgência da preservação de seu legado. A manutenção, catalogação e difusão de suas obras, tanto em acervos públicos quanto privados são ações essenciais para garantir sua permanência na memória cultural. Do mesmo modo, iniciativas como exposições, publicações, digitalização de acervos e projetos educativos podem contribuir para ampliar o acesso à sua produção e consolidar seu reconhecimento no campo das artes visuais.

Por fim, esta pesquisa reafirma que o estudo de trajetórias individuais, como a de Gilda Belczak, permite não apenas recuperar histórias esquecidas, mas também compreender de forma mais detalhada os processos culturais e artísticos de uma época. Ao evidenciar sua contribuição para a arte moderna em Curitiba, este trabalho reforça a importância de continuar investigando, preservando e difundindo a produção de artistas que, embora por vezes marginalizados, foram fundamentais para a constituição do panorama artístico brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adalice. *Arte Paranaense Moderna e Contemporânea: Em questão 3.000 anos de arte Paranaense*. Tese de Livre Docência, UFPR. Curitiba: 1974.

ARAUJO, Adalice *Dicionário de Artes Plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas Abstratas: Arte e Política no Paraná (1950-1962)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR. Curitiba, 2002.

CATÁLOGO DAS ARTES. Gilda Belczak. 2005. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Gilda%20Belczak/>. Acesso em: 15 de novembro de 2021.

FERNANDES, José Carlos. *Um Lugar Chamado Cocaco: A galeria que abrigou uma geração de modernos*. Curitiba: Insight, 2022.

FERREIRA, Ennio Marques. *Das estruturas aos artistas*. In.: JUSTINO, Maria José. *Tradição contradição*. Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte. Curitiba, 1986.

FERREIRA, Ennio Marques. *Documentação Paranaense: Guido Viaro: Artista e Mestre*. Curitiba: Imprensa do Departamento de Cultura da Secretaria do Estado do Paraná, 1967.

FRANCO, Violeta. *Depoimento para o Centro de Pesquisa. Casa da Gravura – Solar do Barão*. Curitiba, 1982.

FREITAS, Artur. *A Consolidação do Moderno na História da Arte do Paraná: Anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8, Curitiba, Setembro, 2003, p. 87-124.

HANZE, Amélia. *A Escola Nova e o Movimento de Renovação do Ensino*. In: Canal do Educador, Brasil Escola. Disponível em:

<https://educador.brasilecola.uol.com.br/gestao-educacional/escola-nova.htm>.
Acesso em: 22 jan. 2025.

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Biblioteca Nacional. Disponível em:
<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

ITAU CULTURAL. *Artistas Contemporâneos do Paraná*. São Paulo, 2021.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento281189/artistas-contemporaneos-do-parana>. Acesso em: 15 nov. 2021.

ITAU CULTURAL. *Exposição Panorama das Artes Plásticas*. São Paulo, 2021.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento634906/exposicao-panorama-das-artes-plasticas>. Acesso em: 15 nov. 2021.

ITAU CULTURAL. *Gilda Belczak*. São Paulo, 2017. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento634906/exposicao-panorama-das-artes-plasticas>. Acesso em: 15 nov. 2021.

JUSTINO, Maria José (coord.). *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC, 1995.

KIRDZIEJ, Sergio. *Fernando Calderari: As cores do céu, da Terra e do Mar, Simplesmente Calderari*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2004.

MATTOS, Simone. *Mostra Homenageia Gilda Belczak*. 1999. Disponível em:
<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mostra-homenageia-gilda-belczak-173658.html>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

Museu Alfredo Andersen (MAA). *Pasta BELCZAK, Gilda*. Acervo do MAA, 2022.

Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC). *Pasta BELCZAK, Gilda*. Acervo do MAC, 2022.

NASCIMENTO, Carla Emilia. *Nilo Previdi: Contradições entre a arte moderna e a arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba: UFPR, 2013.

NUNES, Fabricio V.; FUGANTI, Juliane; JUSTINO, Maria José. *Escola de Música e Belas Artes do Paraná: 75 anos de arte paranaense*. Curitiba: Lumen design, 2023.

OLIVEIRA, Liliana Mendes de. Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, n. 1, p. 155-160, 2022. Disponível em:

<https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15582>.
Acesso em: 23 jan. 2026.

OSINSKI, Dulce R. B. *Arte, História, Ensino: Uma trajetória*. São Paulo: Cortez, 2001.

OSINSKI, Dulce R. B. *Ensino da arte: os pioneiros e a influência estrangeira na arte educação em Curitiba*. Dissertação de Mestrado em Educação. Curitiba: UFPR, 1998.

OSINSKI, Dulce R. B. *A Modernidade no Sótão: Educação e arte em Guido Viaro*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

PARANÁ HISTÓRICA. *Erasmu Pilotto, 1950*. Disponível em: <https://www.paranahistorica.com.br/publicacoes/curitiba/444/erasmo-pilotto-1950>.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969.

RODRIGUES, Icléa Guimarães. *Mostra Gilda Belczak*. Curitiba, jun. 1991. Acervo do Museu Alfredo Andersen.

SILVA, João Paulo de Souza da. *Percurso entre modernidades: trajetória intelectual da educadora Eny Caldeira (1912-1955)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Emma Koch e a implantação das escolinhas de arte na rede oficial de ensino: mudanças na cultura escolar Curitiba*. Dissertação de Mestrado em Educação, UFPR. Curitiba, 2003.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O Movimento pela Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto. *Educar em Revista*, v.17, n.18, p.53-73, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/32818>.

YWAYA, Marilda. *Palácio da Instrução: Representações sobre o Instituto de Educação do Paraná Erasmo Pilotto (1940 – 1960)*. Dissertação de Mestrado em Educação. UFPR. Curitiba, 2001.

ANEXOS

ANEXO 1 - Relação das exposições, premiações e eventos em homenagem a Gilda Belczak

Participações em exposições			
Ano	Tipo de Evento	Nome do Evento	Realizador
1965	Exposição coletiva	22º Salão Paranaense de Belas Artes	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura - Curitiba – PR
1966	Exposição coletiva	23º Salão Paranaense de Belas Artes	Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – PR
1966	Teatro de Fantoques	I Encontro Nacional de Fantoques	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura/Museu Alfredo Andersen - Curitiba – PR
1967	Exposição coletiva	2º Salão de Arte Religiosa Brasileira	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura - Londrina – PR
1968	Exposição coletiva	Artistas Contemporâneos do Paraná	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura - MAMF - Museu de Arte Moderna de Florianópolis - Florianópolis – SC
1969	Exposição coletiva	Tempo de Cultura - Arte no Paraná Dos precursores aos nossos dias	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura - Várias cidades do Paraná

Premiações			
Ano	Premiação	Nome do Evento	Realizador
1965	Medalha de ouro	22º Salão Paranaense de Belas Artes	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura - Curitiba – PR
1968	2º lugar com a peça "Auto de Juquita"	III Festival de Teatro de Marionetes e Fantoques	Secretaria de Turismo da Guanabara - Rio de Janeiro - RJ

Exposições póstumas (post mortem)			
Ano	Tipo de Evento	Nome do Evento	Realizador
1969	Exposição coletiva	X Bienal de São Paulo	Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo – SP
1970	Exposição coletiva	Exposição de Artistas Paranaenses - Novas Tendências	Galeria Paulo Valente - Curitiba – PR
1971	Exposição coletiva	Exposição de Artistas de origem polonesa	Consulado da Polônia - Sociedade Polono/Brasileira Tadeu Kosciuzko - Biblioteca Pública do Paraná - Curitiba – PR
1978	Exposição coletiva	A Arte da Gravura	BADEP - Banco de Desenvolvimento do Paraná - Curitiba - PR
1979	Exposição Individual	Exposição Retrospectiva da Obra de Gilda Belczak	Curso Supletivo de Artes Plásticas dirigido por Luiz Carlos de Andrade Lima - Secretaria de Cultura - Curitiba - PR
1980	Exposição coletiva	Encontro Nacional de Críticos de Arte	Fundação Cultural de Curitiba - Solar do Barão - Curitiba - PR
1981	Exposição coletiva	Mulher, Arte e Tempo	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
1984	Exposição coletiva	Mostra comemorativa aos 20 anos do Atelier de Gravura do MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - RJ
1984	Exposição coletiva	Artistas Paranaenses no Salão Cultural da FAAP	Fundação Alvarez Penteado - São Paulo - SP
1986	Exposição coletiva	Tradição/Contradição	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
1986	Exposição Individual	Casa Gilda Belczak	Fundação Cultural de Curitiba - Solar do Barão - Curitiba - PR
1989	Exposição coletiva	II Semana de Gravuras de Arte - Exposição dos premiados	Fundação Cultural de Curitiba - Solar do Barão - Sala do Acervo - Curitiba – PR
1991	Exposição coletiva	Acervo MAC-PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba – PR
1991	Exposição Individual	Mostra Gilda Belczak	Secretaria de Educação e Cultura/Museu Alfredo Andersen - Curitiba - PR
1993	Exposição coletiva	Imagens Gravadas - Obras do Acervo do Museu da Gravura da cidade de Curitiba	Museu de Arte de Londrina - Londrina – PR

1994	Exposição Individual	Relembrando Artistas do Paraná	Museu Guido Viaro - Curitiba - PR
1996	Exposição coletiva	Gravura Paranaense	Parque Barigui - Curitiba - PR
1999	Exposição individual	Retrospectiva dos 30 anos da morte de Gilda Belczak	Fundação Cultural de Curitiba - Museu da Gravura - Solar do Barão - Curitiba - PR
2003	Exposição coletiva	Suporte em Papel	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2003	Exposição coletiva	Segunda Pele	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2003	Exposição coletiva	As caras do MAC	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2005	Exposição individual	"Gilda Belczak e o Teatrinho do Saci"	Secretaria de Educação e Cultura - Museu Alfredo Andersen - Curitiba - PR
2008	Exposição coletiva	"Gravura Contemporânea – Diálogos"	Fundação Cultural de Curitiba - Museu da Gravura - Solar do Barão - Curitiba - PR
2016	Exposição coletiva	Gravuras: Poéticas e Técnicas Diversas - Mostra do Acervo	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2017	Exposição coletiva	Anos 60 / 70: Um Panorama - Mostra do Acervo	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2020	Exposição coletiva	Meio século de arte	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR
2025	Exposição coletiva	Entrelinhas, cores e Linguagens: 55 anos de MAC-PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR

Homenagens Póstumas			
Ano	Evento	Homenagem	Realizador
1969	26º Salão Paranaense de Belas Artes	Sala Especial	Museu de Arte Contemporânea - Secretaria de Educação e Cultura - Departamento de Cultura - Curitiba - PR
1969	III Salão da Embap - Arte Universitária	Mostra Especial	Diretório Acadêmico da Embap - Escola de Música e Belas Artes - Curitiba - PR
1971	Painel de fotos	III Semana de Estudos sobre Arte e Educação	Secretaria de Educação e Cultura/Departamento de Cultura/Divisão de Atividades Culturais na Educação - Curitiba - PR
1972	Inauguração do Teatro Paiol	Troféu Gilda Belczak para melhor cenografia de 1971 - Ganhador: José Carlos Proença pela peça "Fala baixo senão eu grito"	Troféu Cidade de Curitiba - Prefeitura de Curitiba - Curitiba - PR

1978	Mostra Anual de Gravura "Cidade de Curitiba"	Prêmio "in memoriam" Gilda Belczak concedido para Fayga Ostrower - RJ (Xilogravura)	Fundação Cultural de Curitiba - Centro de Criatividade de Curitiba - Curitiba - PR
1979	Exposição coletiva	Prêmio Gilda Belczak para desenho: Edgar Antonio Menoncin	23º Salão de Artes Plásticas para novos - Secretaria de Cultura e Esportes - Ponta Grossa - PR
1981	IV Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba	Sala Especial organizada pela artista Violeta Franco	Fundação Cultural de Curitiba - Solar do Barão - Casa da Gravura - Curitiba - PR
1987	Obra do Mês	"Figuras Recostadas"	MAC - Museu de Arte Contemporânea - Curitiba - PR
1988	VIII Mostra da Gravura Cidade de Curitiba - Gravadores Paranaenses das décadas de 50/60	Sala Especial	Fundação Cultural de Curitiba - Solar do Barão - Casa da Gravura - Curitiba - PR
1995	Mostra de Arte Contemporânea Paraná Polônia	Sala Especial	MAC - Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Curitiba - PR

ANEXO 2 - Entrevista com Estela Sandrini

Edenise de Fátima Bittencourt

Paulo de Oliveira Reis

*A entrevistada, Estela Carmen Pereira Sandrini, mais conhecida como Teca Sandrini, é artista visual nascida em Curitiba, em 1944. A entrevista foi realizada em 19 de setembro de 2024, no ateliê da artista, em Curitiba, com duração de uma hora e dez minutos. Estiveram presentes, além da artista, Edenise de Fátima Bittencourt, Paulo de Oliveira Reis e o estagiário da artista, Léo. O encontro teve como eixo central a percepção de Sandrini sobre **Gilda Belczak**, sua contemporânea no curso de Pintura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, nos anos de 1963 e 1964. A relevância da entrevista ultrapassa a dimensão biográfica e os aspectos do cotidiano de Gilda Belczak enquanto artista, pois o depoimento revelou informações significativas sobre o ambiente formativo, as dinâmicas institucionais e o circuito cultural de Curitiba naquele período, contribuindo de maneira consistente para a compreensão do panorama artístico local na década de 1960, contexto fundamental para esta dissertação.*

(No início da entrevista, Estela Sandrini solicita para seu estagiário, Léo, que procure o Livro “Belas 75 - Escola de Música e Belas Artes do Paraná”)

Teca:

Os livros que ela podia estar, no da Belas Artes, você tentou na Belas Artes? Tá aí também, não? Ó, aqui, ó, é, ele já alcança! Não, alcança, eu vou ver se ela vai estar aí com...

Edenise:

Esse último da Maria José Justino?

Teca:

É...

Edenise:

Ela (Gilda Belczak) fez desenho e pintura na Bela Artes, Teca. Você fez qual?

Teca:

Eu vou explicar como é que funcionava.

Edenise:

Tá bom.

Teca:

Esse aqui.

Edenise:

Ah, sim!

Teca:

Você não tem esse? Não, é? Ah, é, a Juliana tem um monte desses, né?
(Mostrando o livro da Maria José Justino e Fabrício Vaz Nunes)

Paulo:

Ah, então, eu vou pegar o meu...

Teca:

É, é para dar mesmo. Depois eu vou ver se você quiser dar uma olhada, ver se tem no curso de pintura. Então, esse é o nome, Gilda Belczak?

Edenise:

Eu acho que não está. Eu dei uma olhadinha também.

Teca:

É?

Edenise:

É.

Teca:

Eu pensei nela, como é que eu vou te contar da Gilda?

Edenise:

Tá...

Teca:

A gente entrou juntas na Bela Artes. Eu, a Ameli, e.... olha, é interessante que a Dalva...

Paulo:

Dalva Lobo?

Teca:

Não, é uma outra Dalva. A Dalva não me lembro o nome dela.

Edenise:

Ameli?

Teca:

Ameli Kunger. Ameli. É, eu te dou telefone dela se você quiser.

Edenise:

Opa, quero assim.

Teca:

Ela mora em Salvador e dá aula de História da Arte.

Edenise:

Tá.

Teca:

E... E foi um... Nós fizemos o curso de preparação com o Ivens Fontoura, para entrar na escola. E entramos todas juntas. É... Mas, se veja que a Gilda foi quem me marcou, porque as outras eu não lembro. Talvez eu lembre, falando... ah, tá. Mas, aí, eu tive com a Gilda no primeiro ano e no segundo ano. Quando chegou em julho de 1964, que era o segundo ano nosso, na escola de pintura.

Edenise:

De pintura.

Teca:

Isso, só existia o curso de Pintura.

Edenise:

Só um.

Teca:

Existia o curso de Escultura, mas só tinha dois alunos, que era o Maranhão e o Abrão Assad. O resto, todos, eram Pintura. E não se chamava Artes Visuais. Era Pintura. E... E nós entramos, e quando chegou em 1964, que foi o golpe militar, eu perdi meu pai. Então, eu convivi com ela um ano e meio na escola. E depois eu voltei a conviver com ela. E daí eu larguei o curso no segundo ano. Larguei o curso e voltei em 1965.

Estagiário:

Não achei, Teca, nada dela.

Teca:

E tem mais livro desses?

Estagiário:

Tem. Mais dois. É?

Teca:

É. Eu quero dar um pro...

Edenise:

Tá bonito, né?

Teca:

Quanto que tem? Aqui tem três. Três?

Edenise:

Eu tenho.

Teca:

Você tem que ter!

Edenise:

Eu ganhei.

Teca:

Eu vou dar um para o João, tá? E depois eu pego mais pra você.

Edenise:

Tá bom.

Teca:

O Léo (estagiário), a gente trabalha junto, a gente lê junto, desenha junto, pinta junto.

Edenise:

É? Ah, que bom!

Teca:

Hoje não tem cara de ateliê, porque a gente deu uma limpadinha pra receber vocês. Tá bom?

Edenise:

Obrigada.

Teca:

E, por exemplo, esse quadro aqui nós estamos aprendendo a restaurar.

Estagiário:

Estamos restaurando ele, tapando os buracos.

Teca:

Então, vamos lá. Então, 1964, eu desisti do curso e voltei em 1965. A Ameli também. Ameli foi para Estados Unidos e voltou também em 1965. Daí a Gilda estava um ano a mais que nós.

Edenise:

Ela continuou?

Teca:

Ela continuou. E eu lembro da Gilda, sempre... primeiro, os olhos dela eram lindos, são uns olhos azuis, muito azul, era muito bonito. E... Mas ela era muito quieta, ela era silenciosa, sabe? Sempre com um livro, eu lembro, com livro. Ela sobressaía na parte de escrita com a gente. E sobressaía pela parte do que ela sabia mais. Eu lembro perfeitamente o dia que eu cheguei no diretório, depois que eu tinha perdido o meu pai e tudo. É... Ela estava sentadinha, era uma sala que a gente ficava todo mundo junto. A metade gritava, a metade fumava que nem louco, aquela confusão toda. (Risos) E ela estava lendo um livro, eu disse assim: "Gilda, que livro é

esse?”, e ela disse: “Ah, Já conhece?”... que a gente não tinha informação. Não existia.

Paulo:

Não tinha publicação brasileira, né?

Teca:

Nada, nada, nada. Eu me lembro que o meu pai tinha um Degas e um livro do... sobre as artes, que eu não lembro mais como que era o nome.

Paulo:

Era... Tinha os “Gênios da pintura”, os fascículos, né?

Teca:

Mas isso depois que eu casei.

Paulo:

Ah, sim, sim, sim.

Teca:

Começou bem depois da Abril. Era... E ela tava com o livro do Rodin.

Paulo:

Oh!

Teca:

E daí eu disse assim: “ai, que interessante, olha que bonito que é, é com o Rodin”. Porque a gente tinha História da Arte até o Giotto – que o Barontini, que era o nosso professor de História da Arte, era um italiano. E não tinha slides assim, tinha, mas era muito pouco. E ele chegava no Giotto. Quando ele chegava no Giotto, acabava o curso. (Risos) E até o dia que eu fui conhecer o Giotto, eu dizia: “o danado sabia”, porque o Giotto era tão maravilhoso. E a Gilda estava com o livro do Rodin. Ela me mostrou, eu disse: “ai, que bom, Gilda, me conta”. Ela me contou mais ou menos da

vida do Rodin, mas sempre assim, muito quieta, ela não fazia parte da bagunça nossa. Sabe, a Gilda era uma pessoa bem... tinha um cabelo assim baixo... um olho bem azul, um rosto bonito. Ela não tinha uma vivacidade assim, sabe? Aquelas coisas que todo mundo era na Escola de Belas Artes, ela era quieta. Então, eu a conheci assim. Depois, eu gostava muito de ver ela desenhar. Ela desenhava, ela tinha um gesto bom no desenho. O desenho dela sempre tinha aquela linha meio Viaro, né? Que puxa a linha e trabalhava dessa forma. E era muito bonito o desenho dela, muito bom. E depois, mais tarde, depois eu, em 1969, eu casei... ou 1967 que eu casei... não, não, não, não. Era em 1967 que eu casei. Eu fui embora. Quando ela faleceu, eu não tinha mais tanto contato com ela. Mas eu sabia que ela tinha ganhado um prêmio em um salão, com os "Cavalos", medalha de ouro no Salão Paranaense.

Edenise:

Sim, medalha de ouro. No vigésimo terceiro.

Teca:

É. Esse daí está todo descrito no livro da Maria José Justino, "50 anos", né? Até eu procurei hoje para achar. E ela foi trabalhar com o Viaro no centro de gravura, que era no departamento de gravura na... no Poty Lazzarotto.

Edenise:

É, o centro de gravura do Poty Lazzarotto. Ela foi com o Calderari, não?

Teca:

Não, era o Viaro. Calderari ia também. Mas lembro dela com o Viaro.

Edenise:

Uau, é.

Teca:

Me lembro dela com o Viaro. Era uma casa na... Stellfeld. Como é?

Edenise:

Augusto Stellfeld. Isso.

Teca:

No primeiro andar, assim. Daí eu subi, fui falar com ele, alguma coisa, e daí eu fui ver, eu disse: “Ai Gilda, que bom que você está aqui!”, o Viaro estava junto. Uau. E daí ela estava fazendo as gravuras, eu até tenho duas dela aqui. Estava fazendo as gravuras e eu fiquei muito... para mim, ela estava sempre lá na frente da gente, mas muito lá na frente.

Paulo:

Visionária.

Teca:

Porque a gente estava... Nós, nós éramos... todas crianças, né? E não estava criando muito. A gente queria era aproveitar a vida mesmo, sabe? Desenhar, pintar. Mas nada assim de mais profundo. Depois, quando meu pai morreu, as coisas se tornaram um pouco diferentes, né? E essa foi a vez que eu vi, e vi ela fazendo essas gravuras. E ela começou a fazer as gravuras mais coloridas, que era uma coisa nova para nós. E depois da Gilda, logo ela faleceu, eu não sei se nós não fizemos no... na mostra do desenho... não, na Mostra da Gravura... não, não fui... na Mostra da Gravura, uma sala especial dela.

Edenise:

Teve uma sala especial, sim.

Teca:

Que ano que foi? A primeira, a primeira mostra.

Edenise:

Exato. Teve uma sala especial.

Teca:

Lindas gravuras, né?

Edenise:

Tem que pesquisar, não lembro da data.

Teca:

1973 por aí?

Edenise:

É, acho que sim.

Teca:

1973, se não me engano. E depois, não sei se ela ganhou um salão... O Salão dos Novos. Acho que ela já foi para o Paranaense. Mas era medalha naquela época? No Salão do Paranaense?

Edenise:

Ela ganhou medalha de ouro com os "Cavalos".

Teca:

De ouro?

Edenise:

É.

Teca:

Tá. E também, eu acho que... não sei se o Ennio (Ennio Marques Ferreira) fez uma homenagem para ela na mostra do desenho. Porque ela ganhou não com gravura no Salão do Paranaense. Era... Acho que ganhou com os desenhos, com os cavalos.

Edenise:

Sim, com os cavalos. Que era nanquim.

Teca:

Aqueles cavalos, que eram movimentados. Aquela forma de puxadinha, sabe? Isso me lembro. E depois, eu nunca mais soube. (Entrada de uma funcionária no ateliê.) **Quem foi? Oi, boa tarde. Você trouxe o bolinho quentinho? Ah, tá, oferece para eles. Você tá indo? Tá ótimo agora, tá... A Mari (funcionária) me cuida quando eu tenho que sair a algum lugar. Tá? Tchau. Tchau.**

Estagiário:

Gente, bolinho.

(Todos servem-se de café e bolo. Teca apresenta a funcionária enquanto ela se despede. Depois, a conversa é retomada.)

Teca:

Quando eu preciso sair, na dentista, médico, chamo ela. A Giovanna (filha) já não me leva, muitas vezes ela não pode. Hoje eu não posso ir até o dentista até uns 4, 5 meses atrás eu não precisava, agora que eu tô precisando, sabe, a vista foi muito rápida para mim nesses últimos tempos. E aí, então, ela me ajuda. O que mais que eu ia te contar. O temperamento dela. (Já se referindo à Gilda Belczak novamente) **O temperamento é fechado. Não sei se ela chegou a namorar alguém naquela época. Porque todas nós estamos interessadas em alguém, né? Fechada.**

Edenise:

Pela informação que eu tive da cunhada dela, que é a pessoa que eu estou em contato, o José Assunção de Souza era um instrutor de gravura que veio do Rio de Janeiro, e...

Teca:

Eu lembro dele.

Edenise:

Diz que era ele o namorado dela.

Teca:

É mesmo? Eu lembro dele!

Edenise:

Eu nem... você lembra dele?

Paulo:

De que fonte você...

Edenise:

A Vera, cunhada dela. Inclusive ela tem um álbum de fotos, muito bonita, que ela diz que foi ele que fez, e umas fotos lindas da Gilda. Eu copiei algumas fotos.

Teca:

Você que está me ensinando! (Risos) Você que está me passando!

Edenise:

Não, não. É onde eu pesquisei. Mas eu...

Teca:

É (inaudível) eu lembro. Todas nós éramos muito de festa e barzinho e cinema, e ela não. Ela era trabalho. Trabalhava mesmo, parece que ela sabia das coisas. E o Calderari também foi professor dela.

Edenise:

Isso.

Teca:

Eu fiz um curso com ela, se não me engano. Com o Danúbio...

Paulo:

Danúbio Gonçalves.

Teca:

Gonçalves. Para ver se ela não fez um curso.

Edenise:

Tá.

Teca:

Que era um curso de férias, de férias na Biblioteca Pública, no Departamento de Cultura. Isso tudo tem no MAC.

Edenise:

É?

Teca:

É. E está organizado, por mais que você pense que não está.

Edenise:

Não, eu fui no MAC, está bem organizado. Eles me passaram duas pastas dela. Tem bastante documento. Eu fotografei tudo. Mas assim, tem duas pastinhas com o nome dela. Tudo lá, assim, um monte de jornal. Tudo.

Teca:

É? Então, o quê que ela inovou para nós... Naquela época, a gravura em cor. O Calderari estava pesquisando na cor. E... E uma coisa que era muito interessante, por exemplo, essa dos cavalos, era algo que a gente não tinha, essa cultura. O Nísio (Arthur Nísio) dava aula. Será que o Nísio pegou ela? Não, acho que ela pegou o Lopes, o Professor Lopes (Oswald Lopes). Não pegou o Nísio não. E o Nísio não ensinava a gente a fazer cavalo. Então, foi uma pesquisa muito dela, sabe? O que eu lembro dela. Eu fiz um desenho dela, que está no acervo do Museu... do MUMA.

Teca:

O Metropolitano.

Paulo:

O Metropolitano.

Teca:

Porque tomara que esteja lá, porque era muito bom o desenho.

Paulo:

Que bom.

Teca:

É. Foi um sépia. Me lembro direitinho. Ela sentou. Ela era quieta, né? Ela ficava assim quieta... E daí eu desenhei. Eu desenhei ela. Eu tenho um desenho dela.

Edenise:

Olha que ótimo. Bacana. A gente também viu os... acho que está lá, né? Ah, está lá, está lá. Eu vou ver.

Teca:

É um sépia que fiz dela. Depois, outro que poderia falar com você também, o Richard, trabalhava no Departamento de Cultura. Era um menino.

Paulo:

O Richard Bischoff.

Teca:

É. E ele... Ele mora agora em Camboriú, eu tenho o telefone dele. Eu me lembro que o Richard me deu duas gravuras que estavam lá na... lá no acervo, solto. Aham. Sabe? É dela.

Paulo:

Dela. Olha que maravilha.

Teca:

Estava solto lá. Ele disse assim: “Teca, olha o que eu achei, isso aqui, toma para você”. Não sei nem se está numerado ou assinada, mas eu estou... está num quadro, no mesmo lugar. E... E a outra grande amiga dela é Inês. Não sei se conheceu. Puxa... e agora que não vou saber o sobrenome da Inês. A Inês trabalhou...

Paulo:

De Curitiba?

Teca:

É. Elas não se... não se... não se abandonavam... estavam juntas. Inclusive, eu acho que até no festival de bonecos elas trabalharam.

Edenise:

Ela não trabalhou no Andersen, essa Inês?

Teca:

A Inês trabalhou.

Edenise:

Eu acho que eu sei quem é.

Paulo:

Uma loira?

Edenise:

Não, assim, eu sei que o nome dela está em vários lugares.

Teca:

A Inês era... elas eram inseparáveis.

Edenise:

Elas fundaram uma escola juntas. Em 1969, um pouco antes dela falecer, ela e a Inês fundaram uma escolinha. Chamava Escolinha da Fontana, que era na casa dela, ali na Comendador Fontana. Um sobradinho, ali. Que é o Café do Viajante hoje. Inclusive, essa casa ainda pertence à família.

Paulo:

Olha!

Teca:

A Inês... A Inês trabalhou no Anderson e foi... incansável. Eu acho que ela ficou até a última hora com ela, com a Gilda.

Edenise:

É isso.

Teca:

É a Inês e tem uma irmã da Inês, que foi diretora da Casa do Contador de Histórias. Eu também não estou lembrando o nome. A Inês, a Inês... A Inês foi casada com... o... Fernando... Fernando... Fernando... Ui! Ai, já vai... Fernando... Igor! Igor!

Edenise:

A Inês, acho que tem uns textos que ela escreveu sobre a Gilda lá no Andersen, sabe?

Teca:

Sim, sim. Deve ser.

Edenise:

Tem um texto onde ela... ela descreveu sobre a Gilda.

Teca:

Eu sei que a Inês era muito amiga, que ela saiu... Não sei se a Inês, estudou na Belas Artes, não estudou... comeram o bolinho?

Paulo:

Tá uma delícia.

(Após um intervalo breve, a conversa foi retomada)

Teca:

Agora você fica sabendo essas histórias todas, tá?

Edenise:

É, eu estou ouvindo tudo.

Teca:

É. Daí... era a Inês... A Inês era inseparável dela, né? A minha vida até aí mudou muito, quando eu fui embora. Eu fui embora. Eu fui para a Argentina.

Paulo:

Mas por questões políticas?

Teca:

Mais ou menos.

Paulo:

Ah, é mesmo? Ah...

Teca:

A história é a seguinte... O Rômulo (esposo) se formou em... Sessenta e... Sessenta e oito, foi?

Paulo:

Meia oito, que é o...

Teca:

AI-5, né?

Paulo:

Do AI-5.

Teca:

Ah, um pouco, não, primeiro eu me formei em Sessenta e Sete.

Paulo:

Ah, um pouquinho antes?

Teca:

Daqui a pouco eu lembro. E... Ele... na formatura dele, eles fizeram censura no discurso. Quem fez o discurso dele foi o Protásio. O Protásio Correia que era um médico, que é um excelente médico em São Paulo hoje. E o Protásio teve de passar para a censura. Daí o Rômulo disse assim: “eu não vou numa formatura onde a gente não vai poder nem falar, e ter censura”. A forma de pensar dele, né?

Paulo:

Sim, sim, sim.

Teca:

A minha também achei ótima.

Paulo:

Combativo, né?

Teca:

Não estava nem aí para ficar, o que significava para a gente muito mais, não gostar daquilo. Tanto que não, quando teve o AI-5, em 1968, eu estava grávida da Giovana, tive de correr de polícia. Mas era aquilo, era muito normal, né?

Paulo:

Infelizmente, muito normal, né?

Teca:

É, era muito bom também, porque a gente discutia tudo. Daí o Romulo não pôde fazer a residência, porque ele não tinha se formado. Daí esperamos mais e apareceu uma residência, o pessoal da pediatria ofereceu pra ele ficar como... como é que é? Como? Não é ouvinte que a gente chama... voluntário.

Paulo:

Voluntário, voluntário, sim.

Teca:

Mas era como voluntário assim, das sete e meia às quatro da tarde, sem ganhar um tostão, pagando tudo, né?

Paulo:

Pagando para trabalhar.

Teca:

Pagando para trabalhar. Ele ganhava dinheiro dando plantão um sábado e domingo.

Paulo:

Opa.

Teca:

E eu trabalhava também. Daí depois disso, a gente foi pra Argentina. E daí ele, na pediatria, ele percebeu que não tinha ninguém que sabia fazer nada sobre endócrino de criança. Não existia aqui no Brasil. E nós fomos para a Argentina porque tinha um primo nosso lá, que ajudou nessa parte, que era endócrino, parte de hormônio, de criança. E aí nós fomos para lá com uma mão na frente, outra atrás. Vendemos um carro, eu não sei como me

deixaram ir com uma criança de dez meses. Então daí eu perdi o contato com as pessoas. Mas a Gilda já tinha falecido. Então o convívio meu com a Gilda, foi assim, intenso, três anos. E sempre com muita admiração pelo o trabalho dela. Ela era a melhor de todos nós. Eu era boa no desenho, essas coisas, eu era muito boa. Eu copiava direitinho. Eu não era boa artista, mas eu sabia copiar bonitinho, como os professores gostavam, sabe? Pintar bonitinho. Mas a Gilda tinha uma expressão a mais. Então é esse o depoimento que eu teria de dar para você.

Edenise:

Ótimo.

Teca:

Os olhos azuis! Lindos.

Edenise:

Eu vi umas fotos dela. Tudo preto e branco, né? Mas eu imagino. Tem uma neta da Vera, que é essa cunhada dela que eu tenho o contato... que ela é muito parecida com a Gilda.

Teca:

É mesmo?

Edenise:

Tem olho claro também, azul.

Teca:

Ah, meu Deus!

Edenise:

Uma menina assim...

Teca:

Quem eram os pais da Gilda?

Edenise:

Leopoldo Belczak. Inclusive tem uma rua, isso. Delegado.

Teca:

É minha quinta avenida, eu compro só lá!

Edenise:

Isso. Ele foi delegado, tipo, isso. Uma coisa assim. A mãe dela faleceu há muito tempo... eu não me lembro o nome dela. Mas teve ela, a Gilda, o Leonardo (o nome correto é Leopoldo), que é o esposo dessa Vera com a qual eu estou em contato. E ela tinha mais uma irmã que já é falecida também. Eram os três.

Paulo:

Três.

Teca:

Muito cedo, né? Vinte e quatro anos.

Edenise:

Que judiação, né? Eu nem sabia, sabe, Teca, quando eu comecei a pesquisar a Gilda... estava até contando para o Paulo. Eu queria achar alguma artista, assim, até para contar, assim, quais são as artistas... Eu estava fazendo o curso da Giovana (Simão) sobre o apagamento das mulheres artistas. Sabe que, assim, conta-se muita história dos homens, artistas.

Teca:

Não, até, até... olha, eu fui a primeira a estar junto com eles. Porque não tinha! Eu não tenho colega nenhuma que... daquela época. Nenhuma, nenhuma.

Edenise:

É essa a questão.

Teca:

A Gilda seria a primeira, sabe? Porque a Gilda...

Edenise:

Ela estaria nesse lugar, né?

Teca:

Ela estaria nesse lugar.

Edenise:

Ela estaria.

Teca:

Porque ela era melhor que eu na parte dela.

Edenise:

Eu acho que vocês estariam juntas, acredito.

Teca:

É, talvez.

Edenise:

Sim, sim.

Paulo

Eu acho que sim!

Teca:

Porque a Gilda não era tão metida, assim, em política, essas coisas, assim como eu fui. E daí... mas ela sabia muito mais. E ela lia muita História da Arte. Eu... E quando meu pai faleceu – que meu pai também era jornalista, e escrevia sobre arte – é que eu fui me interessar pela vida. Antes era só... tanto que ele brincava conosco, que ele tinha criado quatro filhas fúteis e inúteis. (risos) Meu Deus, eu dizia pra minha mãe... Eu escrevi um livro

contando essas coisas. “Estela, essas três, quatro filhas fúteis e inúteis”. Só faltava... era na mesa, era dançando, era conversando, era... só besteira. Que quando eu tinha um batom, sabe, que não tinha nada...

Edenise:

Mas era época, né?

Teca:

Era uma época, mas como filha de intelectual...

Edenise:

Sim, para ele.

Teca:

Liam, mas eu já não lia muito, porque eu já tinha perdido uma visão. Eu perdi a visão muito cedo. Como é que se chama?

Edenise:

Ciclope.

Teca:

Ciclope. Eu não tô hoje... nós estamos falando sobre isso... Ciclope. E daí ele... quando ele morreu daí que a vida ficou séria, porque eu fui trabalhar, fui trabalhar justo na Biblioteca, e sempre estava junto com o Rubínsky lá em cima.

Paulo:

Ah, que legal isso.

Teca:

Eu via eles fazerem aqueles cartazes, ele mostrava livro, me interessei... comecei a mudar a vida, né?

Paulo:

E qual era o teu trabalho na biblioteca?

Teca:

Eu atendia o Infanto-Juvenil.

Paulo:

Ah! Eu também!

Teca:

Você também trabalhou lá?

Paulo:

Na Biblioteca Pública, na Divisão Infantil.

Teca:

É, olha aí! Mas que ano que foi?

Paulo:

Nossa, nem... eu devia ter, o que, sei lá, uns... 25, 26 anos.

Teca:

Eu fui... meu pai morreu em 1964. É, 1964. Foi 1964, 1965, 1966, foram quatro anos ali. Quem que era o diretor da tua época... não lembra?

Paulo:

Ai, não vou nem lembrar agora assim, eu só sei que foi um dos períodos mais felizes, assim...

Teca:

Ai, eu não vou saber.

Paulo:

Porque eu adoro... eu estava lá, eu trabalhava na divisão Infantil. Porque eu tinha feito... eu estava fazendo Educação Artística na época. Então era isso. Daí eu era lá o recreador das crianças. A gente fazia umas bagunças, bem ali na Infantil.

Teca:

O meu era Juvenil.

Paulo:

Ah, então, o teu era mais...

Teca:

Eu tinha uma chefe lá, que era chata. (risos) Eu entrei, nós entramos lá na... eu entrei com uma amiga minha, que foi minha parceira até morrer também. E daí era de conversa, de brincadeira. E a gente entrou achando que íamos estudar muito. Não. Não podíamos sentar, nem ler. A gente tinha que ficar de pé esperando o pessoal chegar.

Paulo:

O cliente?

Teca:

O cliente. Trabalhávamos qualquer... com o dicionário Lello, tudo pesado aquilo. E por sorte a gente se dava bem. Daí chegamos na Biblioteca, achamos que sabíamos tudo, não sabíamos nada. Daí resolvemos consertar os livros. Levamos uma bronca porque não era assim que se consertava. Daí resolvemos fazer uma coisa que hoje até todo mundo está fazendo. Não em Biblioteca. Os livros mais usados, a gente separava, para na hora que perguntassem a gente dizia: “naquela estante, assim, assim, assim”. Isso não podia. Tinha de pôr no meio de todos aqueles livros que eles não liam. Então cortavam a gente, sabe? Daí eu era sobrinha do Ney Braga naquela época. Daí ganhava nada, porque era pouco, né! Acho que era menos que um salário mínimo hoje que até a pessoa ganhou. Era muito pouco que a gente ganhava. Daí ela... eu achei que o horário era muito errado, porque o horário era do meio-dia... não, das sete ao meio-dia e meia, uma coisa assim. Das sete e meia, ao meio-dia e meia. E depois do meio-

dia e meia... eu disse assim para essa menina: “Mas por que a gente não entra e não sai meio-dia e quinze? Daí dá tempo para eu comer alguma coisa e ir para a escola!”. Eu estudava de tarde. Resolvi falar com o secretário da educação, que ele ia jogar com o meu avô. Era tudo lá em casa essas coisas. Sabe que na escola, na Belas Artes, assim... não, na Biblioteca, assim, assim, assim. Ele foi lá e mudou! Isso que eu tinha dito...

Paulo:

A poderosa, né? A poderosa, aqui. (risos)

Teca:

Quase apanhei... me chamaram lá em cima e “o que que você está fazendo?” ... E eu: “não, é que eu olhava e disse assim, nós ficamos meia hora todo mundo junto sem fazer nada, não dá para a gente ficar só quinze minutos juntos?”. Eu achei que eu conversei com o secretário e o secretário mudou. Mudaram tudo. O meio dia e meio não podia atrasar. Lembra que era ponto, né?

Paulo:

Era ponto.

Teca:

É. Então, desculpa estar viajando por essas viagens.

Paulo:

Viagens são bem interessantes.

Edenise:

São superinteressantes, imagina.

Teca:

É a história daquela época, né?

Edenise:

É. Mas esse ponto que você me disse assim, da participação das artistas mulheres da época...

Teca:

Que eu conhecia naquela época, tinha a dona Ida (Ida Hannemann de Campos, 1922 – 2019). **Lembro que a primeira vez que eu vi um quadro da Ida no Museu de Arte Contemporânea eu fiquei louca, porque ela tinha uma pintura cubista, maravilhosa. Essa foi no tempo de escola que eu assisti, lá no MAC. Eu disse, meu Deus, que coisa linda, e quem é essa senhora? Tanto que quando eu entrei no museu, uma das primeiras exposições que eu fiz foi dela. É maravilhosa aquela pintura. Então, eu conhecia a Ida. A Ida era viva.**

Paulo:

Isso.

Teca:

É. Deixa eu ver quem mais. A Violeta (Violeta Franco, 1931 – 2006) **ainda não tinha vindo de São Paulo, do Rio, eu não conhecia tanto a Violeta. Na Cocaco... eu não me lembro de nenhuma mulher! Ah, tinha a Isabel Baker. Mas a Isabel Baker eu fui conhecê-la em 1984. Não foi nesse período dos anos 1960. Se não, 1960 era só uma, né? É, só! Tinha a doutora... dona Botteri** (Leonor Botteri, 1916 – 1998). **Que era professora... (inaudível) mas ela sabia, a danada sabia. Tanto que a gente; o dia que eu vi o primeiro quadro da Botteri, fora de ser professora, que é aquele que tá no MUSA** (Museu de Arte da UFPR), **sabe aquele, lindo, que sempre estava na sala do reitor? Eu disse: “Mas esse quadro, é daquela professora? Que é quieta, que não fala com ninguém, que só conta coisas da casa, que o feijão pegou fogo?”**. **E... então, não cabia, dentro de ser uma artista que nem a Botteri era. Depois, claro, que a gente começa, cresce e vê as coisas diferentes. Era a única, que eu lembro.**

Paulo:

Ela era meio Modigliani, assim. Muito...

Teca:

É, maravilhoso o trabalho dela.

Paulo:

Fechado, uma coisa assim, meio triste, assim. Que são os quadros dela, né? Os retratos dela, tem muito essa melancolia, né?

Teca:

É, melancólica.

Paulo:

É, melancólica.

Teca:

E eu preciso de um quadro dela, que eu não tenho. E daí, era a Botteri, deixa eu ver se, quem mais que foi... Eu sei que a dona Ida foi a que me impressionou. A que foi aluna do Andersen também. Eu vi um quadro dela, fiquei encantada.

Paulo:

Eu lembro do quadro.

Teca:

É um de Flores. Ah. O que é? Assunção? Como é que é?

Edenise:

Ah! Né... estou tentando lembrar também.

Teca:

Tá, eu já lembro. Outras, eram as professoras de colégio. Mas não eram artistas. Eu... por exemplo era uma freira, Rosi que desenhava muito bem. Daí tinha...

Paulo:

Amélia Assunção.

Teca:

É. Amélia Assunção. É. E... Ah... depois tinha a professora do Colégio Estadual, que era, ela e ele, como é que era o nome deles? Ah, meu Deus do céu!

Edenise:

A Gilda deu aula lá, no Colégio Estadual também.

Teca:

Deu, deu. É, então eu tenho uma cunhada minha, que trabalhou com ela! Eu vou perguntar para a minha cunhada também.

Edenise:

Ela deu aula lá...

Teca:

Que o Colégio Estadual, sobressaía na escolinha... o Roda (Roaldo Roda), que o Roda tava mais adiantado que nós. Montou essa escolinha. Mas quem começou com a escolinha foi esses dois, que eu não vou lembrar agora. Não é o Garfunkel. É a...

Paulo:

Essa escolinha que...

Teca:

É a Koch. Não é Koch. É a Koch!

Paulo:

Teresa Koch (1922 - 2019)?

Teca:

Não a Teresa. A mãe.

Edenise:

A mãe.

Teca:

Aquarela.

Paulo:

Emma Koch (1904 - 1975).

Teca:

Emma Koch.

Edenise:

A Emma Koch. Que começou com as escolinhas de arte. É isso mesmo.

Teca:

É. A dona Emma. Então elas, elas vão chegar a não ser muito artistas, mas eram excelentes professoras. A Botteri não. A Botteri era uma excelente artista. Excelente artista. Mas, como professora, era muito pacata.

(Depois de uma interrupção, o assunto é retomado)

Teca:

É, depois ela casou com... e tinha uma filha, a filha dela, a Elizabeth. A Elizabeth era... ela levava a Elizabeth todo dia para a aula. Linda, uma boneca, Elizabeth. Que casou depois com o Trindade. Lembra do Trindade?

Paulo:

Não, não, não.

Teca:

Trindade que é bem do grupo de esquerda da Reitoria.

Paulo:

Não, não, não.

Teca:

Casou com ela, com a... daí a Botteri, ela chegou, a gente chegou... eu cheguei a adivinhar o trabalho dela. Não como professora, mas o trabalho em si. Quem mais que tem? Ah...

Edenise:

É... Mas assim, Teca... Tinha artistas mulheres? Ou elas existiam e elas não iam para frente? Ou não tinham expressão na época?

Teca:

Olha, agora me lembrei mais uma outra coisa. Quando eu comecei a desenhar, a pintar, foi... eu tinha 16 anos, 17... é por aí, que o meu pai levou, pediu para eu falar com o Viaro. Daí eu subi aquela escada que o Viaro dava aula em cima da Escola de Belas Artes. E ali eu comecei a pintar. Daí tinha a dona Irene Rolek (1931 - 2008), que pintava. Tinha... isso tudo tem no livro do Viaro, tá? O que a Maria fez. Era um grupo de mulheres, só mulheres. Pintavam muito bem. A Dona Irene, você precisa ver o trabalho que ela tem, eu tenho uma amiga minha que era prima dela. E... São quilos. Quilos de desenho, cada um mais lindo que o outro. Mas não se expunham. Ganhavam prêmio, mandavam para salão, ganhavam prêmio. Tinha aquela outra... puxa vida. Que eram todas apaixonadas pelo Viaro. O Viaro mandava e desmandava nelas. A outra que era legal, que foi minha colega, foi a... tá doente ela. Maria Ivone. Maria Ivone Bergamini. Maria Ivone era que nem eu, menina. Começou a pintar com o Viaro.

Paulo:

Sim.

Teca:

Quem mais... nós éramos mais ou menos umas dez. Ah, e... e Erundina? Pera aí... Isso você acha nas coisas do Viaro! Eram muitas... eram só mulheres.

Edenise:

A turma.

Teca:

É. Que a gente ficava pintando.

Edenise:

Mas isso não era graduação, era uma...

Teca:

Era uma aula particular.

Edenise:

Ah, aula particular.

Teca:

Ele começou na Biblioteca Pública, para as crianças, e depois passou esse grupo, para a Belas Artes, para as mulheres. No livro do Viaro tem essa pesquisa. Esse livro, acho que eu tenho aí o livro do Viaro. Mas eu acho que eles têm lá também, para vender, se não me engano. Então, eram todas as mulheres que pintavam. Mandavam para salões, mas... não expunham profissionalmente.

Edenise:

Mas mandavam pros salões. E entrava?

Teca:

Entrava. E agora que não lembro o nome de nenhuma? Eu me lembrei de duas, pelo menos, né?

Paulo:

A gente vai sair daqui e você vai lembrar tudo.

Teca:

É, ela é Irene Rolek, tem aquela história horrível com ela. Que ela pintou, pintou, pintou. Mas, meu Deus, o que essa mulher pintou. E... ela morava ali perto de onde é o Museu Paranaense!

Paulo:

Sim, sim, ali para cima.

Teca:

E uns caras entraram na casa dela. Ela era solteira, ela e a irmã. Entraram na casa dela, ela gritou, mataram ela na paulada.

Edenise:

Ai, que horror.

Teca:

Então, sabe, quando você... cada vez que eu via a obra dela, dá um negócio ruim.

Edenise:

Qual é? Quem é?

Teca:

Irene Rolek.

Edenise:

Nossa.

Teca:

O João Osório sabe mais que eu, porque o João é um pouco mais velho. O João sabe mais. Delas todas. O Viaro... Constantino Viaro, sabe? Todas essas mulheres. Então, elas eram mulheres que pintavam e vendiam. As pessoas tinham na casa. Eu lembro... na minha casa não tinha nenhuma mulher pintora, só minha tia que fazia paisagem, que era a Silvia

Bittencourt. Acho que eu não lembro mais de nenhuma mulher. Que escassez, né?

Edenise:

Pois é.

Paulo:

Mas, infelizmente é assim.

Teca:

Agora só tem mulher.

Paulo:

Que bom.

Teca:

Como tem mulher!

Paulo:

Para reequilibrar.

Teca:

Quando eu voltei de Buenos Aires, que daí eu era uma novidade, né? Eu trabalhava com resina de poliéster e eu estava fazendo artesanato na ferinha. É. Ah. Tem um outro lado. Todas as que fundaram a Feira de Artesanato, que nós chamávamos de Feira Hippie, eram mulheres.

Paulo:

Feira Hippie, né?

Teca:

É, era Feira Hippie. Foi na Praça Zacarias e depois foi lá para cima. E, então, era... A Marli Viver que era casada com o arquiteto Viver.

Paulo:

Ah, sim, sim.

Teca:

Fazia cerâmica, a Madalena Correia Lira que fazia colagem em madeira, fazia... a dona Margarete que também fazia tecelagem. Eu e a Vera... a Vera Miralha. A Vera pintava umas cadeirinhas. Então, a gente começou... começou essa... e a Lélia, que trabalhava com os objetos indígenas. E o Ronaldo, marido dela, também...

Paulo:

Opa.

Edenise:

Olha como tinha. Tinha muitas mulheres, né?

Teca:

Na ferinha sim.

Edenise:

Sim. Mas, assim, no mundo da arte.

Teca:

Mas elas não... não se expunham. Era muito duro.

Edenise:

É. Machismo da época.

Teca:

É, a gente nem diz mais machismo: paternalismo, agora... Fica mais bonitinho. Não fica tão... Mas eu... como eu estava na ferinha... eu... o Jair (Mendes) chegou e disse assim: “Teca você não quer dar aula no Centro de Criatividade?”. Eu tinha acabado de ter o Juliano. Daí eu disse assim: “Ai, mas eu tô com nenê pequeno, como é que eu vou fazer?”. Porque a

gravura, tudo isso, coube muita mulher pelo fato da cozinha, né? Depois já eram todas as mulheres da gravura, né? E... Mas eu precisava de dinheiro, então fui trabalhar. Eu era a única mulher, e o pessoal que trabalhava com o Infanto-Juvenil.

Edenise:

O Centro de Criatividade do São Lourenço?

Teca:

Do São Lourenço. E os adultos, nos adultos eu era única. Era o Jair, o Fernando Calderari, João Osório, o Pedroso; quem mais que era? O Arney, o Arney... espera aí, tem mais... acho que era só. E o Jair que me colocou lá. Depois entrou o Yves. O Yves. Todos também na mesma época da Belas Artes. Eles estavam quatro anos antes. E eu trabalhava com resina e cerâmica. É. Fazia escultura em resina. E daí tinha a Marília Dias que trabalhava no Infanto-Juvenil. A Lígia Borba trabalhava no Infanto-Juvenil.

Edenise:

A Lígia deu aula na Embap. Lembro dela.

Teca:

Lembra, né? A Lígia é um amor. A Lígia depois foi fazer o mesmo curso que eu, lá em Buenos Aires. A Lígia veio com muita força. Muita força. Muita vontade. E o trabalho dela é muito bom. Porque na escola tinha um perigo. Você entrava para dar aula e parava, sabe? Daí no Centro da Criatividade que tinha o espaço da gravura, o Calderari é... eu acho que o Centro de Criatividade foi a grande mudança que houve. O projeto era maravilhoso, não deu certo depois por causa de uma série de coisas, o projeto era assim: você tinha o ateliê e o aluno chegava e estava junto com você. Era uma residência. É que nem o Leo (estagiário) faz comigo aqui, né Leo? Ele fica comigo e vê as coisas. É, tudo.

Paulo:

Experimentando.

Teca:

É. Ele faz um... fica aqui comigo. Ele tem um trabalho bom, o Leo. Depois ele conta pra vocês qual é o trabalho dele. Daí, ali, começou a ir todo mundo. Foi a Teca Braga, foi a Uyara Bartira, a Jussara Age, a Guiomar, a Laís Peretti, que foi a turma da Belas Artes, que deu continuidade no trabalho. A Laís Peretti, a... puxa vida, esqueci o nome das outras.

Edenise:

Tudo na gravura.

Teca:

Na gravura. Que a gravura era cozinha.

Paulo:

A força da gravura... não é de ontem, né?

Edenise:

E é uma mulherada, hein?

Paulo:

É, pois é.

Teca:

É. E daí começou as mulheres nacionais irem para a Bienal de Veneza, que foi a... lá do Museu do Ingá... que foi casada com o Krajcberg, qual é o nome dela? A... Que é isso? Tinha uma gravura ótima, gravadora maravilhosa.

Paulo:

Mas ela participou do quê? Da Bienal?

Teca:

De Veneza.

Paulo:

Então deve ser fácil de achar.

Teca:

Daí, veio a Edith, veio a Fayga, todas na gravura. O Calderari saiu daqui, depois de ter se formado e foi pro MAM, para ter aula com um...

Paulo:

Eu estou com ele na cabeça, também, que é um nome estranho, né? Não é um...

Teca:

Já vai. Depois ele foi para Nova Iorque, o... Já vai.

Edenise:

Foi um instrutor lá no MAM (Museu de Arte Moderna) de gravura, né? A Gilda fez um curso lá também. Não sei se é esse.

Teca:

Ah, é mesmo! Era mesmo.

Edenise:

Quem que é a pessoa, assim? Ela foi depois do Calderari.

Teca:

É mesmo, é o... DelaMônica. DelaMônica.

Paulo:

DelaMônica. Isso, isso, isso.

Edenise:

Isso mesmo.

Teca:

Daí tinha... A Fayga, estavam todos eles lá. E daí a gravura explodiu aqui. Explodiu.

Paulo:

Pois é, né?

Edenise:

Foi o do Rio, que eu falei... do MAM, desse curso lá no Rio de Janeiro, né?

Teca:

Daí o DelaMônica foi embora para Nova Iorque, e eles... E o pessoal veio, o Calderari com uma gravura maravilhosa. É, a gravura dele até hoje. Uma coisa, uma coisa, adoro a gravura dele.

Paulo:

Sim, sim, sim.

Teca:

Uma força. Um trabalho lindíssimo. E o Calderari, as mulheres adoravam ele, porque ele era muito brincalhão, muito alegre, em fazer gozação e... sabe?

Paulo:

Ele era um instrutor?

Teca:

Instrutor.

Paulo:

Ah, legal.

Teca:

E daí ele trouxe a lito e a gravura em metal. Daí, mais tarde, a Jussara abriu um ateliê de lito que ela produzia lito e produziu até para fora, São Paulo, as pessoas vinham de fora para... daí começaram essas, e a outra, a Uiara, fez um ateliê de gravura, que montou ali perto do cemitério. Ali foi a Guita, a Las, a Juliane Fuganti, o Tulio... olha, quem mais, o Tulio. Ah, é, então... A... Bernadete Panek...

Paulo:

E qual foi a transição, desculpe essa, atropelando aqui, do Centro de Criatividade para o Solar do Barão?

Teca:

Olha.

Paulo:

Como é que foi essa?

Teca:

A Uiara e o Calderari. Né? O Ennio (Ennio Marques Ferreira) fez a primeira Mostra da Gravura, que eu acho que é nessa, que tá a Gilda, é... tá o DellaMônica, tá a Fayga, tá... a... aí acabou que saiu todos os nomes.

Paulo:

Sim, sim, sim, sim. E tem catálogo lá.

Teca:

Tem. É muito lindo. Foi linda aquela exposição. A primeira exposição, o Ennio fazia o seguinte. Ele era... Ai tem um pouquinho de água? (serve-se de água antes de continuar) Daí, a primeira sempre é a convite. Daí ele fazia... dava um nível das amostras, tanto da gravura, de desenho, e pintura, tudo ele que fazia. Então ele trouxe artistas de toda parte, ele conhecia por telefone... Qual era o nome? O Danúbio, eu... Eu tive aula com o Danúbio.

Paulo:

Danúbio Gonçalves, né? Do Rio Grande, né?

Teca:

É. Aham.

Edenise:

Eu anotei o nome dele aqui também.

Paulo:

É uma gravura meio nativista, né? Gaúcha.

Teca:

É bonito, lindo. E enquanto isso tinha o ateliê de escultura, que daí veio o...

Paulo:

O Elvo (Elvo Benito Damo).

Teca:

O Elvo era aluno da escola. Foi aluno nosso. E daí o Elvo teve com o Stockinger (Francisco Stockinger)... eu fiz o curso com o Stockinger também. E quem mais... Mas... enquanto as meninas, as mulheres, eram todas essas. Elas fizeram assim. Foi a Guiomar que também, entrou... com... Quando eu fui embora para os Estados Unidos, por exemplo, a Eliane Prolik tinha começado a trabalhar na linguagem dela, né? É... Um trabalho mais concreto. E... ah, vamos na Mostra da Gravura, senão eu já me perco. Daí, na Mostra da Gravura, a primeira foi assim, a segunda já a metade era convidada e a metade era o certame. E assim foi. Até o último, que foi com o Paulo Herkenhoff, que...

Paulo:

A derradeira.

Teca:

Hoje eu estava falando até, que até hoje eu não sei quando começou a ideia de que não existia mais divisões de técnicas em arte... começou a se falar mais em Artes Visuais. Abriu, geral. Então o sentido... por que sentido da Mostra da Gravura? Por causa da ideia de que a Mostra da Gravura era técnica. Então – vocês não reparam, que eu tenho um problema de respiração... não é muito agradável... – Era técnica. E ele veio e trouxe a história de que a gravura – que eu comentei hoje com você – era incisão. Dobra. Tudo que fosse dobra e coisa, era gravura. E ali acabou a Mostra da Gravura. Não a que ele começou, mas aquela ideia de a gente mandar gravura para Cuba, mandar gravura para Varsóvia, e mandar... que a gravura é fácilimo de fazer currículo. Você manda para tudo que é lugar e faz o maior currículo no primeiro ano. E daí então se cresceu muito por isso também. Porque os certames eram, tinha no Brasil todo, né? Inclusive o Paraná tinha certame de tudo que era cidade. E as pessoas puderam fazer um currículo bom. Isso trouxe uma força. O certame de aqueles que eram julgados que trabalhavam. Acho que era isso. Então, na gravura foram todos. Daí eu fui para os Estados Unidos. Tá? Fui para os Estados Unidos e dizia: “eu não quero só desenhar”. Eu só desenhava, desenhava e fazia gravura. “Eu quero pintar, não sei nada de pintura”. Pintava nu, com o Viaro. Pintava com o De Bona. E não conseguia pintar. E nem tinha. Nem sabia o que que era. Sabe? Daí eu fui para os Estados Unidos e fiz o curso de pintura lá. Que é esse primeiro quadro que eu estou restaurando.

Paulo:

Esse? Nossa! Puxa!

Teca:

E a gente... Essa história aí, num livro eu vou contar um dia, você vai ver. E eu cheguei lá na escola, naquela escola, e me convidaram para ficar lá. Não tinha um puto... ah, desculpa.

Paulo:

A expressão é essa mesmo. Não tem outra. (risos)

Teca:

Eu tinha uma caixinha que eu até tinha guardado aqui. Uma caixinha amarela que tinha um vermelho, um azul, um branco, um preto e um amarelo, mais nada. E uma paletinha desse tamanho. Cheguei na sala, era em um prédio que era toda uma... era uma estação de trem. A sala imensa. Cada um pegou a sua tela e “puft, poft” na parede. E começamos a pintar. Eu ia dizer: “eu não sei pintar, eu nunca pinte, o que que eu vou fazer aqui?” Daí que você vai ver que descasca tudo, né? Daí só pinte por pintar. Eu não vou misturar a cor porque daí vai acabar a minha tinta. (risos) Então tem de compor tudo puro. Eu pus amarelo puro, vermelho puro e escureci um pouquinho esses outros dois porque eu não tinha como gastar. Sabe? Depois que melhorou um pouco a minha situação lá, mas... que eu comecei a fazer monoprint e vendia. Eu vendia monoprint. E a, mas a pintura... e daí quando eu voltei dos Estados Unidos, eu trouxe tinta bastante...

Paulo:

Quando você voltou, mais ou menos?

Teca:

Em 1990. Você vai ver que em 1990 a mulher... todas surgem. Todas. A gente fazia um grupo de pintura com a... foi na casa da Guiomar. E veio uma amiga minha de Belém do Pará que tinha ganho um prêmio. E ficou aqui em casa e ela... daí a gente começou a pintar, todas juntas. Um pouco. E a técnica de pintura eu passei para ela, daí eu trouxe também um professor dos Estados Unidos que veio e ficou aqui em casa, passou também para elas, e daí começou a pintura. As mulheres começaram a pintura, porque antes era só a Ida que pintava.

Paulo:

Ah... Que interessante.

Teca:

É, a Ida... A Maria Ivone também pintava. Mas, a Maria Ivone, o trabalho dela era mais aguado. Porque ela teve muita aula com o Viaro, em aquarela. Eu vou ser injusta com muita gente, sabe? Nisso tudo. Mas tanto caso... são

portas que estão abrindo. E as mulheres começaram a pintar e mandando para salão, vender. A Jussara vendia muito bem. Daí a Jussara montou o ateliê de lito. E o Poty ia trabalhar lá conosco, e eu fui trabalhar com ela em pintura. E que mais? A Uiara, eles montaram uma escola chamada Primeira Forma, pra ensinar, tentaram fazer, mas não deu. Com uns dois, três anos. E daí iam pintar na casa da Laís Peretti. Daí a Laís Peretti resolveu entrar na política e quase não pintava mais. A Guiomar entrou na Fundação, mas continuou a pintar. A Jussara também pintava. E daí começou a aparecer um pouco a pintura feminina, sabe? E aquelas mulheres, que o Viaro levava elas em todos os lugares, assim, em tudo que é lugar elas estavam junto. E elas ficaram na paisagem, no nu... E a abstração, foi o entusiasmo de ver o trabalho do Calderari e do João Osório. João Osório era o melhor deles. O João, para mim... o Calderari também é muito legal, mas o João Osório... Gente, pega um bolinho desse aqui, que dão a pena até de esfriar! Aqui.

Paulo:

Eu tô tranquilo. Depois eu vou levar um pouquinho para casa.

Edenise:

Eu também. Obrigada.

Teca:

Você vê, você tem mais alguma outra pergunta?

Edenise:

Acho que não, Teca. Era isso. Entender como que funcionava a época, eu acho que você...

Teca:

A Isabel Baker é outra que morreu muito cedo. Ela era muito amiga do Ennio. E daí ela trabalhava pelo pontilhismo. Tanto que na... Se você entrar no livro da Mostra da Gravura, da Mostra do Desenho, que foi uma linguagem muito importante para nós... porque quando começou a anistia, em 1982, acho que foi – que começou a Secretaria de Cultura, abriu a Secretaria, eu fui trabalhar também na Secretaria com o Ennio, na gestão dele – que fez a Mostra da Gravura, que foi assim uma surpresa, o que que

as pessoas estavam dizendo quietas em casa, e desenhando. Maravilhoso que foi.

Edenise:

É?

Teca:

O Charoux, o... como é? O Senise, o... era só o melhor do melhor do melhor do melhor... e isso tudo está lá no MAC.

Paulo:

E também pós regime militar, né? Enfim, quando a gente já estava entrando...

Teca:

Foi. É que as pessoas procuraram muito o desenho.

Paulo:

Na democracia, na volta da democracia.

Teca:

Tanto que o Marcos Lontra fez uma exposição lá no Rio, no Parque Lage, sobre a Velha Mania. Falei, né? Da Velha Mania, que era aquilo que as pessoas estavam contendo lá naquele período. Agora, a ideia de... pra você ter uma ideia de como é que era a Escola de Belas Artes, na minha época a gente não podia ir de calça comprida. (risos) A gente ia de meia de nylon e salto alto. Daí de repente as... mudou tudo aquilo lá... a calça comprida você não usava!

Edenise:

Olhe só!

Paulo:

Era pela Belas, ou era pelo contexto de Curitiba?

Teca:

Curitiba! Curitiba, imagine!

Paulo:

Curitiba! Ah, tá! Sim, sim, claro, a boa e velha Curitiba...

Teca:

É! E daí eu tenho... não sei se eu tenho uma fotografia aí pintando com o Freysleben de salto alto e meia (risos) lá no passeio público.

Edenise:

Imagina! Nossa.

Paulo:

É, né?

Teca:

Agora eu queria saber quem eram as colegas da Gilda, que eu não me lembro.

Edenise:

Eu tenho uma cópia de um, do... da formatura... tinha ali o nome de umas mulheres... é até no...

Teca:

Ah, se você passar para mim, eu vou te agradecer.

Edenise:

Passo sim, Teca, mas eu não conheço elas... assim, eu até procurei na internet.

Teca:

Diz o nome pra mim...

Edenise:

Eu vou localizar e te passo, é um convite de formatura e tem o nome de umas pessoas ali.

Paulo:

Das formandas e formandos.

Edenise:

Inclusive, a Gilda desenhou nesse convite de formatura... Eu tenho sim, eu passo...

Teca:

Que lindo! Porque... como eu tive esse momento de se... bem difícil, na minha vida, de deixar de ser “fútil e inútil” – o meu pai brincava conosco – e passar pra vida séria de trabalhar, e, sem ele, eu fiquei muito... foi bem difícil para mim, sabe? Bem difícil, eu fiquei muito em luto, porque eu tinha 19 anos e ele morreu com 53, que foi assim...

Edenise:

Nossa. Jovem...

Teca:

Então foi, assim, um corte mesmo, sabe? Um corte. E daí eu não me lembro muita coisa, assim. Depois de mim eu lembro, do Bini, da... ah, daí entrou a Adalice pra dar aula. Daí se criou toda uma geração de intelectuais, que eram o Bini, a Maria Cecília, a... você sabe quem que era? Foi diretor da turma lá na Fundação? A... Que tá no asilo...

Edenise:

Ah, não sei.

Teca:

Uma menina muito bacana, por sinal... e agora que não veio o nome? Já foi anos diretora da Fundação ali, da Casa da Gravura.

Edenise:

Acho que eu sei quem é, eu também não tô lembrando o nome.

Teca:

Já lembro. Ah, não é...

Edenise:

É... Eu fiz o curso de gravura, que você foi minha professora, Teca, em 1991 a 1994.

Teca:

Foi uma época boa minha, que eu gostava... qual é a tua turma?

Edenise:

Era a turma de gravura, à noite, inclusive você deu aula de pintura, acho que de desenho, para a gente. Acho que foi isso.

Teca:

Sei. Quem que era a turma? Era o Fábio, não? O Goto?

Edenise:

Não, não, antes... eu acho que nenhum da nossa turma teve... continuou com o trabalho.

Teca:

Mas você não lembra de nenhum nome?

Edenise:

Sim, o André, André Largura, eu, a... ela é arquiteta, a gente sempre andava junto.

Teca:

E não era uma turma que eu impliquei com uma menina? Se lembra, não? Que eu tive... até hoje não sei quem era a menina, era uma coisa tão rara

eu implicar com a pessoa... impliquei com a menina, e ela implicava comigo.

Edenise:

Não, a gente gostava de você, você foi nome da nossa turma. A gente gostava muito...

Teca:

Ai, que bacana!

Edenise:

Você deu um jantar pra gente aqui na sua casa.

Teca:

Ah, tá... tô lembrada.

Edenise:

Sim. Você trouxe a turma pra jantar aqui um dia.

Paulo:

Quanto tempo isso?

Edenise:

Nossa, em 1993... (risos)

Teca:

E eu em 1996 perdi a visão daí, total. Comecei a perder a visão. Então era uma época boa a minha, era um entusiasmo, tinha voltado dos Estados Unidos, fazia aquela leitura, cada um falava sobre seu trabalho...

Edenise:

Era bem bacana, as aulas.

Teca:

Depois, quando eu perdi a visão, eu perdi um pouco a força. Depois voltei. E quem mais que era da turma?

Edenise:

Ah, eu nem lembro muito... só... eu lembro do André, e que a gente andava muito tempo junto, e o André tá até no Pará agora.

Teca:

Pará, agora ele tá em... lá em cima, e eu falo sempre com ele. Sei dele sempre.

Edenise:

Isso, é esse mesmo. E os outros eu perdi o contato, não lembro o nome de todos. Eu também tô assim. (risos)

Teca:

O André tá bem? Tá em Palmas.

Edenise:

André tá bem. Isso. Isso.

Teca:

O André me ajudou muito quando a gente fez o Museu de Arte do Paraná (MAP), Paranaense, que nós fomos na casa do Erbo, e tinham de recolher todas as coisas do Erbo, e a metade tava jogado lá, o outro lá, e a outra lá, e nós dois que nem doido. Eu tinha uma caravan, ele pegava uma perna de uma escultura, pegava outra cabeça da outra escultura, e vamo pôr dentro do carro, depois vamo ver no que que vai dar. Eu fiz isso da Adalice também. É... daí, daí ele me ajudava sabe, e aquela mulher deitada, aquela mulher deitada, tava no galinheiro do Erbo. E daí nós estamos saindo, a Frida... não me lembro se era Frida o nome dela, diz assim: “parece que tem uma escultura lá, um pedaço de escultura lá no galinheiro”. Lá fomos nós dois, pegamos a escultura. Ele pegou uma parte, eu peguei a outra, e colocamos dentro do carro e levamos para o Museu.

Paulo:

A família não queria mais? As obras.

Teca:

Ele não tinha família mais, né? Ele tinha um irmão... um sobrinho, que depois foram reclamar as coisas, mas na hora? Nem aí. Imagina, era tudo caco... e daí aquela mulher também do morro, também estava pela metade, a perna não estava lá e daí ele me ajudou a pôr... punha tudo no carro, e eu ia embora, nós dois íamos, e deixamos lá no museu, daí a Cris Batista fez um projeto para restaurar tudo aquilo.

Edenise:

É, o André, a gente era na época, sim, a gente era bastante amigo, e estava sempre junto.

Teca:

Ele tem um Alexandre Calder sabia? Aliás, o Alexandre Calder é do primo dele. Eu fui ver pra comprar pro museu, mas o primo não quis vender. Era bonitinho, desse tamanho, porque o pai do... desse primo dele, era um jornalista, amigo do meu pai, e quando ele foi pra... uma vez, ele foi pro Rio, se encontrou com o Alexandre Calder, que tava lá, e daí ele deu de presente uma esculturinha pra ele.

Paulo:

Só isso!

Teca:

É. E nós queríamos comprar, mas ele não quis vender.

Paulo:

Ah. Que pena.

Teca:

As coisas que acontecem... Agora, por exemplo, eu não sei mais nada dessas coisas que estão acontecendo. O Leo ainda participa... ele participa de grupos, eles têm uma outra linguagem, uma outra forma de ver a arte, eu tô aprendendo com ele. Mas aquela época era muito bom. A gente fazia, fazia coisa, fazia coisa.

Edenise:

Tem que conversar sobre isso nas aulas, sobre essa produção né, que tinha toda essa movimentação.

Paulo:

Porque mudou, né Teca. Os cursos de artes assim, né... eu acho que também tem, assim, a gente lá tem o Geraldo Leão, e Emanuel (Monteiro), os dois com ateliê de pintura, tal. Mas parece que... não é nem um problema, porque o mundo tá mudando... eu acho que a figura do artista mudou pra esses tempos. Assim... Uma que eu acho que vocês não contam mais... enfim, “agora eu vou viver da obra”, o que é uma coisa meio difícil. Então assim, de que maneira que eu vou conseguir sobreviver, mesmo que não venda tanta coisa – porque isso eu acho que é uma questão se deve conversar com os colegas. É... de que maneira que eu vou sobreviver?

Teca:

Nem se vende... quem chegou, chegou.

Edenise:

Aham. É bem isso.

Teca:

Quem chegou, chegou, sabe? É difícil, o que você fica... é uma... eu brinco que o artista sempre é condenado à arte. Não é nem... não é nenhum privilégio ser condenado a fazer arte. E se você não fizer, você não fica bem. Então depende. Por exemplo, as nossas artistas que mais cresceram, daí veio aquela turma quando eu estava na Secretaria, que veio a turma da Eliane Prolik, a Denise Roman, a Bernadete Panek, a Denise Bandeira, que foi a turma da Bicicleta.

Paulo:

Sim, sim, sim...

Teca:

Né. Que foi um... também foi pouco tempo e já ficou com o nome, a Adalice já colocou dentro do nome...

Paulo:

Já canonizou...

Teca:

Canonizou, e pronto. E então ali foi... a Eliane sempre foi independente. Ela era amiga da Bernadete (Amorim) – que eu acho fantástica a Bernadete como artista, e admiro muito ela. É... Hoje, por exemplo, quem eu sei que tá um trabalho muito sério é a Cláudia Lara. A Bernadete... A...

Paulo:

Sim. Quem será mais? Da mesma idade delas? Não, maior um pouco?

Teca:

É. Elas são um grupo. É muito bom o que elas fazem. É muito...

(Após uma mudança de assunto, a conversa foi retomada, encaminhando-se para o final da entrevista.)

Paulo:

E é interessante pensar isso, porque a gente não quer mais o novo, agora.

Teca:

É verdade.

Paulo:

O novo ficou velho, a palavra nova ficou... então é isso, assim, quer dizer, as poéticas... acho bem interessante isso, assim, de que maneira que os artistas – eu não sou artista – enfim, só imagino, mas... que eu acho que o...

Teca:

Posso te mostrar meu último trabalho, então você vai dizer se você gosta ou não? Posso?

Paulo:

Deve. (Todos se levantaram e deslocaram-se guiados pelo funcionário)

Teca:

Aquele que nós estávamos terminando ontem, e falta acabar. É. Ele falou tudo nós. Sabe que... o Leo, o Leo vai crescer muito, porque ele tem uma coisa que é linda... (Inaudível. A tela é apresentada. Há ruídos ao fundo.) Eu tinha perdido, sabe, tinha me perdido nesse desenho, e não era... nessa pintura, eu não conseguia, daí o outro dia eu cheguei e disse assim: “Leo, eu tô bem chateada comigo. Eu preciso pintar!” Porque se eu não pintar eu fico doente, sabe? Fico mesmo. Fico: “nhé néh néh, néh néh néh, ãhã”, e daí a... eu sou muito teatral (risos) – Mas pra dar aula eu era séria. Eu era séria, para dar aula. Agora que eu fiquei velha, que eu fiquei assim. Daí eu peguei, sentei, e foi embora. É assim?

Paulo:

Assim. Isso, isso, é, é. Aí deu. Encaixa...

Teca:

Daí eu pus aqui em cima, porque eu pinto aqui em cima. Daí eu pus aqui em cima e disse: “eu não consigo, eu não vou firmar isso, porque eu estou enxergando muito pouco”. Daqui a pouco eu pedi para ele a tinta, ele me deu e eu fui pintando, pintando, pintando. Daqui a pouco eu disse: “Leo, parece incrível, eu consegui!”. E esse foi o último, que nós...

Paulo:

Conseguiu mesmo.

Teca:

Mas ainda falta alguma coisa, ainda. Eu já...

Paulo:

É, falta.

Teca:

É, uma coisinha, ainda falta. Eu tenho um quadrado, que não é bem esse quadrado que eu quero. E assim a gente vai. E esse daí (apontando para outro quadro) que eu vou restaurar. Vou levar lá pra minha casa na ilha, porque aqui ela está... tudo muito machucada... mais por causa da recordação. Eu quero mostrar um trabalho da Gilda, vamos lá?

(A gravação foi encerrada nesse momento.)

Ao final da entrevista presencial, Estela Sandrini comprometeu-se a enviar mais informações posteriormente, à medida que recordasse os nomes de outras artistas que foram suas contemporâneas na década de 1960. Essa proposta foi feita especialmente motivada pela seguinte questão: se havia várias mulheres atuando como artistas naquele período, por que elas não obtiveram reconhecimento? Como prometido, houve retorno da entrevistada com sua opinião sobre a temática. Na mesma data, à noite, e no dia seguinte, pela manhã, a conversa continuou por meio de uma troca de mensagens no aplicativo WhatsApp. Foram recebidas, no total, cinco mensagens de áudio com informações complementares.

1) 19 set. 2024, às 22:17 – 3'26''

Boa noite, Edenise. É o seguinte, eu lembrei de duas artistas muito importantes e talvez eu vou justificar alguma coisa, (sobre) por que que não apareciam essas artistas. Uma delas é a Isolde Hötte (1902 -1994), aluna do Andersen e amicíssima do Freysleben que pintavam paisagem – e é muito boa a paisagem dela. Para você ter uma ideia, o filho dela alugou um apartamento, por sinal muito bom, só para pôr as obras dela, para guardar para sempre. E a gente fez um trabalho com a... da Isolde lá no MON, e a pesquisa também foi feita pela Maria José (Maria José Justino). A Isolde... o trabalho dela era muito interessante, ela chega até a abstrair algumas obras, me lembrei disso. A outra é a... e agora? Tal como ela. Ah, pera aí! A gravadora de Castro. Ah... Credo, como está difícil isso para mim. Eu vou falando dela, sabe? Depois eu vou lembrar. Ela era uma gravadora e fizemos uma exposição também no MON, dela. Trabalho belíssimo, é uma xilo, ela faz umas xilos belíssimas, abstratas, de 1960, mais ou menos. Ela morou na Europa e veio depois para Castro, onde tem uma grande coleção dela, e uma parte da coleção dela eles doaram para o MON. O MON tem um trabalho belíssimo dela. É a... (risos) ai, que horror! Mas eu mando pra você depois... daqui a pouco. Outra coisa que eu queria comentar... o que acontecia era o seguinte: não existiam galerias de arte, não existiam... os salões eram... elas quase não mandavam muito pra salões. Mas tem de ver até naquele livro da Maria José, dos 50 anos, se alguma delas não ganhou o prêmio. Sei que tem algumas mulheres que ganharam. Então a produção elas tinham, tinham uma produção muito grande, mas não foram reconhecidas tanto como os homens – porque os homens foram professores, a maioria era professor de arte. Só a professora... credo, que horror, meu Deus do céu... ai, eu vou lembrar. Eu já vou lembrar e já te passo, tá? Um beijo grande pra você, gostei muito da visita de vocês e gostei muito de você, tá? Um beijo.

2) 19 set. 2024, às 22:20 – 1'47''

Oi. A outra é Dorothea Wiedemann (1930 - 1996). Ela morou na Europa, morou nos Estados Unidos, e faz uma xilo colorida de uma beleza única, e a grande coleção dela ficou na casa da Emília Eriksen, em Castro. Quando eu estava no museu (MON), a gente conseguiu uma coleção muito grande dela e fizemos uma exposição. O que elas não tinham muito... projeção, porque elas não eram professoras de arte, só a professora Botteri era professora, assim mesmo ela não despontou tanto na arte como o Viaro, o DeBona, o Freysleben, o Erbo, essa geração. Qualquer coisa mais, você vai me perguntando, eu vou lembrando. Aonde você vai encontrar um material também de pesquisa bom é nos catálogos de artistas paranaenses que o BADEP publicava. Ali você vai ter, né, a dona Irene Rolek, que eu falei para você... eu vou lembrando e vou passando, sabe? Gostei demais de estar com vocês. Eu faço um exercício de memória forte, porque eu não leio mais, então eu tenho de buscar na minha memória mesmo as coisas. E olha, obrigada pela tua visita.

(Após o recebimento dessas duas mensagens, foi enviado retorno agradecendo mais uma vez pela disponibilidade e generosidade da entrevistada.)

3) 20 set. 2024, às 10:59 – 2'34''

Ai, eu que te agradeço. Engraçado que eu lembro só de três dessas aí, e eram pessoas assim muito... desligadas, sei lá, eu não lembro delas em alguma atividade. Mas é muito interessante. Eu acho que a Maria de Lourdes que foi mais brilhante nisso. Outra coisa que eu ia te contar: falei com a Ameli... a Ameli recorda também, que nem eu, da Gilda, né? E se você quiser pegar uma fala dela, eu te passo o telefone. E a fala dela pra mim foi que era uma pessoa assim, muito quieta, muito... não era que ela não se entrosava, ela tinha vida própria ali dentro da escola, sabe? Mas ela marcou. Marcou muito pelo desenho, marcou muito pelos olhos, pela beleza dela, sabe? E... engraçado isso, todo mundo, quando eu falo, eu lembro dos olhos dela. E

então era isso. Mas nosso mundo era muito paternalista. Tanto que, quando a gente começou a usar a calça comprida, as pessoas não gostavam, ficavam bravas porque estava se vestindo de homem. E eu acho que a grande mudança nossa foi a parte de ciência, né? O anticoncepcional, que a gente começou a escolher um número de filhos que queria. E o feminismo, né? Que veio, que... até nós negávamos no começo, porque achava que era demais... mas as coisas vão diluindo e vão entrando no cotidiano. Entrou no nosso cotidiano. Mas é muito interessante isso. E o mais interessante disso tudo: que o número de mulheres na Escola de Belas Artes era muito maior que homens, e, mesmo assim, elas não despontaram – e os homens que estudaram na escola despontaram. É interessante. Eu estou fazendo uma reflexão, tá? Um beijo, querida.

(Passados três meses da entrevista, em contato complementar, foi realizado novo questionamento com relação à convivência de Gilda com Guido Viaro.)

4) 6 mar. 2025, às 14:49 – 2'32''

Oi, tudo bem? Olha, a Gilda não frequentava a escola dele (Guido Viaro) lá no sótão da Escola de Belas Artes. Ela teve mais contato com ele como aluna e no Departamento de Cultura, no atelier que tinha dentro do Departamento de Cultura, que tinha ali na... Augusto Stellfeld? (risos) E agora que não voltou? Você sabe, que você já me falou desse. Ali ela tinha. O que que acontece com o Viaro: o Viaro foi um artista que tinha um trabalho muito influente, principalmente o traço. Todos nós que fomos alunos do Viaro: Fernando Calderari, João Osório, o Luiz Carlos Andrade Lima... o Viaro deixou a marca. E qual é a marca que o Viaro nos colocou: é um traço que ele quase... e deixava assim, o traço correr e levan... e afinar. Ou usava, por exemplo, um traço muito forte quando ele queria deixar um lado do relevo mais escuro. Era um gesto que ele fazia. Você vai ver isso nas marinhas do Calderari, que ele faz; o Luís Carlos é o claro-escuro do Viaro, também com linhas; o Jair Mendes, então, mais perto ainda. Então o

Viaro foi de uma influência muito grande conosco. Comigo, eu percebo até hoje que aquele traço que eu levanto o braço e deixo afinar, é Viaro. Então essa ligação da Gilda com o Viaro, trabalhando junto, depois de formada, no Departamento de Cultura, deve ter sido, assim, um laço muito forte. Capaz do Constantino (Constantino Viaro, Filho de Guido Viaro) – sei lá, ir no museu (MGV) falar com o Constantino – dele saber direito, mais sobre a Gilda. Tá? Qualquer coisa você me avise.

(Foi realizada uma pergunta final, confirmando o endereço do Ateliê Poty Lazzarotto no Departamento de Cultura.)

5) 6 mar. 2025, às 15:56 – 2’06”

Isso mesmo. Tinha uma escada que a gente ia até lá em cima. (risos) Claro, né? Tinha uma escada pra subir! Outra coisa que eu acho interessante de colocar: como o modo de fazer... não é nem o modo como fazer... como o gesto que o Viaro nos ensinou muito, e a gente usa até hoje, é que na gravura ele fazia uma incisão muito forte, no trabalho, sabe? Quando ele queria fazer um traço mais preto. E o Viaro geralmente tirava... É até bom você dar uma olhada nas gravuras dele, do Viaro, porque eu, quando fiz exposição do Viaro, eu mandei imprimir todas as gravuras dele. E o Viaro não imprimia muito dentro da água forte, sabe? Ele gostava de usar o rolo, como quem faz a xilo. Então você vai ver que os que eu tenho e os que eu fiz lá no... que está no museu do Guido Viaro, são quase todos eles “água forte” – mas, ele tem muita obra impressa como xilo, mesmo sendo em placa. Eu não sei se se a Gilda chegou a fazer isso, mas a Gilda usava também “água tinta”. E o bonito do trabalho dela é que ela até coloria, sabe... é na gravura uma coisa que quase ninguém fazia. Trabalhava mais no preto e branco, se não me engano. Eu quase tenho certeza. Tá bom? É... deixa eu ver o que mais que eu poderia te informar nisso... O Ennio, né? O Fernando Velloso também trabalhava no Departamento de Cultura. Tá? Um abraço.